

MARCELLO DANI

Edificare con immagini e parole: i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCELLO DANI

Edificare con immagini e parole: i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento

Fra il 1550 e il 1568, per interesse di Cosimo Bartoli, vennero date alle stampe diverse opere albertiane (fra cui la traduzione del 'De re aedificatoria' e una silloge di 'Opuscoli morali', contenente, fra l'altro, il volgarizzamento del 'Momus') dapprima per i tipi del Torrentino, in seguito dal De Franceschi. Nel contributo si tenterà di interpretare, alla luce di uno scritto bartoliano, il complesso figurativo del frontespizio, che fu riproposto in due versioni parzialmente diverse a partire da un disegno preparatorio vasariano, e di mettere in evidenza il legame esistente fra questa prima pagina riccamente effigiata, le opere dell'umanista riportate al grande pubblico dei lettori e il contesto fiorentino medico coevo.

Assurto al potere inizialmente come secondo duca di Firenze, dal 1537 al 1569, ed ottenuto da papa Pio V (per una netta volontà di smarcarsi, per quanto possibile, dai vincoli e dalle necessità imposte da una troppo rigida obbedienza al potere imperiale) il titolo di primo granduca di Toscana, che rivestì dal 1569 al 1574, Cosimo I de' Medici, figlio del condottiero Ludovico di Giovanni de' Medici (meglio conosciuto come Giovanni dalle Bande Nere) e di Maria Salviati, ridisegnò, nei 37 anni del suo regno, la fisionomia geografica, culturale e politica di Firenze, in particolare, e della Toscana in generale, nonché –di conseguenza– dello scacchiere politico italiano.

È proprio nella seconda metà del periodo cosimiano, per l'esattezza fra il 1550 e il 1568, che vennero dati alle stampe tre volumi su cui ci si soffermerà nelle righe seguenti: si tratta dell'*Architettura*,¹ traduzione del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (1550), poi ristampata in una seconda edizione *in quarto* nel 1565,² e degli *Opuscoli morali*³ (1568), una raccolta di scritti albertiani sia in volgare sia, qualora originariamente in lingua latina, volgarizzati.

Acceso fautore di questo nuovo rinvigorirsi dell'interesse per l'opera dell'Alberti, nonché campione cinquecentesco della diffusione degli scritti dell'umanista fu Cosimo Bartoli (1503-1572),⁴ erudito, scrittore, filologo, matematico, accademico e diplomatico fiorentino, che portava inscritta nella propria storia familiare «ferventi tradizioni pallesche»,⁵ in nome delle quali esercitò un'attività poliedrica ed instancabile per la progressione della politica culturale medicea.

La peculiarità delle opere menzionate in precedenza consiste nel fatto che esse presentano, nel proprio frontespizio, uno schema decorativo pressoché identico, ossia una composizione architettonica incentrata su due colonne sorreggenti un frontone semicircolare, arricchita da un sistema di figure allegoriche, stemmi, imprese, animali e festoni vegetali. Di seguito si tenterà dunque di interpretare, sulla scorta delle parole di Bartoli stesso, il comune complesso figurativo dei frontespizi per capire in che modo si pongano in relazione fra di loro le immagini, le opere albertiane (sedici in tutto) tradotte o raccolte da Bartoli, ed il contesto storico coevo, sul quale contribuirà a gettare luce anche un cenno ai dedicatari dei singoli scritti.

Prima di procedere con la decifrazione di questo sistema allegorico, tuttavia, è opportuno fare chiarezza sul suo *punctum originis* autoriale, su quante –e quali– siano le versioni del frontespizio, su quali opere lo si ritrovi e sui tipografi che tali opere impressero.

¹ *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de Disegni*, In Firenze, Appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, M.D.L. (in seguito abbreviato come *Architettura 1550*).

² *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de' disegni*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese. 1565 (in seguito abbreviato come *Architettura 1565*).

³ *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti Gentil'huomo Fiorentino [sic]. Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'huomo, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.

⁴ Su Cosimo Bartoli, oltre alla relativa voce del *Dizionario biografico degli italiani* (cfr. nota successiva), si veda almeno J. BRYCE, *Cosimo Bartoli (1503-1572): the career of a Florentine polymath*, Genève, Librairie Droz, 1983; *Cosimo Bartoli (1503-1572)*. Atti del Convegno internazionale, Mantova 18-19 novembre, Firenze 20 novembre 2009, a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze, Olschki editore, 2011.

⁵ Cfr. [voce] *Bartoli, Cosimo*, a cura di R. Cantagalli e N. De Blasi, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, v. 6, 561-563: 561.

Giorgio Vasari fu il creatore, probabilmente autonomo – anche se si potrebbe ipotizzare che l'idea iniziale sia nata dal confronto con l'amico Bartoli – del primo disegno preparatorio,⁶ nel quale si possono osservare, a partire dal registro superiore, tre figure femminili (poste fra due capri o meglio, come si vedrà in seguito, capricorni, sorreggenti lo stemma mediceo) di cui una che, a seno scoperto, regge una ruota e presenta un folto ciuffo di capelli tutto rivolto verso destra, che lascia la nuca scoperta; un'altra con un ramo nella mano destra, ai cui piedi giace una clessidra; e un'altra ancora, alata, anch'essa a seno scoperto, con un libro nella mano destra e l'indice sinistro alzato.

Innanzitutto alle colonne si trovano le immagini di una donna con fiori e scettro e, curioso particolare, un copricapo sormontato da un uccello (a sinistra), e di un'altra con lancia, elmo, egida e scudo recante la testa anguicrinata di Medusa (a destra). Sotto ad una sorta di tendone privo di iscrizioni, e fermato nel margine inferiore da una testa di leone (o di mostro), si scorgono edifici e rovine che sembrano rimandare tanto alla Roma antica quanto a quella coeva; si osservano infatti un obelisco mozzo, una colonna rotta, due fusti tronchi di colonne a terra, una colonna con volute ascendenti che potrebbe ricordare quella traiana o quella antonina, un tempietto circolare con colonnato che evoca immagini che vanno dal tempio di Vesta romano, al tempietto di san Pietro in Montorio del Bramante, al tempio presente sullo sfondo dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, e ancora un frontone sorretto da colonne visibile solo per metà (una stilizzazione, forse, del Pantheon?) e una struttura che si intuisce essere su tre ordini e che potrebbe ricordare vagamente il Colosseo.

Davanti alle rovine si trova invece una figura maschile barbata, col capo inghirlandato, che giace semisdraiata appoggiandosi col gomito su un animale (di cui si intravedono il muso e una zampa posti su un elmo e sull'elsa di una spada) e regge un'urna da cui sgorga un rivolo d'acqua. Tale rivolo si diffonde poi su di un piano, sul quale giacciono vari attributi del potere temporale e di quello secolare in ordine sparso: si riconoscono, infatti, oltre a due corone, una mitra vescovile, un galero cardinalizio con le relative nappe e la tiara papale, assieme ad un pastorale e ad una ferula, apparentemente priva del terzo braccio. Nei riquadri frontali dei plinti delle colonne, infine, è possibile notare, sulla sinistra, una tartaruga che regge con la bocca due funi attaccate a una vela, e sulla destra un falcone che serra nell'artiglio un anello con incastonata una gemma appuntita.

È a partire da questo lavoro preparatorio che furono tratti due differenti disegni i quali, con la presenza di variazioni minime (non scompaginano infatti l'organizzazione complessiva del sistema) ma tuttavia significative e degne della massima attenzione, furono riprodotti xilograficamente (e non solo) sui frontespizi delle opere di nostro interesse.

Una prima variante (la si definirà d'ora in poi 'A'), il cui incisore è anonimo, è una copia speculare del disegno vasariano e, oltre a «quelques variations minimales relatives à l'expression figurative des personnages»⁷ presenta l'aggiunta di un globo terrestre tenuto in mano dalla figura femminile centrale del registro superiore, ai cui piedi spunta ora la testa calva di un vecchio barbuto il quale sorregge una clessidra con la mano sinistra; la si ritrova come frontespizio dell'*Architettura* albertiana⁸ del 1550 (la prima edizione illustrata dell'*opus maximum* di Alberti, nonché la prima stampa nella quale risulta siano stati usati questi blocchi decorativi) e di alcune altre cinquecentesche.⁹

⁶ Conservato a Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 394 Orn.; cfr. [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari. Principi, letterati, e artisti nelle carte di Giorgio Vasari (Casa Vasari). Pittura vasariana dal 1532 al 1554 (Sottoc chiesa di S. Francesco)*, a cura di L. Corti, M. Daly Davis, C. Davis, J. Kliemann, Firenze, EDAM, 1981, tav. 193.

⁷ Cfr. A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze, Olschki editore, 2011, 319.

⁸ Cfr. nota 1.

⁹ Presentano il medesimo frontespizio i seguenti volumi: *Ioannis Pierii Valeriani Hieroglyphicorum ex Sacris Aegyptiorum libris libri octo*, Florentiae 1556; *Ioannis Argenterii Medici de Morbis libri XIII*, Florentiae, [il nome del tipografo si ricava dal colophon: «Excudebat Florentiae Laurentius Torrentinus»], MDLVI (è interessante il privilegio, che recita «Cum privilegio summi Pontificis: Caroli V. Imperatoris: Henrici II. Galliarum Regis, & Cosmi Medicis Florentinorum Ducis, ad annos decem», arrivando così quasi ad additare in Cosimo I un sovrano degno di stare al pari dei più grandi monarchi europei dell'epoca; notevole anche la rappresentazione dell'emblema araldico mediceo riccamente decorato nell'ultima pagina); *Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato*, In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti. MDLXXX (in questo caso, nei riquadri dei plinti sorreggenti le colonne si riscontrano, in luogo della tartaruga con vela e del falcone con anello, due stemmi araldici, di

Una seconda versione (d'ora in poi 'B'), di cui si conserva un abbozzo a Berlino,¹⁰ «ripete con poche varianti il frontespizio del Torrentino; solo è variata la posizione delle gambe dell'Arno [ecco anticipato il significato allegorico, peraltro abbastanza scoperto, di una delle figure] recumbente, il quale è separato dal paesaggio di rovine da un basso muro dove si trovano strumenti di disegno e di misurazione»,¹¹ fra cui si possono distinguere due compassi, una squadra, un perpendicolo o filo a muro e una sfera armillare (o forse mappamondo), che rimandano tanto alla dimensione fabbrile dell'architettura e all'istanza pratica espressa da Bartoli nel suo *Del modo di misurare le distantie*¹² (la prima opera, del 1564, nella quale appare la variante B del frontespizio), quanto, probabilmente, a quegli strumenti matematici che Alberti, nel suo capodopera, ammoniva dovessero essere presenti nella biblioteca ideale.¹³ La suddetta variante è riscontrabile, inoltre, nella seconda edizione in formato ridotto dell'*Architettura*,¹⁴ negli *Opuscoli morali*¹⁵ e nei *Discorsi storici universali*.¹⁶

Ciò che cattura l'attenzione, già al primo colpo d'occhio, è l'impianto architettonico del frontespizio, che si sostanzia in un'elegante edicola nella quale due colonne sostengono un frontone semicircolare, ed è già stata rilevata da diversi studiosi¹⁷ la probabile influenza che ebbe, nella stesura del disegno preparatorio vasariano, la

cui uno, quello di sinistra, mediceo; sono inoltre stati soppressi i capricorni e gli stemmi sul frontone); *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, In Fiorenza, M.D.LXXXI., Appresso Giorgio Marescotti (anche in questo caso, nei riquadri dei plinti si riscontrano due scudi araldici medicei, e capricorni e stemmi sono stati eliminati dal frontone).

¹⁰ Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (V, 47c); cfr. [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari...*, tav. 195.

¹¹ Cfr. [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari...*, p. 150.

¹² *Cosimo Bartoli Gentil'huomo, et Accademico Fiorentino, Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie, le prospettive, & tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini, secondo le vere regole d' Euclide, & de gli altri più lodati scrittori*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi Sanese, 1564.

¹³ Cfr. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, testo latino e traduzione e cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, t. II, 766-768: «Hoc non praetermittam. Bibliothecis ornamento in primis erunt libri et plurimi et rarissimi, praesertim ex docta illa vetustate collecti. Ornamento etiam erunt mathematica instrumentum cum caetera tum diis similia, quae fecisse Possidonium ferunt, in quibus septem planetae propriis motibus movebantur; quale etiam illud Aristarchi, qui in tabula ferrea orbis descriptionem et provincias habuisse praedicant artificio elegantis» | «Un punto da non sottacersi è che il principale ornamento delle biblioteche è costituito dai libri, che devon essere in gran numero, assai rari, e scelti dando preferenza ai più famosi dotti dell'antichità. Del pari saranno di ornamento strumenti matematici; ad esempio simili a quello che – secondo la tradizione – fu costruito da Posidonio: in cui i sette pianeti percorrevano le loro orbite; o simili a quello di Aristarco, del quale si narra che sopra una tavola di ferro avrebbe tracciato un disegno del mondo diviso in province, opera ingegnosa e squisita».

¹⁴ *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de' Disegni*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565.

¹⁵ *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti Gentil'huomo Fiorentino* [sic]: *Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'huomo, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.

¹⁶ *Discorsi storici universali, di Cosimo Bartoli gentilhuomo, et accademico fiorentino*, in Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese, 1569. Della stessa opera, nello stesso anno e per i tipi dello stesso stampatore, il Bartoli fece approntare un'edizione di pregio in carta forte, con margini più ampi, che presentava un frontespizio inciso su rame con la sottoscrizione «Martino Ruota Sebenzano fece. 1568», dove il drappo centrale e le rovine romane sono sostituite da un ritratto di Cosimo I. Una copia digitalizzata di tale edizione è disponibile all'url <http://www.internetculturale.it/jmms/iccvviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:BVEE018360> (data ultima consultazione: 21/04/2017). Sull'incisore Martino Rota, cfr. S. WELSH REED-R. WALLACE, *Italian etchers of the Renaissance*, Museum of Fine Arts (Wilmington, Acme Printing Co.), 1989, 58-60; [catalogo della mostra] *Martin Rota Kolunić i Natale Bonifacio: djela u brvatskim žbirkama, katalog uz istoimenu izložbu u Kabinetu grafike*, a cura di S. Marković, Zagreb, HAZU, 2003; S.A. BERGQUIST, *Some Early States by Martino Rota and Luca Guarinoni*, «Print Quarterly», XXIX (2012), 1, 33-36. Per un catalogo delle sue opere, cfr. *The illustrated Bartsch*, Edited by H. Zerner, New York, Abaris Book, 1979, v. 33, 9-123 (il frontespizio dei *Discorsi storici universali* è a p. 93; in ragione dell'ottima qualità della riproduzione, è possibile notare anche le estremità –proprie di una creatura marina– dei capricorni sorreggenti gli scudi medicei).

¹⁷ Cfr. [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari...*, p. 149: «Impiegando questo motivo, il Vasari inserisce il suo in una serie di frontespizi per trattati architettonici con vedute di semidistrutti monumenti antichi, serie che comincia col famoso frontespizio del Serlio»; A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari...*, pp. 322-323; M. CALAFATI, *Antiporte e frontespizi architettonici tra Firenze, Bologna e la Francia nel secondo Cinquecento. Prime ricerche sul transfert culturale di modelli costruttivi e grafica del libro*, «TECA», VIII (2015), 43-67:54-55.

prima pagina del *Terzo libro*¹⁸ di Sebastiano Serlio, oltre al legame diretto col tema della prima traduzione albertiana portata a termine –e poi data alle stampe– da Bartoli. Vale inoltre la pena di ricordare, per inciso, la grande fortuna della trattatistica architettonica nel Cinquecento che, se ebbe nell'Alberti un precursore del XV secolo (con la stesura del *De re aedificatoria*, presentato a Nicolò V nel 1452 e stampato per la prima volta nel 1485), trovò per l'appunto –per citare i nomi più noti– nel Serlio, nel Palladio, e nel Barozzi dei validi continuatori.

Di particolare interesse risulta anche il drappo,¹⁹ che oltre all'ovvia funzione di 'contenitore' del titolo va a scoprire, con un certo gusto teatrale, il paesaggio di rovine antiche; e non è forse peregrino ipotizzare che la giustapposizione di tali rovine, sullo sfondo, e dell'Arno, in primo piano, possa adombrare l'accoglimento dell'eredità della gloria romana e la sua perpetuazione ad opera della potente dinastia medicea, degna di un passato tanto illustre.

Ad una Firenze a tal punto gloriosa da poter essere a buon diritto considerata come una nuova Roma, o più in generale a un intento celebrativo del contesto fiorentino coevo rimandano peraltro gli stemmi, i simboli e le imprese medicee presenti nel frontespizio. La tartaruga con la vela, infatti, è una delle imprese personali²⁰ scelte da Cosimo I e da lui associata al motto *festina lente*. Possimoro, ascrivibile ad Ottaviano Augusto, sembra condensare in questo caso l'idea di una prudenza che deve guidare la forza d'azione verso il fine ultimo del buon governo, e la si può ritrovare in diverse raffigurazioni su pavimenti, soffitti, elementi decorativi nonché nella Sala degli Elementi di Palazzo Vecchio. L'anello –stretto nell'artiglio del falcone– con incastonato un diamante dal taglio piramidale, invece, è simbolo di unità, fedeltà ed eternità, e lo si ritrova spesso associato ad un cartiglio col motto '*Semper*', un auspicio di perennità della stirpe. Tale impresa ha accompagnato il passaggio di potere da Cosimo il vecchio a Piero il Gottoso a Lorenzo il Magnifico, e Paolo Giovio, nel suo *Dialogo dell'imprese militari e amorose* dà notizia del fatto che «prese il magnifico Pietro, figliuolo di Cosimo, per impresa un falcone che aveva negli artigli un diamante, il quale è stato continuato da papa Leone e da papa Clemente [...] il diamante importa indomita fortezza contra fuoco e martello, come miracolosamente il prefato Magnifico [si riferisce sempre a Piero] fu saldo contra le congiure e insidie di messer Luca Pitti».²¹ Si riscontra quindi un emblema genericamente riferibile alla dinastia dei Medici²² affiancato ad uno personale, creato *ex novo*, ad indicare probabilmente la nobiltà dell'ascendenza di Cosimo I e al contempo la distinzione e l'alta levatura delle sue prerogative di potere, unitamente alla primazia delle sue imprese.

Non passano inosservati, nel registro superiore, i due stemmi, sormontati dalla corona ducale, recanti le 'palle' medicee, incluse nel giro del collare dell'ordine del Toson d'oro, onorificenza della quale Cosimo I fu insignito nel 1546; si nota anche come una delle 'palle', quella superiore, sia fregiata dai tre gigli di Francia (per quanto un po' stilizzati) concessi a Piero il Gottoso da Luigi XI nel 1465. Gli stemmi, poi, sono sorretti da capricorni, animali astrologici cari a Cosimo I,²³ sotto il cui segno avvenne la sua nomina a duca di Firenze, nonché il medesimo segno sotto il quale Ottaviano sarebbe stato nominato Augusto; non si deve dimenticare, inoltre, un

¹⁸ *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano; e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Impresso In Venetia per Francesco Marcolino da Forli. appresso la chiesa de la Trinita ne gli anni del Signore MDXXXX del mese di Marzo.

¹⁹ Sul quale cfr. F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1969, v. I, 126-131:131.

²⁰ Cfr. J. COX-REARICK, *Dynasty and destiny in Medici art*, Princeton, Princeton University Press, 1984, 275, 280.

²¹ Cfr. P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni editore, 1978, 64.

²² Sul tema, cfr. anche F. AMES-LEWIS, *Early medicean devices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), 122-143.

²³ Cfr. P. GIOVIO, *Dialogo...*, 71-72: «GIOVIO. [...] una me ne piacque per essere molto accomodata a Sua Eccellenza, la quale avendo per oroscopo e ascendente suo il capricorno che ebbe anche Augusto Cesare (come dice Svetonio) e però fece battere la moneta con tale imagine, mi parve questo bizzarro animale molto al proposito, massimamente che Carlo Quinto imperatore, sotto la cui protezione fiorisce il principato del prefato signor Duca, ebbe ancor egli il medesimo ascendente. [...] Ma a questo capricorno che porta Sua Eccellenza, non avendo motto, acciò che l'impresa sia compita io ho aggiunta l'anima di un motto latino: *Fidem fati virtute sequemur*, quasi che voglia dire: io farò con propria virtù forza di conseguire quel che mi promette l'oroscopo». Nel testo è riportata anche l'impresa, che raffigura un capricorno (sormontato da un cartiglio col suddetto motto) che si staglia sul cielo di Firenze. Cfr. anche J. COX-REARICK, *Dynasty...*, 251-291.

riferimento alla capra Amaltea che secondo il mito avrebbe nutrito Zeus bambino, sottraendolo alle ricerche del padre Crono. Un simbolo, dunque, di buon auspicio e legittimazione al potere, che è possibile scorgere, fra gli altri luoghi, di nuovo nella Sala degli Elementi di Palazzo Vecchio, nell'affresco delle primizie della Terra offerte a Saturno, o nel basamento della statua equestre di Cosimo I del Giambologna, in piazza della Signoria.

Se fino a questo punto non sono emersi particolari problemi interpretativi nel primo approccio alla decifrazione del frontespizio, qualche difficoltà potrebbe sorgere qualora si tentasse di comprendere il significato delle tre figure poste sul frontone, così come della figura femminile –probabilmente la più enigmatica– che reca fiori in una mano, posto che nella donna con scudo e lancia è facilmente ravvisabile la dea Minerva. È proprio a questo punto che lo stesso Bartoli viene in soccorso (per quanto, per così dire, *in absentia*, come si avrà modo di vedere a breve) di chi desidera afferrare il significato complessivo del disegno: nei suoi *Ragionamenti Accademici*²⁴ del 1567, infatti, il poliedrico uomo di cultura fiorentino si diffonde –per interposta persona– in una dettagliata disamina delle figure allegoriche in questione.²⁵ I *Ragionamenti* presentano cinque dialoghi costituiti da un abbrivio (nel quale diversi personaggi discutono riguardo a scultura, architettura, pittura e musica), che lascia spazio al commento di specifici passi danteschi, secondo «un mouvement d'élévation de la matière a l'esprit».²⁶ Nel Ragionamento secondo, intitolato 'Il Cavaliere', dove figurano come interlocutori messer Lionardo Doffi, il cavaliere Lodovico de Masi e monsignor Ferrante Pandolfini vescovo di Troia, una dotta dissertazione del monsignore (il quale riporta una lezione sulla fede di gusto neoplatonico –volta a dimostrare come tutte le dottrine del mondo classico prefigurassero in realtà l'avvento dell'ortodossia del dogma trinitario– tenuta dall'amico Bartoli presso l'Accademia fiorentina) è preceduta dalla visita presso una casa in via del Cocomero, a Firenze, per osservare «certa [...] invenzione», ossia una «Pittura che fa fare il Bartoli»,²⁷ il quale peraltro è detto assente (nell'economia della finzione letteraria) tanto quel giorno quanto, più genericamente, in quel torno di tempo.²⁸ La prima allegoria sulla quale i tre si ritrovano a discutere è l'Arno:²⁹

«*Ves[covo]* Quella figura ignuda che voi vedeste adiacere, la qual pareva che con il braccio destro si riposasse sopra quella testa di leone, et che nella mano destra avesse un giglio, et con la sinistra tenesse il vaso, onde usciva quell'acqua, et il corno della dovizia, come voi potete da voi stessi facilmente giudicare, è inteso dal Bartoli per il fiume Arno. [...] I fiumi si fanno vecchi perché essi nacquero immediate dopo il Diluvio; et con la barba lunga, et allucignolata per significare non solo la antichità loro, ma le varie, et diverse acque, che di diversi luoghi con giri torti, et avvolti in loro stessi si raccolgono. *M[esser] L[ionardo]* Et quella ghirlanda di quercia, ch'a me parve, che egli avesse in testa, che vuol dire? *Ves[covo]* Io credo, che per la testa si pigli il principio, et il nascimento de' fiumi, et che il Bartoli habbia voluto mostrare per questo che Arno ha il suo nascimento ne boschi alti della Falterona pieni di quercie. [...] né vi dirò altrimenti il significato della testa del Leone, perché voi sapete, che ella è la insegna antica della città nostra».³⁰

Sul giglio e la cornucopia, elementi non presenti nel frontespizio, così come diversi altri che verranno menzionati nel prosieguo del *ragionamento*, si tornerà in seguito. Una lunghissima ed approfondita disamina viene condotta, a questo punto, sulla donna posta dirimpetto a Minerva:

²⁴ *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino, Sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la Tavola di più cose notabili*, In Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese, 1567.

²⁵ Va a Charles Davis il merito di aver messo, per primo, in relazione il sistema allegorico del frontespizio con le pagine dei *Ragionamenti Accademici* di cui si riporteranno, di seguito, diversi stralci; cfr. C. DAVIS, *Frescos by Vasari for Sforza Almeni, 'Coppiere' to Duke Cosimo I*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24 (1980), 127-202:186-188. Sullo stesso tema cfr. anche [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari...*, 149; A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari...*, 82-85.

²⁶ Cfr. A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari...*, 81.

²⁷ Cfr. *Ragionamenti Accademici...*, c. 22v.

²⁸ Cfr. *ivi*, c. 22r: «da un tempo in qua, ei [*scil.* Bartoli] si è dato ad una vita molto più quieta ch'ei non faceva prima, et per quel che io ritraggo (anchorchè però egli lo nieghi) a starsi molto per gli scrittoi». Ipotizzando che questo *Ragionamento* sia da collocare nel 1567 o, al più negli anni immediatamente precedenti, chissà che con questo autoritratto che dà di sé stesso Bartoli non voglia rappresentarsi intento alla ricerca e allo studio delle opere albertiane che avrebbero visto la luce nel 1568, per i tipi del De Franceschi?

²⁹ Per chiarezza, integro, fra parentesi quadra, e segnalando il tutto in corsivo, il nome dell'interlocutore che prende la parola.

³⁰ Cfr. *Ragionamenti Accademici...*, c. 23r.

«M[esser] L[ionardo] Diteci per vostra fede quel che egli intese per quella donna, che io veddi da una delle bande molto bella; la quale posandosi sopra del piè destro pareva che riguardasse verso il cielo; et aveva quei fiori nella destra, et quello scettro nella sinistra? Ves[covo] Quella intese egli per Flora. [...] Flora come voi sapete si intende qui per la città di Firenze, et le harà fatto le braccia armate per dimostrare la fortezza di questa città [...]. Ca[valiere] E quei fiori, che ella pare che con la destra porgha verso il cielo, perché? Ves[covo] Io credo che habbia finto che ella guardi inverso il cielo, quasi pregando Dio, che imprima nel cuore di chi la governa virtù, et animo tale che ella possa lietamente mostrare i fiori delle opere sue, circha la giustizia inverso i populi; la quale si denota per lo scettro [...]. M[esser] L[ionardo] [...] credete voi che il posare sopra del piè destro di questa figura, più che sopra il sinistro, habbia significato alcuno? Ves[covo] Il posare sopra il piè destro credo che significhi la constantia che ella potrà havere in Dio [...] perché se noi reveriremo, come doviamo, Dio, poseremo sicuramente et costantemente con il piè destro, sopra una stabile pietra quadrata; come voi vedeste, che posava essa Flora; la quale pietra cosi fatta si piglia per la stabilità».³¹

Vengono chiariti, inoltre, due curiosi attributi di questa Flora/Firenze, ossia le spalline a forma di testa di leone, elemento decorativo richiamante il Marzocco fiorentino con la funzione di tenere fermo il ricco tessuto della veste, e l'aquila posta sul copricapo:

«Ca[valiere] [...] ma quello drappo del quale io la veddi sì riccamente vestita, che sembrava quasi che un broccato d'oro, che vuol inferire? Ves[covo] Parlando esteriormente, io credo che egli habbia inteso, che Flora, cio è Fiorenza sia delle terre di Toschana la più ricca, il capo quasi di essa Provincia, et parlando interiormente direi forse, che questa ricchezza significasse la vivacità, et la grandezza de gli animi nostri. M[esser] L[ionardo] [...] cosa era quella, che noi le vedemo in testa? Ves[covo] A me parve un berrettone alla antica ducale col mazzocchio a torno. Ca[valiere] Sì ma e vi era pure ancora sopra non so se una aquila o altra cosa simile. Ves[covo] [...] io mi ricordo d'havere letto che gl'Egizij quando dipingevano una aquila il più delle volte la intendevano per Dio. Ca[valiere] Sì ma che harebbe voluto dire per questo il Bartoli? Ves[covo] O che noi ci ricordassimo di havere sempre Dio sopra del capo nostro».³²

Segue, a questo punto, una disquisizione sulle peculiarità classicamente attribuite a Minerva (dallo *status* virginale alla testa di Medusa, dall'elmo, alla lancia, alla corazza), qui raffigurata per rappresentare la sapienza umana –riflesso di quella divina– e, più di tutto, la virtù della Prudenza:

«Ca[valiere] Che vuol dire che sempre nelle statue, o nelle pitture antiche ella guarda così con gli occhi accigliati, et feroci, inverso una delle bande? Ves[covo] Io credo, che e' facessero questo per mostrare, che le persone prudenti rare volte possono essere ingannate, percioche sguardando il più delle volte in questa maniera inverso delle altre, considerando più con la mente, che con gli occhi delle azzioni di quelle, le spaventano».³³

Vale inoltre la pena di segnalare il seguente passo

«M[esser] L[ionardo] Dè diteci di gratia Monsignore ch'intensonno gli antichi per quella testa di Medusa, che tanto da ognuno è celebrata, et che sempre si vede o nel petto o nello scudo di Pallade o di Minerva?».³⁴

dove lo sdoppiamento della medesima divinità fra le due polarità nominali di Minerva e Pallade potrebbe rimandare a un analogo trattamento che si riscontra in alcuni luoghi del *Momus* albertiano.³⁵ L'attenzione viene poi, piuttosto bruscamente, spostata sulla figura alata:

«[...] et per la *vestita*³⁶ di verde, con un libro in una delle mani, et con una girlanda di fiori in testa alzava l'altra mano in verso del cielo, et che haveva l'alie dietro alle spalle, credo io che il Bartoli habbia inteso per la Virtù,

³¹ Ivi, cc. 23r-v.

³² Ivi, cc. 23v-24r.

³³ Ivi, c. 24v.

³⁴ Ivi, c. 24r.

³⁵ Cfr. L.B. ALBERTI, *Momus*, in ID., *Opere latine*, a cura di R. Cardini (testo, traduzione e note, nota al testo del *Momus* a cura di M.L. Bracciali Magnini), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010, p. 1186 e ssgg.

la quale per essere sempre verde, et per uscir di lei suavissimi odori, sollevandosi con l'alie sormontando sempre verso il cielo fu così da gli Antichi dipinta, volendo dimostrare, che gli huomini poi che sono mediante lo ingegno diventati virtuosi, si innalzano, et si sollevano a grado superiore degli altri, et possono mediante le alie dello intelletto, volando, discorrere tutte le cose, che sono in cielo, et in terra». ³⁷

Abbastanza immediata è anche l'identificazione della valenza allegorica della donna con la ruota:

«Ca[valiere] [...] procedendo all'altra, che stando a sedere si riposava con il braccio destro sopra di una ruota, et che haveva i capelli, che dal vento pareva che fussino stati spinti dallo lato dinanzi, et vestita di un cangiante, che appariva di tanti colori che non si discerneva così facilmente, sapendo ch'ella è Fortuna non voglio che vi affatichiate in esplicarla, che io so pur troppo quel che ella sa fare in tutte le cose, vedendosi ogni giorno quanto ella distribuisca male la sua potentia, et i suoi beni». ³⁸

La discussione si conclude col disvelamento dell'Immortalità che vince il Tempo:

«M[esser] L[ionardo] [...] diteci il significato di quell'altra donna, che sedendo sopra quel cumolo delle armi, et di libri aperti, più elevata che le altre, haveva nella destra mano una palla descrittovi dentro il mondo, et nella sinistra un ramo di lauro, et in dosso una vesta di un colore cangiante simile a quel rosato splendore che alcuna volta monstra di se la Aurora [...]. Ves[covo] Questa è intesa per la Immortalità [...] voi vi ricordate che [...] premeva con il destro piede le spalle, et il collo ad un antico vecchione, il quale pareva che dimostrasse di stare mal volentieri sotto a' detti libri, et alle dette armi, calcato massimo dal piede, et dal peso dell'immortalità, che altro non è che il tempo, volendo dimostrare che due solamente sono i mezzi principali, che conducono le cose de mortali alla Immortalità, cioè è le armi, et gli scritti», ³⁹

in modo tale che risulta infine pienamente manifesto il significato della pittura d'invenzione bartoliana (per i tre gentiluomini del dialogo) assieme al messaggio complessivo veicolato tramite il frontespizio (per il lettore moderno):

«Ves[covo] Egli [scil. Bartoli] ha voluto per questo mostrare le azzioni che si fanno adesso in Firenze, et dice che in su lo Arno, in Firenze, mediante lo ingegno la virtù et la fortuna si conduce il mondo alla immortalità a mal grado, et a dispetto del tempo, onde se ne acquistano honori, ricchezze, dignità, stati, riputazione, sapienza, et felicità humane, le quali cose voi vedeste, se ben vi ricordate, notate giù da basso intorno all'Arno, essendovi mitrie da papi, corone da re, capelli da cardinali, da vescovi, scettri, mazzocchi ducali, insegne, armi, libri, et molte altre cose simili, che si può dire che dimostrino, oltre a questo, le dignità, et gl'honori, et le qualità, ch'hanno avuto così gli huomini come le donne prudenti, virtuosi, et fortunati nati in su lo Arno in Firenze». ⁴⁰

Non è necessario richiamare alla mente le alte cariche ottenute, a quest'altezza temporale, dagli esponenti della famiglia Medici – si pensi ai papi Leone X e Clemente VII, al duca Alessandro e al duca, poi primo granduca di Firenze, Cosimo I – in seno alla quale Bartoli ha tutto l'interesse, e la volontà, di accreditarsi come 'affezionatissimo servitore'.

Si è detto, in precedenza, che alcuni particolari su cui si appunta l'attenzione, nel *Ragionamento secondo*, di monsignor Pandolfini (il giglio e la cornucopia nelle mani dell'Arno personificato, certi dettagli cromatici dei tessuti delle vesti, la catasta di armi e libri su cui è assisa Immortalità) non trovano riscontro, a livello grafico, nel frontespizio: «ciò fa supporre che la descrizione del Bartoli sia stata stesa solo dopo che fu approntata la xilografia. Mentre il Bartoli descrive un'allegoria generica in elogio della città di Firenze, il Vasari aggiunge alcuni ulteriori dettagli da connettere alla funzione del frontespizio». ⁴¹

³⁶ Qui è il monsignore a parlare. Segnalo in corsivo le prime tre lettere perché si tratta di una mia congettura per rendere senso al testo, che presenterebbe il termine 'lantita' il quale è, con ogni probabilità, un errore di composizione tipografica della parola.

³⁷ Cfr. *Ragionamenti Accademici...*, c. 25r.

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ Cfr. *ivi*, cc. 25v-26r.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

⁴¹ Cfr. [catalogo delle mostre] *Giorgio Vasari...*, p. 149.

I molteplici festoni di fiori, fronde e frutti che addobbano le colonne suggeriscono un'idea di florida prosperità; nel complesso, il rigore dell'impianto architettonico del frontespizio è ingentilito dal ritmo controllato di un movimento ideale che si sviluppa fra le imprese, i gesti e le torsioni delle allegorie e la dovizia delle decorazioni.

Come detto all'inizio, è inevitabile l'approfondimento dell'analisi di un altro elemento paratestuale, ossia le epistole ai dedicatari delle traduzioni bartoliane: la prima, e di maggior rilievo, su cui corre l'obbligo di soffermarsi, è la dedica dell'*Architettura* del 1550 a Cosimo I, a cui Bartoli indirizza l'opera citando il gusto del duca per le buone arti e in particolar modo per l'architettura,⁴² interesse che colloca, a buon diritto, il duca nella schiera dei 'principi architetti', e che trova un urgente riscontro pratico nella costruzione di muraglie difensive e fortificazioni, sull'orma delle tecniche di costruzione antiche, tramandate dai trattatisti classici, posto che «egli [scil. Alberti] aperse largamente quelli ascosi segreti che negli oscuri scritti di Vitruvio erano rinchiusi».⁴³ Come è stato notato, «è vero che il duca di Firenze si mostrava particolarmente sensibile per l'architettura e soprattutto per la costruzione di strutture militari da porre a difesa dello stato toscano: la traduzione di un classico come il trattato albertiano va dunque intesa all'interno di un più ampio disegno, volto a sostenere i propositi cosimiani in termini di viva praticità».⁴⁴ L'intento divulgativo che presiedette alla messa in cantiere della traduzione del capodopera di Alberti deve aver incontrato il favore del pubblico, se è vero che nella dedica della seconda edizione,⁴⁵ del 1565, di nuovo indirizzata a Cosimo, Bartoli afferma che a distanza di 15 anni dalla prima stampa, essa «per la Dio gratia è stata tanto in pregio e ricerca e comperata da tanti che, anchorchè se ne stampassero millecinquecento, sono nondimeno molti e molti anni che per la Italia più non se ne ritrovano», ed essendo stato pregato «da molti amici di procurare per commodità comune che ella si ristampi di nuovo», il *cliens* medico si è risolto affinché «per mezo dello affezionatissimo servo di V.E. Francesco Franceschi Sanese sia messa di nuovo in minore, et più comoda forma, alla stampa».⁴⁶ Dedicatario generale degli *Opuscoli morali* è invece Francesco de' Medici, reggente del Granducato dal 1564: Bartoli si presenta all'erede al trono affermando di aver cavato «quasi dalle tenebre molte operette di Leonbatista Alberti, parte delle quali non sono state fino a qui se non per pochi vedute, e parte se pur già furon stampate in lingua latina, essendo quasi che come separate e distaccate membra sparse in diverse parti».⁴⁷ L'unico scritto che verrà esplicitamente nominato, e sul quale sarà posta un'enfasi particolare è il *Momus*, ossia l'opera

«che tratta del Principe, descritta da lui non solo con gravità grandissima, come a tanto soggetto si convenia, ma con tanta piacevolezza et con tanta gratia, che congiunta la gravità con la piacevolezza non passerà mai nel leggerla una carta intera, che oltre a gli utilissimi amaestramenti, non vi ritruovi ancora tanta giocondità che ella non si senta commuovere al riso».⁴⁸

Con la dedica di questa versione, la prima, in ordine di tempo, ad essere portata a termine, sembra quasi che si vada a configurare –sia detto per inciso– una sorta di gioco metaletterario, probabilmente involontario ma nondimeno raffinato, che si dipana in tre movimenti, nel quale alle *table* che Momo offre –inutilmente– a Giove (nel tempo astorico del piano letterario) corrisponde l'ignoto destinatario, colto e virtuoso, che Alberti ipotizza

⁴² Cfr. *Architettura 1550...*, c. 3: «Considerando quanto vostra Eccellenza si sia sempre diletta di tutte le virtù, et di tutte le buone arti, et particolarmente della Architettura»; *ibidem*: «Applicai l'animo a voler tradurre l'Architettura di Leonbatista Alberti, et quale ella mi riuscisse dedicarla a V. E. non perché quella avesse a imparare da essa cosa alcuna, perciocchè che cosa può imparare di questa nobilissima arte chi et per molto studio, et per lunga esperienza, et per naturale inclinatione, et per acutezza d'ingegno è in quella esercitatissimo?».

⁴³ *Ivi*, c. 4.

⁴⁴ Cfr. [catalogo della mostra] *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di C. Conforti, Firenze, Giunti Editore, 2011, p. 388.

⁴⁵ Sulla quale cfr. C. DAVIS, *La fortuna di Giorgio Vasari nell'incisione: «L'Architettura di Leon Battista Alberti» del 1565 e altre vicende*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1998, 105-118. Notizie sulle xilografie che corredano questa e la precedente edizione dell'*Architettura* bartoliana si trovano in S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2012, 72-73.

⁴⁶ Cfr. *Architettura 1565...*, cc. 3-4.

⁴⁷ Cfr. *Opuscoli morali...*, c. 4.

⁴⁸ *Ibidem*.

per il suo *Momus* (nel proemio, e forse anche storicamente, e materialmente), al quale a sua volta sembra corrispondere, in ultima battuta, la presentazione, nel 1568, della traduzione dello scritto albertiano a Francesco I.

Per quel che riguarda gli altri *Opuscoli morali*, poi, si legge che i *Trivium senatoria* sono tradotti nel nome di Pandolfo Martegli, un personaggio per il quale è lecito supporre, sulla scorta delle indicazioni di Bartoli, un vincolo di parentela con la «honoratissima» famiglia Alberti,⁴⁹ mentre la traduzione del *De commodis litterarum atque incommodis* è indirizzata a Giovanni Alberti, un esponente della consorzeria fiorentina che «fece partecipe» Bartoli «di alcune operette di Leon Battista Alberti, che per ancora non erano uscite alla stampa».⁵⁰ La traduzione dell'*Ex ludis rerum mathematicorum* che, stando alle parole di Bartoli, sarebbe un'opera «infino a qui quasi che sepolta», anch'essa dedicata a Francesco de' Medici in ragione del suo gusto per le scienze matematiche, dà notizie sul lavoro filologico del curatore, che si sarebbe impegnato a collazionare le diverse copie che gli sarebbero giunte fra le mani «per gratia de gli amici»;⁵¹ e un cenno, per quanto cursorio, merita anche la dedica a Bartolomeo Ammannati della traduzione del *De statua*,⁵² assieme al dedicatario della versione volgare del *De pictura*,⁵³ Giorgio Vasari, le quali, con la semplice citazione dei nomi di Michelangelo Buonarroti, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini ci restituiscono, con icastica rapidità, la complessità e l'incredibile ricchezza del *milieu* artistico-culturale fiorentino di quegli anni.

Con queste stampe, quasi pietre miliari di un percorso intersecolare, prosegue e si consolida il ritorno di Leon Battista Alberti entro le mura di quella Firenze che lo aveva accolto in modo ostile in gioventù, quando tentava di accreditarsi come degno membro della sua consorzeria; quella Firenze che gli aveva, in ultima battuta, riconosciuto il talento e l'autorità dell'iciarca; che ne leggeva, anche se in cerchie limitate, il capolavoro latino sull'architettura, e che poteva leggere con agio buona parte del suo *corpus* letterario nella seconda metà del Cinquecento. Una volta caduto il sospetto verso la lingua volgare che aveva accompagnato la casata dei Medici nel XV secolo, e che tanta parte aveva avuto, con ogni probabilità, nel fallimento del certame coronario, Alberti sembra entrare a far parte stabilmente di un canone di autori accettati nella nuova realtà ducale fiorentina perché utile, e funzionale, a molteplici scopi, si trattasse di trarre dalle sue opere indicazioni per costruire bastioni di difesa e nuove città oppure consenso popolare e legittimazione politica.

⁴⁹ Ivi, c. 120: «[...] et particolarmente per la affettione che io so, che ella ha portato continovamente alle gran qualità del detto Leonbattista, lasciando star da parte lo obbligo della parentela ch'ella ha con quella honoratissima famiglia».

⁵⁰ Ivi, c. 140.

⁵¹ Ivi, c. 224.

⁵² Ivi, c. 290.

⁵³ Ivi, c. 306.