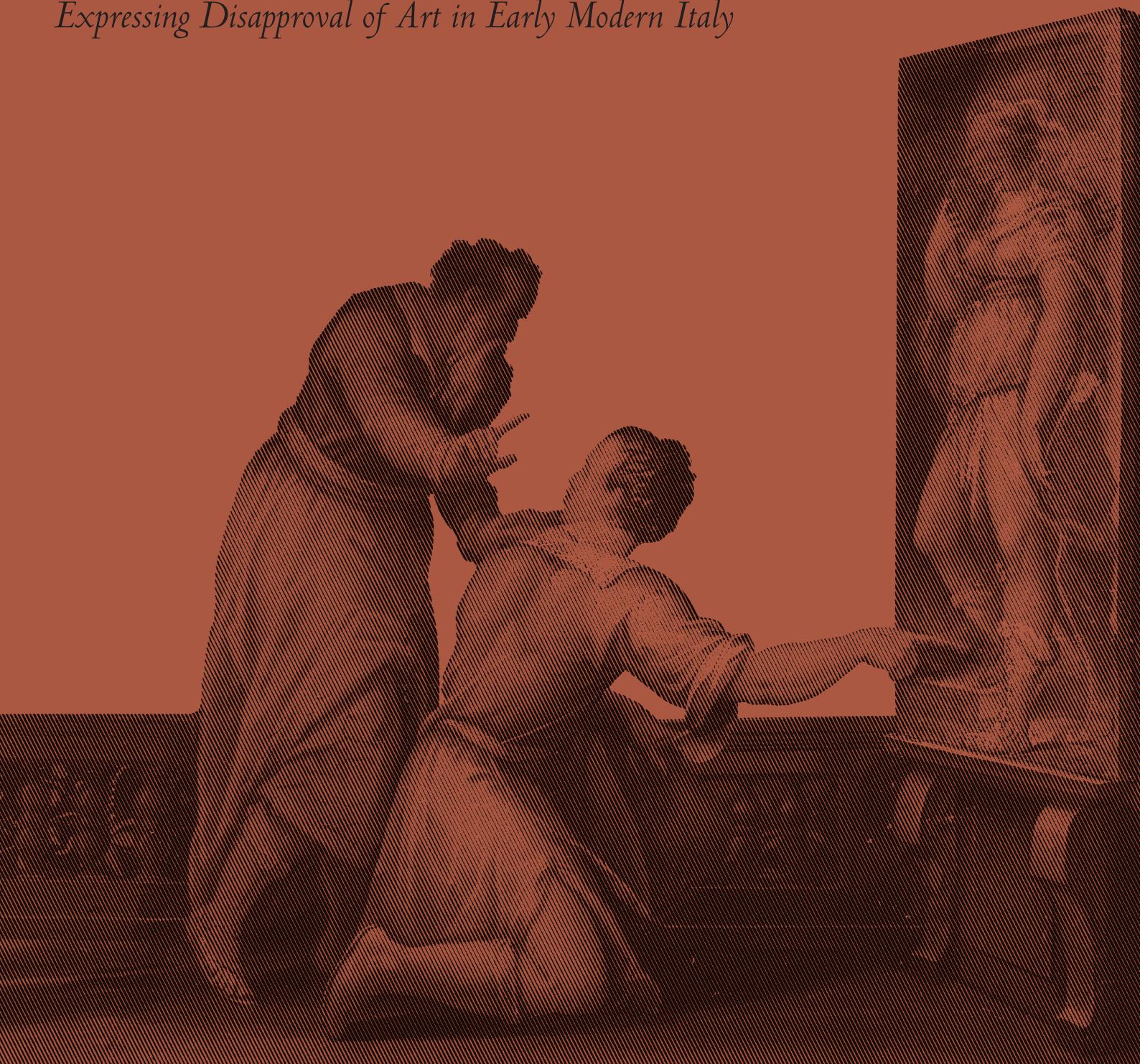


MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



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
foererverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foererverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten
online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online
su JSTOR (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 Handler*
“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 Firenze,
Santa Trinita,
facciata,
porta destra

“CHE NON L’AREBBE FAT’A PENA CUIO” PORTE, APPARATI E FACCIADE FIORENTINE IN TRE TESTI PASQUINESCHI DELLO ZOPPO CARROZZIERE E DELL’ETRUSCO

Paolo Celi

Scopo di questo lavoro è rintracciare il filo d’una tradizione fiorentina ininterrotta, quella delle poesie in vituperio di opere d’arte, che fiorisce nel medio Cinquecento e, attraverso la mediazione del “re carnevalesco degli Scapigliati”¹ Curzio Marignolli, prosegue in pieno Seicento nel contesto dell’Accademia degli Apatisti.² A far da bandolo, per così dire, e a riprova d’un rapporto diretto fra i testi presi in esame, l’espressione ‘far del Cuio’, la quale, usata per la prima volta da Alfonso de’ Pazzi in un sonetto databile al 1555 contro la facciata del palazzo di Sforza Almeni, riemerge come un fiume carsico a cento anni di distanza in un testo di Paolo Orlandi contro il ‘Poeta Piedi’. Dal Seicento si vuole iniziare, da un altro sonetto dello stesso Orlandi in vituperio delle porte di Santa Trinita nuovamente intagliate.

Doveroso citare a mo’ di pre messa, per raccontare le origini dell’opera e le vicissitudini che accompagnarono la sua realizzazione, le ricordanze dell’abate vallombrosano Averardo Niccolini, in cui si rammenta che il progetto fu avviato nel luglio del 1640:

Ricordo come io, don Averardo Niccolini da Firenze, abate di Santa Trinita, considerando la gran bruttezza e biasimo che apportavano le porte vecchie della facciata della chiesa di Santa Trinita e la mormorazione che ne faceva tutta la città, già che così mal andate erono state da che la nuova e bella facciata fu fatta cinquant’anni sono dal sig. Bernardo Buontalenti, ove-ro per soprannome Bernardo delle Facciate essendo in questa professione principalissimo della città. Onde

¹ Giorgio Masi, “‘Gente scapigliatissima e bizzarra’: la poesia libertina di Curzio Marignolli”, in: *Extravagances amoureuses: l’amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose: l’amore oltre la norma nel Rinascimento*, atti

del convegno Tours 2008, a cura di Élise Boillet/Chiara Lastraioli, Parigi 2010, pp. 341–414: 369.

² Sulla vocazione municipale fiorentina dell’Accademia degli Apati-

per dar compimento alle prenominate porte, mi disposi farle così raggardevoli come meritava la nobilissima facciata [...].³

L'incarico fu affidato a Jacopo Sani, il quale l'anno precedente aveva intagliato per il granduca Ferdinando II la cornice dell'*Assunta Passerini* di Andrea del Sarto.⁴ Le tre porte, che ancora oggi accolgono fedeli e visitatori, sono suddivise in sei formelle, tre per ciascuna anta, disposte lungo tre file orizzontali. Le file di mezzo, più piccole, sono riservate agli stemmi: l'arme medicea sormontata dalla corona granducale occupa entrambe le formelle della porta al centro, mentre le porte laterali recano entrambe il monogramma di Santa Trinità sull'anta sinistra e il blasone del committente a destra. Nelle formelle superiori e inferiori sono effigiate invece personalità di spicco appartenenti all'ordine vallombrosano o a Vallombrosa vicine. Se ne dà una proposta di identificazione: cominciando dalla formella in alto a sinistra, e proseguendo da sinistra a destra e dall'alto in basso, si riconoscono nella porta sinistra (per chi entra in chiesa) papa Gregorio VII, san Torello da Poppi, il beato Pietro e il vescovo Gregorio, in quella centrale san Giovanni Gualberto, san Pietro Igneo, il beato Tesauro Beccaria e san Bernardo degli Uberti, infine nella porta destra (fig. 1) sant'Erizzo, il beato Benigno, sant'Arialdo da Milano e sant'Atto.⁵

sti, si veda Alessandro Lazzeri, "Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti di Firenze", in: *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno Trento 1980, a cura di Laetitia Boehm/Ezio Raimondi, Bologna 1981, pp. 237–244.

³ Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose sopprese dal governo francese, 89, 53, fol. 89r. Il pezzo è segnalato in Dora Liscia Bemporad, "Gli arredi lignei", in: *La chiesa di Santa Trinità a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini/Emma Micheletti, Firenze 1987, pp. 270–275.

⁴ Per cui vedi Marilena Mosco, *Cornici dei Medici: la fantasia barocca al servizio del potere / Medici Frames: Baroque Caprice for the Medici Princes*, Firenze 2007, p. 152; per le vicende storiche dell'*Assunta Passerini* si rinvia ad Alessandro Cecchi, in: *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali: le Scuole dell'Italia Centrale 1450–1530*, a cura di Serena Padovani, Firenze et al. 2014,

La realizzazione dell'opera si dimostrò più accidentata del previsto: l'abate Niccolini non soltanto pagò del suo la commissione,⁶ ma finì per scontrarsi con la famiglia Lotti, la cui cappella dovette essere spostata dall'ingresso della chiesa in posizione più defilata per fare spazio alle nuove porte. Cosicché, a conclusione dell'intera vicenda, Niccolini poteva ben esultare alla buona riuscita del progetto – quasi le porte fossero il culmine, l'eredità della sua missione apostolica:

Finite che furno, e messen le nuove porte, tutta la città ne sentì gran contentezza, e noi gran lode. Chi succede doppo di me ne tenga conto, e le faccia ripulire spesso perché per ordinario li cherici sogliono essere negligenti in tener continove pulite simil cose. E per comun parere queste sono le più belle e vaghe porte che siano dentro e fuori della città di Firenze. Quando piacerà al Signore Dio chiamarmi all'altra vita, per carità li Padri preghino per me ne' loro sacrifici e nelle loro orationi. Et il Signore gliene renda merito.⁷

In effetti i Lotti avevano tenuto fede al loro cognome, chiamando in causa l'abate per ben due volte. E per due volte erano stati sconfitti:

Avendo auto due sentenze in favore, ci risolvemmo avanti venissi in notitia al Lotti detta sentenzia, di rimuover l'altare; e così in una notte adì 6 di dicem-

pp. 71–74, no. 14, in part. p. 72. Si veda inoltre la sua menzione nel registro degli artigiani attivi presso la corte medicea in *I mobili di Palazzo Pitti: il periodo dei Medici. 1537–1737*, a cura di Enrico Colle, Firenze 1997, p. 300.

⁵ Ho potuto confermare le proposte di identificazione avanzate in Licia Bemporad (nota 3), p. 275, grazie al prezioso aiuto di Francesco Salvestrini. Mi riservo di trattare l'iconografia delle porte nel dettaglio in un intervento di prossima pubblicazione.

⁶ "Tutta la spesa di dette porte si fece da me, don Averardo Niccolini abate di Santa Trinità, di alcuni danari che si ritrovavano appresso di me, et il convento e la S. Opera non ne sentì spesa alcuna" (Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose sopprese dal governo francese, 89, 53, fol. 91r).

⁷ *Ibidem*, fol. 91v. La preoccupazione di Niccolini doveva rivelarsi pro-

bre 1640 si rimossi l'altar de' Lotti, e si accomodò nel modo che a noi tornò commodo e come al presente si vede. Che così si dette gusto a tutta la città, e ne riportammo lode grandissima appresso tutti, che avevano conosciuto la impertinenza e sciocchezza del Lotti.⁸

Ma se anche i Lotti, loro malgrado, dettero “gusto a tutta la città”, ultimo avrebbe riso lo Zoppo Carrozziere, al secolo Paolo Orlandi, il quale per l’occasione elaborò un sonetto che prende a bersaglio la porta di destra (appendice, no. I). Si ricorda che in essa sono effigiati Benigno, nella formella in alto a destra, ed Erizzo, nella formella in alto a sinistra; in basso a sinistra è il santo martire Arialdo da Milano; infine sant’Atto, abate generale e vescovo di Pistoia, porta in processione nell’ultima formella in basso a destra il reliquiario con la testa di san Jacopo il Maggiore.

Non è dato sapere chi o che cosa abbia ispirato lo Zoppo Carrozziere, se per esempio avesse dietro i Lotti, come mandanti, o piuttosto fosse spinto da personale antipatia nei confronti dell’artefice:⁹ Paolo Orlandi è figura evanescente del Seicento fio-

fetica, se ai primi del Novecento Alfredo Melani avvertiva che le imposte “si dovrebbero liberare dal verde o olio che le cuopre da epoca relativamente non lontana” (Alfredo Melani, *L’arte nell’industria*, Milano s.d. [1910 ca.], II, p. 318). E si noti il tono di lieve minaccia nelle parole dell’abate, che suonano come l’estremo tentativo per prevenire che i suoi successori modificassero le porte in seguito, forse, alla cattiva ricezione dell’opera di cui si dirà a breve.

⁸ Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose sopprese dal governo francese, 89, 53, fol. 91r.

⁹ Come ha spiegato Maddalena Spagnolo, già nel Cinquecento la produzione poetica in biasimo di opere d’arte è “una ‘letteratura meretrice’, che presta il fianco a veicolare una polemica politica, religiosa, letteraria, personale o comunque di natura diversa da quella più squisitamente artistica” (Maddalena Spagnolo, “Poesie contro le opere d’arte: arguzia, biasimo e ironia nella critica d’arte del Cinquecento”, 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. 321–354: 348).

¹⁰ Il *Poligrafo Gargani* è un repertorio prosopografico di oltre 300 000 schede organizzate in 2192 pacchetti, riguardanti la storia fiorentina

rentino, noto al *Poligrafo Gargani* esclusivamente per questo sonetto,¹⁰ e del tutto assente dai repertori biografici quali l’*Indice Biografico Italiano*. L’ipotesi più suggestiva¹¹ è quella per cui a metà del secolo le porte di Jacopo Sani, messe a confronto coi ben diversi esiti decorativi degli intagli barocchi, dovevano apparire fuori moda, superate:¹² vien di pensare alle porte della Galleria di Casa Buonarroti, realizzate in pieno Seicento per volontà di Michelangelo Buonarroti il Giovane secondo l’antica tecnica della tarsia figurata, “onore e vanto dell’arte fiorentina quattro ma anche cinquecentesca”¹³ Lo stesso Michelangelo il Giovane, elaborando la formula “intarsiar frottole”,¹⁴ aveva associato, a riprova d’un “preciso gusto neoquattrocentista”,¹⁵ il genere poetico della frottola, “in cui si erano cimentati, in ambito toscano, Franco Sacchetti, Leon Battista Alberti e Luigi Pulci”,¹⁶ all’altrettanto tradizionale intarsio, su cui pesava l’ombra lunga della condanna vasariana.¹⁷ Analogamente, la risposta dello Zoppo Carrozziere appare adeguata all’arcaismo delle porte di Santa Trinita, quasi recupero archeologico d’un filone, quello dei testi in vituperio di opere d’arte, vecchio ormai più d’un secolo. “Evento spo-

dei secoli XII–XIX. Frutto del lavoro di spoglio di Gargano Gargani (1820–1889), fu acquistato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel 1890.

¹¹ Dovuta a Massimiliano Rossi, che qui pubblicamente ringrazio, nel corso della discussione a seguito del mio intervento.

¹² Già Melani (nota 7), II, p. 318, che pure erroneamente attribuiva le porte al 1736, spiegava che “le imposte di S. Trinita vorranno indicarsi esempio meno frequente di imposte figurate. Ché l’intagliatore barocco e roccocò predilesse l’inquadrature architettoniche, indispensabili alla costruzione lignea, rivestite con ovali, foglie, svolazzi. Questo specialmente nelle imposte esterne”.

¹³ Massimiliano Rossi, “Capricci, frottole e tarsie di Michelangelo Buonarroti il Giovane”, in: *Studi secenteschi*, XXXVI (1995), pp. 151–180: 173.

¹⁴ L’espressione si trova nella seconda delle due orazioni composte da Michelangelo Buonarroti il Giovane nel 1642, *In occasione di dover leggere frottole nell’Accademia della Crusca*, testimoniata dal codice 91 dell’Archivio Buonarroti presso Casa Buonarroti, fol. 309r–399v: 338v.

¹⁵ Rossi (nota 13), p. 173.

¹⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁷ Per la svalutazione cinquecentesca e secentesca della tarsia, si rinvia a



2 Jacopo Sani, Sant'Atto.
Firenze, Santa Trinita,
facciata, porta destra

radico” nel Quattrocento, le poesie contro opere d’arte erano diventate un “fenomeno plurale” nel Cinquecento, particolarmente a Firenze, dove non soltanto “il dibattito sulle questioni artistiche era eccezionalmente vivace”,¹⁸ ma la poesia satirico-burlesca poteva vantare un culto municipale fin dal Trecento. Il caso più eclatante, “i mille sonetti in vituperio”, a detta di Cellini,¹⁹ appiccati alla base dell’*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli all’indomani della collocazione del gruppo marmoreo in piazza della Signoria il primo maggio 1534. Questa pratica sarebbe poi stata rinfrescata a fine Cinquecento dalla salace penna di Curzio Marignolli, il quale prese a bersaglio in due componimenti (una sonettessa con ben sedici code e un dialogo in versi) la facciata di Palazzo Valori, noto da allora come Palazzo dei Visacci.²⁰

Il testo di Paolo Orlandi ha tutti i requisiti d’una tradizionale poesia in biasimo d’opere d’arte.²¹ Anzitutto si riferisce a un’opera pubblica, o per meglio dire situata all’aperto. Fu composto ‘a caldo’, in un momento non troppo distante dallo svelamento delle porte, avendo fatto in tempo a entrare nella raccolta di *Poesie diverse* promossa da Antonio Malatesti, datata 1645 (il codice Magliabechiano VII.359). È poi un sonetto caudato, la forma metrica deputata a esprimere la “poetica dell’aggressione”,²² con tanto di prosopopea delle figure intagliate, indicata da Masi come “il primo tratto distintivo” e “fondamentale” dei testi di tipo pasquinesco.²³ Colpisce che Paolo Orlandi, per attaccare le porte, attinga e quasi enumera, come in un catalogo, i topoi più frequentati delle poesie contro opere d’arte. L’effigie

Massimo Ferretti, “I maestri della prospettiva”, in: *Storia dell’arte italiana*, III.4: *Forme e modelli*, a cura di Federico Zeri, Torino 1982, pp. 457–585: 459–462.

¹⁸ Spagnolo (nota 9), p. 333.

¹⁹ Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1999, p. 622.

²⁰ Per cui si veda Giorgio Masi, “La tenzone dei Visacci: Marignolli, Libri, Cervoni”, in: *Quaderno di italianistica* 2013, Pisa 2013, pp. 33–57. Che Marignolli vada considerato il trait d’union fra i poeti burleschi della

di sant'Atto (fig. 2) sarebbe sproporzionata: difatti il reliquiario avrebbe un “peso disadatto”, assomigliando piuttosto a un “fanal da galera”, al punto che il santo, onde evitare di infortunarsi, è costretto a rinunciare al piviale tipico delle processioni, riccamente decorato e ricamato con fili di metalli preziosi, in favore d'un più lieve ferraiolo, un mantello di seta o d'altro tessuto leggero. Il ritratto di Erizzo è considerato esangue, anonimo, inefficace (“non frizzo”): e in effetti, non fosse per il sonetto di Orlandi, Erizzo sarebbe oggi irriconoscibile. Il ritratto di Benigno appare invece inadeguato: a detta dello Zoppo Carrozziere, il raffinato riformatore dell'ordine è rappresentato infatti come un 'gonzo' o 'villano'. Il sovvertimento è totale nel caso di Arialdo (fig. 3): il santo, raffigurato col “collo torto” in una posizione decisamente scomoda, paragona la propria condizione a quella d'un dannato, e invoca la punizione divina sull'intagliatore: “Cristo come sto io faccia star lui”.

L'impressione è che Paolo Orlandi colga l'occasione della cattiva ricezione delle porte per confezionare un manufatto iperletterario: il suo sonetto è un esercizio di raffinatezza paradossale, un virtuosismo dell'ingiuria, impreziosito dai materiali di recupero dei testi in biasimo di opere d'arte cinquecenteschi.

Nella tradizione manoscritta, il testo contro le porte di Santa Trinita è accompagnato immanabilmente da un altro pezzo dello stesso Orlandi, scritto – giusta l'intestazione – “Per le quaranthore dipinte dal Poeta Piedi” (appendice, no. 2). È anch'esso un sonetto in vituperio di un'opera d'arte, un apparato effimero, e ancora una volta lo Zoppo

generazione precedente la sua e quelli della prima metà del Seicento è testimoniato dal fatto che numerosi suoi pezzi sono raccolti da Antonio Malatesti nel Magliabechiano VII.359, uno dei testimoni del sonetto di Orlandi contro le porte di Santa Trinita.

²¹ Requisiti fissati da Spagnolo (nota 9), p. 348.

²² Silvia Longhi, *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983, p. I3.

²³ Giorgio Masi, “Le statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi pa-



3 Jacopo Sani, Sant'Arialdo.
Firenze, Santa Trinita,
facciata, porta destra

Carrozziere minaccia l'ira di Dio sullo sfortunato artefice. Il letterato e bibliotecario settecentesco Antonio Maria Biscioni narra le circostanze del sonetto in una nota in margine al *Malmantile* racquistato di Perloni Zipoli, alias Lorenzo Lippi:

Il Poeta Cuio fu un tale Bartolomeo Pittore, detto il Poeta Piedi. A costui fu commesso da certi contadini il fare l'assetto per una Esposizione del Venerabile (che volgarmente dicono *Quarantore*) nella Chiesa di San Chirico a Legnaia, luogo presso a Firenze due miglia: ed egli volendo mutar pensiero, in vece di fare un bell'ornato all'altare con lumi di cera, secondo il consueto, fece una macchina di nuvole, dipinte sul cartone, rappresentanti la celeste gloria, in mezzo della quale si vedeva la Vergine Santissima e molti Angeli in atto di suonare e cantare: e per alluminare questa macchina si servì di lumi a olio, ma con così poco avvedimento dietro ad esse nuvole disposti, che la Chiesa restò quasi affatto al buio. Questa stravaganza diede a molti materia di deriderne l'Autore solennissimamente; ma soprattutto messe in capo ad un certo Maestro Paolo Orlandi, detto lo Zoppo Carrozziere, di farvi sopra un sonetto [...].²⁴

A causa di quel sonetto e particolarmente del verso 9 — prosegue Biscioni — “venne, che colui, il quale

per l'avanti s'addimandava il Poeta Piedi, si cominciò a chiamare il Poeta Cuio”.²⁵ Tuttavia il racconto di Biscioni andrebbe preso *cum grano salis*. È nota la tendenza dei commentatori del *Malmantile*, per spiegare l'origine di parole, espressioni e proverbi fiorentini usati nel poema in modo che possano essere intesi anche fuor di Firenze, a ricercare “soluzioni ingegnose ma non sempre attendibili”.²⁶ La nota di Biscioni non sfugge a questa tendenza, assomigliando piuttosto a una parafrasi del sonetto di Orlandi anziché alla spiegazione della sua origine. Inoltre, la scelta del nome di Bartolomeo per il Poeta Piedi fa sospettare che si tratti d'un gioco sinonimico e non d'un'identificazione vera e propria. Bartolomeo, infatti, è nome connotato nella Firenze del tempo per essere entrato nel proverbio ‘Non è più il tempo di Bartolomeo da Bergamo’, dove equivale a ‘coglione’ — quale miglior nome per Cuio, che col suo lavoro ottiene il contrario dell'effetto sperato?²⁷

In verità, Cuio fa la sua comparsa in letteratura ben prima di quanto l'aneddoto di Biscioni lasci credere, e la sua consacrazione — si fa per dire — poetica rimonta almeno alla metà del Cinquecento e alla penna di Alfonso de' Pazzi, conosciuto anche come l'Etrusco.²⁸ Il nome di Cuio occorre in un suo sonetto (appendice, no. 3), anch'esso, al pari di

squineschi fiorentini (Bandinelli, Cellini, Michelangelo), in: *Ex marmore* (nota 9), pp. 221–274: 222.

²⁴ *Il Malmantile* racquistato di Perloni Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri, Firenze 1731, p. 39.

²⁵ Il Poeta Piedi era così chiamato — si cita sempre dal commento di Biscioni al *Malmantile* (nota 24), p. 41 — “per cattivo odore che egli esalava da quella parte”, un odore tale da ispirare una nutrita serie di sonetti, fra cui i più gustosi (e sarebbe da dire ‘disgustosi’) sono dovuti al genio di Pietro Susini. In fondo alla nota, Biscioni segnala di avere collezionato “infino in sei” sonetti di Susini contro il Poeta Piedi, e “un altro sonetto del medesimo Orlandi [...] fatto sopra l'intaglio delle porte di Santa Trinita di questa città”, nella “raccolta di Poesie diverse MSS. Vol. II” (*Il Malmantile* [nota 24], pp. 44sg.); raccolta che, grazie all'aiuto di David Speranzi, ho potuto riconoscere nel Magliabechiano VII.900.

²⁶ Maria Cristina Cabani, “Testo e commento nel *Malmantile* racquistato”, in: *Firenze millesicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza, atti del convegno* Firenze 2008, a cura di Elena Fumagalli/Alessandro Nova/Massimiliano

Rossi, Venezia 2010, pp. 197–230: 220. Maria Cristina Cabani si riferisce in particolare a Paolo Minucci alias Puccio Lamoni, ma il discorso può essere esteso, come si vedrà, anche a Biscioni.

²⁷ Devo il suggerimento su Bartolomeo ad Andrea Lazzarini. Per le origini del modo di dire, legato alla deformazione già quattrocentesca del nome del condottiero veneziano Bartolomeo Colleoni in Coglione, si rinvia ad Amilcare Pesenti, *Ricerche intorno al motto proverbiale “Non è più il tempo di Bartolomeo da Bergamo”*, Bergamo 1889.

²⁸ Testimoniate in un gran numero di manoscritti, le poesie di Alfonso de' Pazzi sono state stampate per la prima volta nel Settecento, quando Giovanni Bottari ne incluse 113 ne *Il Terzo libro dell'opere burlesche di m. Francesco Berni e di m. Gio. Della Casa, dell'Aretino, de' Bronzini, del Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Ruspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, del Pazzi, e di altri autori*, Firenze 1723 (ma in realtà pubblicato a Napoli nel 1729), e ultimamente prese in esame da Aldo Castellani, *Nuovi canzoni carnascialeschi di Firenze: le ‘canzoni’ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze 2006, pp. 123–281. L'esigua bibliografia critica sull'Etrusco è stata in

quello di Orlandi, in biasimo di un'opera d'arte: si può pensare allora che nel Seicento e agli occhi dello Zoppo Carrozziere Cuio fosse percepito come una sorta di marca lessicale delle poesie del genere. L'enneso dell'invettiva di Alfonso de' Pazzi fu la decorazione della facciata di Palazzo Almeni (fig. 4), realizzata da Cristofano Gherardi nel 1555 su progetto di Giorgio Vasari e ispirata ai *Ragionamenti accademici* di Cosimo Bartoli.²⁹ L'Etrusco non si lasciò sfuggire l'occasione di colpire “gli aretini / pittori e gli accademici” fiorentini, senza però per questo far mancare uno strale al suo bersaglio preferito in assoluto, l'incolpevole (una volta tanto) Benedetto Varchi.

Le vicissitudini del palazzo (appartenuto alla famiglia Taddei e confiscato da Cosimo I, che lo donò al suo coppiere, il perugino Sforza Almeni) e della sua facciata in particolare sono note, esplorate a partire dagli studi di Gunther e Christel Thiem fino al più recente intervento di Fabian Jonietz.³⁰ Basti qui ricordare che sebbene il lavoro eseguito da Gherardi oggi non esista più, già compromesso da una violenta grandinata a pochi anni di distanza dalla sua realizzazione, Giorgio Vasari – per prevenire il rischio dell'oblio – ne diede una dettagliata descrizione nella Giuntina, nella “Vita di Cristofano

Gherardi detto Doceno dal Borgo San Sepolcro, pittore”,³¹ così che è possibile ricostruire l'aspetto della facciata e confrontarlo coll'impetuoso ritratto offerto dall'Etrusco. Al piano terra si celebravano la gloria del duca Cosimo e la fedeltà del suo coppiere nelle due allegorie di Perugia da un lato, con “un cane in mano”, e di “Fiorenza” dall'altro, “con un Arno a canto che l'abbraccia e gli fa festa”,³² più su, le sei finestre dei due piani superiori, scandendo la facciata in sette scomparti, diedero agio a Vasari di sfruttare la simbolica del numero sette: sette come le età della vita dell'uomo, come le virtù, come le arti liberali e come i pianeti dello zodiaco.

La critica di Pazzi entra nel merito e nel metodo dell'affresco. Il sonetto manifesta “quel carattere sostanzialmente conservativo” tipico delle poesie in biasimo di opere d'arte, appuntandosi “ai classici concetti di decoro e proporzione” da un lato, e “di chiarezza e leggibilità dell'iconografia” dall'altro.³³ Vale per l'Etrusco quanto scritto da Masi a proposito di Curzio Marignolli e della tenzone dei Vissacci: “l'atteggiamento di Curzio [...] potrebbe [...] definirsi a buon diritto aristocratico, perché la critica fondamentale mossa ai Valori consiste proprio nell'avere esposto quei grandi uomini [i fiorentini illustri ritratti nelle erme della facciata del palazzo] al

anni recenti arricchita dai contributi di Robert Nosow, “The Debate on Song in the Accademia Fiorentina”, in: *Early Music History*, XXI (2002), pp. 175–221; Domenico Zanrè, *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*, Aldershot/Burlington, Vt., 2004; Giorgio Masi, “Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (Alfonso de' Pazzi)”, in: *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, atti del convegno Urbino/Sasscorvaro 2006, a cura di Antonio Corsaro/Harald Hendrix/Paolo Procaccioli, Manziana 2007, pp. 301–358; *idem*, “Alfonso de' Pazzi (l'Etrusco) (Firenze 1509–1555)”, in: *Autografi dei letterati italiani: il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese/Paolo Procaccioli/Emilio Russo, Roma 2009–2013, II, pp. 271–280; *idem*, s.v. Pazzi, Alfonso de', detto l'Etrusco, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 2sg.; Diletta Gamberini, “The Artist as a Dantista: Francesco da Sangallo's Dantism in Mid-Cinquecento Florence”, in: *Dante Studies*, CXXXV (2017), pp. 169–191.

²⁹ Per cui vedi Henk Th. van Veen, “A Response to Rome: Cosimo Bartoli's *Capriccio* 'The Life of Man' and the Façade of Palazzo Alme-

ni”, in: *Cosimo Bartoli (1503–1572)*, atti del convegno Mantova/Firenze 2009, a cura di Francesco Paolo Fiore/Daniela Lamberini, Firenze 2011, pp. 379–414.

³⁰ Gunther Thiem/Christel Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko: 14. bis 17. Jahrhundert*, Monaco di B. 1964, pp. 35–37; Eleonora Pecchioli, ‘*Florentia picta*: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo’, Firenze 2005, p. 68; Marco Ruffini, *Art without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011, pp. 48–71; Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze 2011, *passim*; Fabian Jonietz, *Das Buch zum Bild: Die 'Stanze nuove' im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasari's 'Ragionamenti' und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento*, Berlino/Monaco di B. 2017, pp. 302–305.

³¹ 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, V, pp. 296–300.

³² *Ibidem*, p. 299.

³³ Spagnolo (nota 9), p. 333.

pubblico ludibrio, ‘fino alla discrezion de’ contadini’”.³⁴ E non soltanto Marignolli recupera da Pazzi i “contadini”, che qui si trovano al verso 17, ma evidentemente anche la definizione della facciata come “prospettiva”, cioè come spettacolo dato in pasto a un pubblico indiscriminato – “un arco trionfal o prospettiva / mi sembra ben” scrive l’Etrusco ai versi 12 e 13, e Marignolli gli fa eco ai versi 18–20 della sonettessa: “Capricci invero strani: / metter in gogna gente che non viva, / e farne al popolaccio prospettiva”.³⁵ Inoltre, la facciata di un palazzo appare a Pazzi un supporto inadeguato, poiché c’è il rischio di contaminare l’altissimo argomento illustrato con la vita minuta che si svolge all’interno delle stanze: così ad esempio i pianeti si trovano “in cucina”, sono cioè dipinti in corrispondenza dell’ultimo piano; e par di vederli, i passanti (il “vulgo” che “guata”), col naso all’insù pensare alle planetarie invece che ai pianeti, a ciò che bolle in pentola dietro e non davanti alla parete. Viceversa le virtù poste “abbasso”, al piano inferiore, risultano diminuite (“han del triviale”) tanto da un punto di vista gerarchico quanto perché esposte a un più ravvicinato contatto col pubblico. Si avverte nel sonetto anche una punta di rigorismo religioso, spia forse del vento della Controriforma che cominciava a montare, lì dove Pazzi rimprovera a Vasari d’aver accostato, per rappresentare la morte nei suoi due esiti di dannazione e di salvezza eterna, la resurrezione dei beati e le “cose fabulose” – nello specifico Cerbero e Plutone. Più in generale, l’Etrusco stigmatizza l’incapacità di gestire un così complesso programma iconografico, che avrebbe l’ambizione di rappresentare – sono parole di Vasari – “per dirlo brevemente, tutta la vita dell’uomo dalla nascita per infino alla morte”:³⁶ se l’obbiettivo era quello “di nsegnar le scienze con le mura”, allora è stato cla-

morosamente fallito, dato che si è dovuto aggiungere cartigli esplicativi (i “tanti brevi che vi son latini”). La scelta del latino, poi, per i cartigli è il colmo, per due ragioni: perché gli accademici ispiratori di Vasari e Gherardi avrebbero dovuto avere a cuore il primato del volgare sul latino, e perché saranno ben pochi i “contadini” in grado di leggerli e recepire il messaggio. In conclusione, come vuole la chiusa del sonetto dell’Etrusco, un risultato così paradossale “non l’arrebbe fat’ a pena Cuio”.

Il sonetto dell’Etrusco non è l’unico testo del XVI secolo in cui compare questo nome. In verità, si incontra talmente spesso che alla fine dell’Ottocento un curioso lettore lanciava un appello dalle colonne del *Giornale di erudizione*: “Chi mi dà notizie del capitano Cuio di cui si fa cenno in parecchi libri del cinquecento?”³⁷ Ne fa cenno anzitutto il Bronzino, nel *Capitolo della Paura*, ai versi 130–132:

La fede poi, ch’ama la luce e ’l buio
odia, ti mette in certe fantasie,
che farebon paura in sin a Cuio.³⁸

Il senso dell’espressione – che Franca Petrucci Nardelli spiega come un “allusione al proverbio toscano ‘È l’illuminazione di prete Cuio, che con dimolti lumi facea buio’” – diventa più chiaro alla luce di un passaggio delle *Cene del Lasca*. Nella novella II.6, i due protagonisti, lo Scheggia e il Pilucca, insieme con due loro compari, “fanno una beffa a Guasparri del Calandra”, sorprendendolo di notte mentre questi rientrava a casa da solo:

Era allora di settembre e buissimo, per buona sorte,
come in gola. Di là da mezzo il ponte alla Carraia
in su le prime pile erano venuti i due compagni per

³⁴ Masi (nota 20), p. 36.

³⁵ *Ibidem*, p. 50.

³⁶ Vasari (nota 31), V, p. 295.

³⁷ *Giornale di erudizione*, VII (1898), 1/2, p. I. Poco soddisfacente, pur-

tropo, la risposta di Gherardo Nerucci a p. 53 del numero successivo della rivista. Ringrazio Dario Panno Pecoraro della segnalazione.

³⁸ Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma 1988, p. 313.



4 Firenze,
Palazzo Almeni,
facciata

ordine di Zoroastro e dello Scheggia [...]; i quali avevano una mezza picca in mano per uno, in cima della qual picca vi era un poco di legno a traverso, che veniva a far croce, alla quale due lenzuoli lunghissimi e bianchi con certa increspatura stavano accomodati. E in su la vetta della croce era una mascheraccia contraffatta, la più spaventosa cosa del mondo, la quale in cambio d'occhi aveva due lucerne di fuoco lavorato, e così una per la bocca, che ardevano tutte, e gettavano una fiamma verdiccia

molto orribile a vedere; e mostrava certi dentacci radi e lunghi, con un naso schiacciato, mento aguzzo, e con una capellieraccia nera ed arruffata, che avrebbe messo paura, non che a Cuio e al Bevilacqua, ma a Rodomonte e al conte Orlando.³⁹

Quattro esempi di coraggio, gli ultimi due presi dalla letteratura, i primi due dal quotidiano. Spontaneo chiedersi chi fosse questo Cuio. Cirillo Monzani l'identifica con Dinozzo Lippi,⁴⁰ Gaeta-

³⁹ Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma 1976, p. 261 (II.6, 22sg.).

⁴⁰ Francesco Ferruccio e la guerra di Firenze del 1529–1530: raccolta di scritti e documenti rari [...], Firenze 1889, pp. 63, nota I, e 290, nota I.

no Milanesi ritiene che di cognome facesse Dini,⁴¹ Emanuella Lugnani Scarano avanza la candidatura di Pedro de Coij.⁴² Quale che sia effettivamente il suo nome, io credo non fosse lontano dal vero Carlo Verzone quando chiosava che Cuio era un “soldato famoso ai servigi di Giovanni dalle Bande nere”:⁴³ difatti ovunque Cuio appaia, le Bande nere non sono lontane.⁴⁴

Resta però da stabilire come sia accaduto che il nome di Cuio da sinonimo di coraggioso sia passato a emblema di sciocchezza. Certamente Cuio doveva essere uomo di spirito, se una sera a cena con Michelangelo Buonarroti fu capace di strappare alla melancolia, sia pure per “un poco”, il campione del temperamento saturnino. È lo stesso Michelangelo a darne notizia in una lettera a Sebastiano del Piombo del maggio 1525:

Sebastiano mio carissimo, iersera el vostro amico capitano Cuio e certi altri gentilomini volsono, lor grazia, che io andassi a cena con loro, di che ebbi grandissimo piacere, perché usci’ un poco del mio malinconico, o vero del mio pazzo; e non solamente n’ebbi piacere della cena, che fu piacevolissima, ma n’ebbi ancora, e molto più che di quella, de’ ragionamenti che vi furono. E più, dipoi, ne’ ragionamenti mi crebe el piacere udendo dal detto capitano Cuio mentovare il nome vostro; né bastò questo; e più dipoi, anzi infinitamente, mi rallegrai circa all’arte, udendo dire dal detto capitano voi essere unico al mondo, e così essere tenuto in Roma. Però, ancora se più allegrezza si fussi potuta avere, più n’arei avuta dipoi, visto ch’el mio giudicio

non è falso. Dunche non mi negate più d’essere unico, quand’io ve lo scrivo, perché n’ò troppi testimoni; e ecci un quadro qua, Idio gratia, che me ne fa fede a chiunque vede lume.⁴⁵

Tuttavia Cuio uomo d’armi rimaneva, e il suo umorismo doveva essere greve. Sappiamo infatti di una sua beffa malriuscita ai danni di Francesco Ferrucci, una ‘sporcheria’ – per usare le parole di Filippo Sassetto – degna d’un episodio di *Gomorra*:

Mentre che i convitati intorno al fuoco si scaldavano, Cuio, senza che paresse suo fatto, preso un bicchier di vino bianco e bevutoselo, andando in un canto, vi pisciò dentro, per scherno di colui a chi in sorte toccasse quel bicchiere, e rimesselo in tavola: il quale atto così sconcio non essendo stato notato se non dal Ferruccio, non avendo egli riguardo se a lui poteva toccare quello o ad un altro (che sapere non si poteva), accostatosi alla mensa e preso quel bicchiere sì pieno di sporcizia, lo batté nel viso al capitano Cuio.⁴⁶

La vicenda – sfruttata per esaltare il coraggio del condottiero fiorentino, capace di tener testa a un bravaccio come Cuio – era nota al punto da essere compendiosamente registrata anche in una lettera di Donato Giannotti a Benedetto Varchi.⁴⁷ E potrebbe essere stata alla base dell’invenzione dell’Etruso, non saprei dire se nata dal suo genio oppure già circolante in forma di proverbio: lo scherzo che si ritorce contro chi l’ha pensato ben s’attaglia all’immagine del lume che invece di dar luce emana buio.

⁴¹ *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1875, p. 446, nota I.

⁴² Francesco Guicciardini, *Opere*, a cura di Emanuella Lugnani Scarano, Torino 1970–1987, III, p. 1725, nota II.

⁴³ Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Le cene*, a cura di Carlo Verzone, Firenze 1890, p. 385.

⁴⁴ Non mi dilungherò in questa sede, ma la questione dell’identità di Cuio, con nuove citazioni, sarà l’oggetto di un mio prossimo intervento in corso di elaborazione.

⁴⁵ Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano 2016, p. 634.

⁴⁶ Filippo Sassetto, *Vita di Francesco Ferrucci*, a cura di Vanni Bramanti, Torino 2000, p. 8.

⁴⁷ La lettera è pubblicata da Filippo Luigi Polidori, “Sulla vita e sulle azioni di Francesco Ferrucci”, in: Donato Giannotti, *Opere politiche e letterarie*, Firenze 1850, I, pp. 43–55: 46. Secondo Roberto Ridolfi (riferito in *Francesco Ferrucci nel racconto de’ contemporanei*, Firenze 1930, p. 322), la lettera è databile alla seconda metà del 1547.

O forse io m'assottiglio, e più semplicemente è stato il suono stesso di Cuio ad avere generato la freddura: un nome che di suo si presta a essere sfruttato in chiave burlesca, e che fa rima oltretutto con una parola difficile come ‘buio’. Del resto anche lo Zoppo Carrozziere usa i giochi onomastici e i rimanti come catalizzatori dell’effetto comico: così “s. Atto” è in rima con “disadatto”, a suggerire che l’intagliatore, nel tentativo di ritrarre il santo, ha ottenuto invece l’esatto contrario, una sorta di anti-

Atto; oppure la rima “Erizzo”: “non frizzo”, che riassume in un guizzo il giudizio negativo; o ancora il nome di Jacopo Sani associato a “cani” e a “villani”. Ma se l’invenzione dell’Etrusco traeva linfa da una realtà viva (a Firenze, alla metà del Cinquecento, il nome di Cuio evocava ancora un ricordo in tanti), viceversa lo Zoppo Carrozziere appare come il pescatore a caccia d’una perla nelle pieghe meno celebrate della tradizione municipale, un cercatore dell’insulto erudito.

1. Paolo Orlandi, detto lo Zoppo Carrozziere, Buongiorno, che fai tu?

Si mette a testo la lezione, pressoché identica, trasmessa dai codici più vicini all'ambiente di Paolo Orlandi, vale a dire il Magliabechiano VII.359, pp. 17sg. (= MI, una raccolta di Poesie diverse allestita da Antonio Malatesti nel 1645)⁴⁸ e il Magliabechiano VII.617, fol. 4r-v (= M2, di mano dello stesso Magliabechi).⁴⁹ Gli altri testimoni sono Archivio di Stato di Firenze, Carte Stroziane, I serie, 131, fol. 17r-18v (= S, un codicillo secentesco), Biblioteca Moreniana, Moreni 257, fol. 345r (= Mo, anch'esso secentesco), Magliabechiano VII.900, fol. 1v (= M3, di mano di Antonio Maria Biscioni), Biblioteca Statale di Lucca, ms. 1497, fol. 71v (= L, già no. 12 della collezione di Francesco Moücke), infine il codice 1293 della Biblioteca Universitaria di Bologna, p. 119 (= B, datato 1730). L, Mo e M3 sono apparentati: per cominciare, nessuno dei due conosce il nome di battesimo dell'intagliatore, cosicché nell'intestazione Mo scrive "opera d'un certo Sani", mentre Biscioni lascia uno spazio in bianco: "le porte di S. Trinita intagliate da . . . Sani"; inoltre condividono le stesse varianti: al verso 14, al verso 17, infine al verso 19. S ha alcune lezioni singolari (ai versi 3, 14 e 15), così come B (ai versi 3 e 13), e altre che i due condividono con Mo e M3, vale a dire l'articolo "l" al verso 9 (vale per Mo, M3 e S) e la congiunzione aggiuntiva in luogo di quella disgiuntiva al verso 14 (vale per tutti). Si segnala da ultimo che S dà nel margine un'indicazione topografica per meglio identificare la porta di cui si sta parlando: "quella che è accanto il fornaio".

"Buongiorno, che fai tu? Se' tu s. Atto?"

"S. Atto io son!" "Non ti riconoscevo!
E' mi fu detto, ma non lo credevo,
che tu fossi, per Dio, così mal fatto.

Che hai tu in mano?" "Un peso disadatto,
un fanal da galera dir potevo:
se del pivial ferraiol non facevo
io mi storpiavo questa spalla affatto".

"Chi è quel ch'è sopra te?" "Beato Erizzo"
"Chi t'ha intagliato, Erizzo?" "Anche me il Sani,
se ben chi passa dice ch'io non frizzo".

"E te, Benigno?" "Dio ne scampi i cani:
chi intagliassì per man di costui
saranno come me gonzi o villani".

Soggiunse Arlato: "Ed io, pazzo ch'io fui,
lasciarmi far con questo collo torto...
Cristo come sto io faccia star lui.

Gl'andrà ne' regni bui
e perderà di questo mondo il seggio,
perché disegna male e intaglia peggio".

I. che fai] e che fa' L Mo M3 3. E' mí] Già mi B detto] scritto S
4. Per Dio] >per Dio< Mo 7. del pivial ferraiol] ferraiuol del pivial L Mo
M3 9. Beato Erizzo] 'l beato Erizzo L Mo M3 S 10. anche] anco B L Mo
M3 11. Se ben] sebben L Mo M3 13. intagliassì] intagliassi B 14. come
me] come noi S gonzi o] g. e B L Mo M3 g. i → g. e S 15. Arlato] Arlato
L Mo M3 Arialto S 16. torto] storto S 17. faccia] fallo L Mo M3 19. e
perderà di questo mondo il seggio] Quando di questa vita e' lascia il s. L
Mo M3 20. perché] Perch'e' Mo perché e' L M3 perch'e' S.

*2. Paolo Orlandi, detto lo Zoppo Carrozziere, Perdonate a costui,
voi Padre santo*

Il quadro si ripresenta simile a quello del precedente sonetto (il pezzo è testimoniato a p. 16 di MI, a fol. 1r di M2, a fol. 1r di M3, a fol. 344v di Mo, a fol. 8v di S, e a p. 122 di B): MI e M2 sono conformi, B, L, Mo, M3 e S condividono alcune varianti (al verso 6 e i soli L, Mo, M3, S – al verso 8; ma c'è da dire che la mano che trascrive in S questo pezzo è diversa da quella di Buongiorno, che fa' tu). B si conferma un libero battitore. Infine, una nota di colore: il copista di Mo si dimostra parecchio timorato, cancellando "io non sono Cristo" dall'ultimo verso, così come aveva cassato l'espressione "per Dio" dal verso 4 del sonetto precedente, seguito in questo da S, che cambia anche il finale in "i sono un tristo". D'altronde Biscioni, chiosando i due testi, rimproverava a Orlandi d'averne "mescolate le cose sacre con le profane".⁵⁰

Per le quaranthore dipinte dal Poeta Piedi

Perdonate a costui, voi Padre santo,
che ci ha storpiati tutti e conci male,
ordinate su in cielo uno spedale,
che l'unguento del mondo non è tanto.

Gl'angeli son al buio e han fermo il canto,
per non veder la nota musicale,
lo splendor di Maria niente vale,
di rallegrarsi in cambio ognun ha pianto.

Jean Boutier/Maria Pia Paoli/Corrado Viola, Pisa 2017, alla monografia di Salomé Vuelta García, *Il teatro di Pietro Susini: un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze 2013, pp. 21sg.

⁴⁸ Su cui si veda Masi (nota 1), p. 351.

⁴⁹ Per i rapporti di Antonio Magliabechi col gruppo cinquecentesco degli 'scapigliati' si rinvia, oltre che al recente contributo in due volumi *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, atti del convegno Firenze 2014, a cura di

⁵⁰ *Il Malmantile racquistato* (nota 24), p. 41.

“È ei il Poeta che vuol far del Cuio?”
Risposer tutti: “Sì, sommo motore,
gl’è quel che fa coi lumi apparir buio”.

10

“Egl’è la prima volta ch’io l’ho visto,
ma s’ei s’impaccia più di quaranthore,
s’io non gli rompo il capo io non son C...”.

Rubrica: Per le quaranthore dipinte dal Poeta Piedi] Per le Quaranthore dipinte dal Poeta Piedi *M1 M2* Sopra il Poeta Piedi che fece le Quarantore a Monticelli parlano gl’angeli al Padre eterno *B* Di maestro Paolo Orlandi, detto lo Zoppo Carrozziere. In occasione di una festa di Quarantore, fatta a S. Quirico a Legnaia, da Bartolomeo Pittore, detto il Poeta Piedi *L* Sonetto di Paolo Orlandi [d’altra mano:] <il commento del quale è alla pag. 39 del tomo I° del Malmantile racquistato> *Mo* Di maestro Paolo Orlandi detto il Zoppo Carrozzajo per le Quarantore fatte a S. Quirico a Legnaia da Bartolomeo Pittore detto il Poeta Piedi *M3* Sonetto di m.º [d’altra mano:] <Paolo Antonio Orlandi> alias il Zoppo Carrozzajo per le Quarantore fatte a Legnaia <da Jacopo Sani intagliatore ducale> *S. I. voi Padre santo*] o *P. s. B Mo 2. Storpiati tutti*] tutti storpiati *B 3. Su in cielo*] nel c. *B 5. son*] sono *B Mo M3 S 6. la nota*] le note *B L Mo M3 S 7. niente vale*] nulla gli vale *B 8. di rallegrarsi in cambio ognun*] in cambio rallegrarsi ognuno *B scambio di rallegrarsi ognuno L Mo M3 S 9. È ei il Poeta*] Egl’è il p. *B* Egli il poeta *L Mo M3 È ei 'l P. S 10. Risposer*] Risposan *B 12. Egl'è*] Egli è *Mo M3 P. et. Quest'è S 14. io non son C...*] non son Christo *B* io non son Cristo *L >io non son Cristo < Mo i'* sono un tristo *S.*

3. *Alfonso de’ Pazzi, detto l’Etrusco*, L’Etrusco non ne dice ben né male

Il sonetto può essere datato a ridosso della realizzazione della faccata di Palazzo Almeni, dato che l’Etrusco scomparve alla fine dello stesso anno, il 3 novembre 1555. Il pezzo, incluso nel Terzo libro dell’opere burlesche,⁵¹ è stato riproposto da Detlef Heikamp in appendice al suo studio sui “Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del ’500”.⁵² Ho scelto di mettere a testo la lezione del Magliabechiano *VII.361* (= *M1*): testimone autorevole perché di mano – in parte, fra cui al fol. 64r–v, dov’è il presente sonetto – di Luigi de’ Pazzi, figlio di Alfonso e pertanto presumibilmente più vicino alla veste linguistica dell’Etrusco; ma inaffidabile al contempo, se cade talvolta in errore (come ad esempio al verso 17, emendato in base agli altri testimoni, vale a dire ai Magliabechiani *VII.536*,

fol. 34r–v, [= *M2*] e *VII.1061*, fol. 34v–35r [= *M3*], e ai Riccardiani 2640, fol. 33v–34r, [= *R1*] e 2907, fol. 27v–28r, [= *R2*] presso la fiorentina Biblioteca Riccardiana). Luigi de’ Pazzi è forse anche responsabile di innovazioni stilistiche (quale quell’“et” del verso 11, che gli altri testimoni leggono “che”).⁵³

L’Etrusco non ne dice ben né male,
della nuova bizzarra e gran facciata,
la qual molto contenta la brigata,
da quaresima sendo e carnavale.

Ivi son le sett’arte liberale,
e nostra età distinta e consumata,
i pianeti in cucina il vulgo guata,
abbasso le virtudi han del triviale.

Et Perugia e Fiorenza e tante cose,
che la mi par del Varchi una letione,
et simil opre annulla tutte et priva.

Un arco trionfal o prospettiva
mi sembra ben; ma quella surrezione
discorda fra le cose fabulose.

Son la più part’ascose,
ma tanti brevi che vi son latini
ne fan capaci insino a’ contadini.

Et così gli aretini
pittori e gli accademici hanno cura
di ’nsegnar le scienze con le mura.

Duolsi l’Architettura,
che non l’arebbe fat’ pena Cuio,
per ch’altri vega rimaner al buio.

I. non ne dice] non dice *M1 4. quaresima*] quaresima *M2* sendo]
essendo *M3 R2 e carnavale*] a c. *R1 5. Ivi*] Quivi *M2 M3 R2 E vi R1*
sett’arte liberale] sett’arti liberali *M2* sett’arti liberale *R1 7. vulgo*] vulgo
M2 M3 R1 R2 8. abbasso le virtudi] al basso le virtù *M2 M3 R2 a basso R1*
triviale] truiale *M2 11. et simil opre annulla tutte et priva*] >e priva<
e priva → tutte e priva *interl. M1* che s. o. tutte a’nulla e priva *M2 M3 R1*
R2 12. Un arco] D’un arco *R1* Un arco trionfal o prospettiva] Un a. t.
in p. *R2 M3 13. mi sembra ben; ma quella surrezione*] mi s., ma quelle

⁵¹ *Il Terzo libro dell’opere burlesche* (nota 28), p. 363.

⁵² Detlef Heikamp, “Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del ’500”, in: *Il Vasari*, XV (1957), pp. 139–163; 154sg.

⁵³ Per l’analisi dei rapporti fra i codici si rinvia a Masi 2007 (nota 28).

surrezione → *resurrezione interl.* *M1* 15. Son la più part'ascose] son la parte a. *M3* 16. che vi son] che vi fa → son *interl.* *M3* latini] lasciati *M2* 17. ne fan capaci] ne son c. *M1* insino] infin *M2 M3* insin RI R2 19.

e gli accademici] >et accademici< → e gli ademici *M1* 20. di 'nsegnar] >disegnar< → di 'nsegnar *M1* con le mura] per le m. *M2 M3 R2* 22. l'arebbe] l'averebbe *M2* 23. vegga] veggia *M2 M3*.

Abstract

In January 1641, Don Averardo Niccolini, abbot of the Florentine church of Santa Trinita, commissioned a new set of doors from the woodcarver Jacopo Sani. Once completed, according to Niccolini, “the general consensus is that these are the finest doors ever, both inside and outside Florence”. Paolo Orlandi (alias Lo Zoppo Carrozziere) disagreed, and so he brought new life to the local tradition of bad reception poems – already renewed by Curzio Marignolli in his poem attacking the Palazzo dei Visacci – by writing a satirical sonnet in which carved figures talk. In addition to the sonnet against Sani, Orlandi wrote one criticizing a certain “Poeta Piedi”; this includes the expression *far del Cuio*, to indicate that the artist achieved the very opposite of his intentions. Orlandi’s two poems subsequently became part of an anthology Anton Maria Biscioni assembled, but the editor misinterpreted “Cuio” as another nickname for the Poeta Piedi. In reality, the phrase *far del Cuio* relates to an older tradition of artistic vituperia. It appears in a little-known sonnet written a century earlier by Alfonso de’ Pazzi (alias L’Etrusco), about the sgraffito decoration on the façade of Palazzo Almeni designed by Giorgio Vasari and executed by Cristofano Gherardi, now lost. De’ Pazzi’s poem provides a different perspective on the façade, given that the author seized the opportunity to attack not only Vasari but also his favorite target, the humanist Benedetto Varchi.

Referenze fotografiche

Melanie Sangwine (sangwine.co.uk): figg. 1–3. – Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek (foto Bazzecchi): Fig. 4.

Umschlagbild | Copertina:

Giorgio Vasari und Mitarbeiter, *Apelle und der Schuster* | Giorgio Vasari e collaboratori, *Apelle e il ciabattino*
Florenz | Firenze, Casa Vasari, sala grande
(S. 46, Abb. I | p. 46, fig. 1)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
luglio 2021