

DILETTA GAMBERINI

Domenico Poggini rimatore e uno scambio sonettistico con Benedetto Varchi

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]

DILETTA GAMBERINI

*Domenico Poggini rimatore e uno scambio sonettistico con Benedetto Varchi*¹

Ricostruendo gli scambi in versi che il medaglista, orefice e scultore fiorentino Domenico Poggini (1520-1590) ebbe con Benedetto Varchi, e concentrandosi su due componimenti relativi alla genesi della celebre medaglia-ritratto che egli realizzò con l'effigie dell'umanista valdarnese, il contributo mira a evidenziare come anche la produzione poetica di un artista 'minore' possa gettare nuova luce su momenti importanti della vita artistica e letteraria della Firenze di secondo Cinquecento.

In anni recenti, molti studi hanno indagato i profondi significati che la cultura rinascimentale attribuì alle medaglie. Speciale attenzione è stata riservata alle medaglie-ritratto, in virtù di quella loro fondamentale funzione celebrativa e memoriale che ben rispondeva a un più avvertito e diffuso desiderio di fama e immortalità.² Tuttavia, il riconoscimento del rilievo di tali manufatti è rimasto spesso appannaggio degli addetti ai lavori, perlopiù esperti di numismatica o di storia della scultura.³ In virtù della compresenza di testo e immagine e della ricorrenza di iconografie complesse, radicate nell'educazione umanistica e letteraria di molti dei personaggi effigiati, la natura stessa dell'oggetto si presta nondimeno a un'indagine eminentemente interdisciplinare. Le medaglie-ritratto costituiscono delle testimonianze privilegiate delle intersezioni fra arti e lettere durante il pieno Rinascimento, e anche gli storici della letteratura italiana potrebbero rinvenire in esse suggestioni profonde: l'immagine che numerosi autori mirarono a promuovere di sé – o che talvolta si videro attribuita da altri – attraverso l'universo iconografico e testuale racchiuso in questi oggetti racconta infatti molto delle loro aspirazioni intellettuali. Ciò è tanto più vero qualora si prenda in esame la produzione di un ambiente come quello della Firenze del secondo Cinquecento, caratterizzato da una trama di rapporti fra letterati e artisti straordinariamente fitta, ma anche dai diffusi e approfonditi interessi poetici degli stessi artefici. Un esempio illuminante, da questo punto di vista, proviene dalla medaglia con cui l'orefice, medaglista, scultore e poeta fiorentino Domenico Poggini eternò le fattezze di uno dei protagonisti assoluti di quello scenario, Benedetto Varchi (figg. 1 e 2).

Ho scelto di fare di quest'opera la protagonista del mio intervento nell'ambito di questa sessione a seguito di una recente scoperta testuale, che ritengo dimostri come anche la produzione in versi di un artista 'minore' possa in realtà rappresentare un documento degno di interesse nell'ambito dello studio delle interferenze fra le 'arti sorelle'. Credo inoltre che questo piccolo rinvenimento possa contribuire a gettare nuova luce su momenti importanti della vita artistica e culturale della scena

¹ Il testo condensa i contenuti di un mio recente contributo su questi stessi argomenti: per una trattazione più esaustiva si rimanda a D. GAMBERINI, *A Bronze Manifesto of Petrarchism: Domenico Poggini's Portrait Medal of Benedetto Varchi*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XIX, 2 (Fall 2016), 359-83. Sono grata a Enrico Mattioda per il gentile invito a presentare la mia ricerca nella sede del presente congresso; la mia gratitudine va poi a lui, Frédérique Dubard de Gaillarbois, Giovanni Ferroni, Vincenzo Caputo e agli altri partecipanti al congresso che hanno fornito utili commenti e osservazioni sul mio intervento.

² Sulla funzione della medaglia-ritratto nel Rinascimento, vedi soprattutto S. SCHER, introduzione a S. SCHER (a cura di), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, Abrams, 1994, 13-28, e J. CUNNALLY, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1999, 13-15.

³ Si veda S. SCHER, *An Introduction to the Renaissance Portrait Medal*, in S. SCHER (a cura di), *Perspectives on the Renaissance Medal*, New York, Garland, 2000, 1-25: 7. Per un'approfondita analisi interdisciplinare del corpus di un medaglista italiano del Quattrocento, si veda U. PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder, Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin, Akademie-Verlag, 2008.

fiorentina del pieno Rinascimento. Il ritrovamento in questione riguarda lo scambio di versi che accompagnò quello che scopriamo essere stato il dono dell'opera da parte del medagliata al letterato, un dialogo poetico oggi preservato da uno dei faldoni di quelle Filze Rinuccini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che conservano una parte cospicua dell'eredità letteraria del Varchi.⁴ La carta fa parte di un fascicolo omogeneo e regolare, contenente trentadue sonetti di scambio dell'umanista valdarnese, che, sulla base di elementi di datazione interni, possiamo far risalire al periodo successivo alla pubblicazione della seconda raccolta dei *Sonetti* del Varchi (1557),⁵ e più precisamente agli anni a cavallo tra il 1558 e il 1562. Questo il testo dello scambio:

A m. Benedetto Varchi

VARCHI, chiaro splendor del secol nostro,
 che quasi sol fra l'altre luci splende,
 perché dal Cielo in me virtù non scende
 al mio desire eguale, e al merto vostro,
 sì ch'io potessi finger quanto ha mostro
 Natura in Voi nel volto? Ma s'estende
 quest'arte poco in me, che non comprende
 quel ch'è disceso in Voi dal santo chiostro.
 Ma, lasso, alto è il voler, basso il valore,
 perciò, spirto famoso, hoggi fra noi
 mirate il cor, non questo debil dono,
 ond'io sicuro sia, che non v'annoi
 questa rozza opra, ch'io vi sacro e dono,
 col mio divoto insieme, e puro core.

Dom.^{co} Poggini

A m. Domenico Poggini R.^a

POGGINO, il cui desio, le perle e l'ostro
 lasciando a chi l'Egeo turbato fende,
 con metalli e con marmi alzarvi intende
 dove giela Aquilon, dove tepe Ostro,
 ben s'è nel volto mio per Voi dimostro
 che 'l tempo indarno, e la fatica spende
 chi d'agguagliarsi a Voi stolto contende,
 ché vincete il pensier, non pur l'inchiestro,
 perch'io con lieto, e paventoso core
 il vile accetto, e prezioso dono,
 onde fia che né morte ancho m'annoi,
 e me stesso in eterno hoggi a Voi dono,
 ch'avrete vita mai sempre tra noi,
 per doppio honor di gemino valore.

⁴ Cfr. A. SIEKIERA, *Benedetto Varchi*, in M. MOTOLESE-P. PROCACCIOLI-E. RUSSO (a cura di), *Autografi dei letterati italiani: il Cinquecento*, Roma, Salerno, 2009, I, 337-58: 337.

⁵ Vedi *De' sonetti di m. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi parte seconda*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1557.

Benedetto Varchi⁶

Come anticipavo, il sonetto di Domenico Poggini è concepito come una sorta di biglietto di accompagnamento al dono al Varchi di un'opera d'arte che ne ritraeva il volto. Un dato immediatamente rilevabile, in questi versi, è l'assenza di riferimenti puntuali alle caratteristiche materiali e ai tratti distintivi della medaglia al centro dello scambio poetico. Tanto Poggini quanto Varchi non vanno oltre un generico ragguaglio che l'oggetto donato al letterato ne immortalava il volto: le specifiche di tale lavoro vengono del tutto taciute. Tale caratteristica risulta coerente con la tendenza all'astrazione che è possibile riscontrare, come hanno evidenziato gli studi di Lina Bolzoni e Federica Pich, nell'ambito della coeva produzione lirica italiana sul ritratto.⁷ Altrettanto tipica del genere è la scelta pogginiiana di presentare il manufatto artistico come una creazione tanto inadeguata a esprimere l'idea concepita dal suo artefice, quanto manchevole nel dare una forma pari alla bellezza dell'effigiato.⁸ Nei versi del Poggini, Varchi è invitato ad accogliere il regalo, pur «debole» e «rozzo», senza fastidio, ma anzi con magnanima indulgenza, in considerazione del puro sentimento di devozione che aveva ispirato l'artista.

Il sonetto responsivo del Varchi si apre con una quartina che risulta particolarmente significativa per la precisazione delle circostanze della carriera del Poggini entro cui questa corrispondenza deve essere situata. In questi versi, infatti, il poeta celebra la volontà dell'artista di tralasciare i materiali e i colori tipici dei lavori di oreficeria (richiamati attraverso l'uso di un binomio di origine petrarchesca, «le perle e l'ostro»)⁹ per dedicarsi ai lavori in metalli, marmo e terracotta, in grado di assicurare l'assunzione alle più sublimi regioni della fama. Già in una lirica pubblicata nella prima raccolta a stampa dei suoi *Sonetti*, del 1555, Varchi aveva omaggiato simile aspirazione, rintracciando in essa il desiderio di seguire la stessa strada intrapresa da Benvenuto Cellini, sotto la cui guida Poggini (assieme al fratello Giampaolo) aveva operato come orefice presso la Guardaroba ducale alla metà degli anni Quaranta: «Voi, che seguendo del mio gran Cellino / Per sì stretto sentier l'orme onorate, / Ori ed argenti e gemme altrui lasciate / Per bronzi e marmi e creta, alto Poggino».¹⁰

⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Filza Rinuccini n. 4, c. 30 (rispettivamente *recto* per la proposta, e *verso* per la risposta). Le poesie attestate dal fascicolo (comprendenti, tra l'altro, sonetti di corrispondenza con Laura Battiferri, Silvio Antoniano e Bernardo Vecchietti) non figurano nelle due, fondamentali raccolte a stampa dei *Sonetti* del Varchi, allestite dall'autore nel 1555 e nel 1557: elemento che rende plausibile il 1557 come *terminus post quem* per la loro stesura. L'indicazione viene poi confermata dai contenuti di alcuni di questi testi, che permettono di individuare più precise coordinate cronologiche. In modo particolare, il sonetto di c. 17r, *Spirito real, che non gravato, e carco*, preceduto da una rubrica che indica che la lirica era stata scritta «Sopra la morte di Carlo Quinto Imperadore», ci riconduce a un momento di poco successivo al 21 settembre 1558, data del decesso dell'Asburgo. Il sonetto a c. 29r, *Illustrissima Donna, il cui fecondo*, dedicato a Eleonora di Toledo, presuppone quindi una stesura anteriore alla morte della Duchessa (17 dicembre 1562), visto che l'autore si rivolge a lei come a una persona vivente. Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento delimita, insomma, la cronologia più attendibile per i testi del fascicolo, ivi compresi i due sonetti che qui interessano. Nel trascrivere questi ultimi, accenti, apostrofi e punteggiatura sono stati conformati all'uso moderno; segue criteri moderni anche l'alternanza fra lettere maiuscole e minuscole.

⁷ Si veda L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2008, 10, con riferimento all'esempio offerto da Petrarca nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (77 e 78) e 26, in rapporto alla tradizione successiva, e F. PICH, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, *passim*.

⁸ Per questo *topos*, cfr. *ivi*, 24-25.

⁹ Vedi F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 347, v. 4: «et d'altro ornata che di perle o d'ostro».

¹⁰ La raccolta è quella *De sonetti di m. Benedetto Varchi. Parte prima*, Firenze, Torrentino, 1555. Qui e in seguito, testo e numerazione delle liriche contenute in quel volume seguono però quelli dell'unica edizione moderna della produzione poetica in volgare dell'autore (la numerazione era assente nell'*editio princeps* delle

La traiettoria qui individuata è quella di un ‘affrancamento’ dell’interlocutore dai minuti lavori di oreficeria per un più nobile impegno nel campo della scultura di grandi dimensioni. Percorso che si spiega con il coevo processo di declassamento dell’oreficeria da arte del disegno ad attività artigianale promosso da più parti nel quadro della scena fiorentina, e percorso che trova parziale conferma nella parabola lavorativa dell’artista. Nel 1554 Poggini aveva infatti concluso la sua prima statua di grandi dimensioni, il *Bacco* marmoreo oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 3), firmandosi orgogliosamente come orefice. Un decennio più tardi, egli sarebbe invece stato ascritto nei ranghi dell’Accademia del Disegno soltanto in virtù di una sua presunta rinuncia all’oreficeria (attività cui in effetti Domenico continuò a dedicarsi fino alla conclusione della sua carriera), a tutto vantaggio della scultura in marmo.¹¹

A partire dalla seconda quartina, il sonetto responsivo del Varchi mira a rassicurare il Poggini in merito al valore conferito all’opera ricevuta in dono, magnificata quale dimostrazione della superiorità del talento dell’interlocutore a quello degli altri contendenti nell’agone artistico dell’epoca: l’umanista dà prova di accogliere l’oggetto presentatogli, «vile» agli occhi del donatore quanto «prezioso» a quelli del ricevente, con animo grato, quasi sopraffatto dall’idea che l’opera ricevuta ne eternerà le fattezze.

La scoperta dello scambio poetico tra Poggini e Varchi pone immediatamente sul tavolo la questione dell’*inventio* dell’opera d’arte, e in modo particolare della figurazione presente sul *verso*. Cercare di fare luce su questo aspetto della genesi della medaglia-ritratto non è una questione oziosa. Era infatti soprattutto al rovescio di questi oggetti che veniva assegnata la funzione di trasmettere – attraverso una figurazione allusiva o simbolica e attraverso il frequente corredo di un motto – significati complessi, legati alla biografia, ai valori e alla cultura del soggetto effigiato.¹² In quanto presentato come un dono disinteressato da parte di Poggini, è naturale sospettare che il pezzo possa essere il frutto dell’invenzione del medaglista e poeta, e che quindi anche l’immaginario del suo rovescio sia stato da lui concepito: gli studi hanno dimostrato come alla prassi dell’omaggio di una medaglia-ritratto si associasse molto spesso una piena responsabilità dell’artista nell’ideare l’opera.¹³ Accanto a questa considerazione a carattere generale, dobbiamo però tenere a mente un documento che depone in senso contrario: il documento in questione risulta, poi, ancora più rilevante perché coinvolge lo stesso medaglista. Pochi anni prima del dono della medaglia-ritratto al Varchi, Poggini aveva analogamente omaggiato un altro insigne letterato in quel momento operante

liriche volgari varchiane). Si veda B. VARCHI, *Opere*, a cura di A. Racheli, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, II, sonetto 518, vv. 1-4.

¹¹ Su questo tema, cfr. M. COLLARETA, *Benvenuto Cellini e il destino dell’oreficeria*, in A. NOVA - A. SCHREURS (a cura di), *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 2003, 161-69, e M. COLE, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 68-70, e 309, nn. 34-35.

¹² Cfr. ad es. L. WALDMAN, ‘*The Modern Lysippus*’: a Roman *Quattrocento Medalist in Context*, in S. SCHER (a cura di), *Perspectives ...*, 97-113: 97: «The modern neglect of the medallic reverse [...] contrasts with the very great importance placed on reverse imagery by artists and patrons in the Renaissance. The creators of early medals held great stock in the reverse as a means for communicating their values and projecting their self-images [...]. Of every medal reverse we must ask three essential questions: What was the image intended to mean? What can we infer, from the work itself or from outside sources, about the process by which it was designed? And what events in the sitter’s life [...] might have prompted the creation of this specific medal and its reverse design?».

¹³ Si veda P. ATTWOOD, *Italian Medals: c. 1530–1600 in British Public Collections*, London, The British Museum Press, 2002, I, 35: «In those cases where the medal was initiated by the artist, the subject of the reverse must generally also have been selected by the artist».

a Firenze, Lodovico Domenichi. Ciò è dimostrato da un passaggio del *Ragionamento* sulle imprese del piacentino, in cui l'autore si profondeva in un lungo elogio della medaglia, generoso e immeritato dono spontaneamente offerto dall'amico.¹⁴ Il *Ragionamento* proseguiva con l'esaltazione del rovescio della medaglia di Domenichi e del suo motto greco, e lo svolgimento del dialogo non lascia sussistere dubbi sul fatto che la paternità dell'invenzione di questi elementi spettasse al letterato.¹⁵ Il richiamo è importante perché ci avverte che, pur in presenza di una medaglia-ritratto offerta in dono all'effigiato, l'invenzione del *verso* dell'opera poteva in effetti risalire non all'artista, ma al destinatario dell'omaggio.

L'interpretazione dell'immaginario del rovescio della medaglia varchiana, malamente leggibile nei dettagli a causa della scabra superficie del bronzo, non può essere dissociata da quella della citazione petrarchesca che ne incornicia la figurazione, COSI QVAGGIV SI GODE. La scelta del verso 111 della canzone *Italia mia* proietta sull'opera del Poggini il valore programmatico di una difesa dello studio e dell'esercizio delle lettere: nel quadro del più importante testo politico dei *Fragmenta*, il settenario esalta appunto, in contrapposizione alle lotte fratricide che andavano insanguinando l'Italia, gli effetti nobilitanti e il piacere di una vita dedicata al culto delle *humanae litterae* quale autentico viatico al cielo.¹⁶ A confermare il nesso inscindibile istituito tra tale significato, la citazione da Petrarca e gli elementi alla base della figurazione del rovescio della medaglia interviene un componimento dello stesso Varchi. La tessera petrarchesca (appena lievemente variata) viene infatti incastonata dall'autore all'interno di una lirica le cui terzine, come è stato segnalato da Marco Collareta, costituiscono la migliore illustrazione possibile a quanto vediamo rappresentato dal Poggini.¹⁷ La poesia, edita nella raccolta a stampa dei *Sonetti* varchiani del 1555 e indirizzata all'architetto perugino Galeazzo Alessi, rievoca quella che potremmo definire 'l'immagine-mito' di quella antologia. Essa si incentra sul ricordo della visione, sullo sfondo dello scenario naturale offerto dal monte Senario (uno dei colli che circondano Firenze), di un albero di alloro. Un'epifania arborea che, sottolinea il poeta, era stata capace di indurre l'autore a una radicale *mutatio vitae*, ad abbandonare ogni cura mondana per intraprendere un percorso di nobilitazione spirituale:

A messer Galeazzo Alessi, architetto.

¹⁴ Cfr. L. DOMENICHI, *Ragionamento di M. Lodovico Domenichi nel quale si parla d'imprese d'armi, et d'amore, in Dell'imprese militari et amorose di monsignor Gioio vescovo di Nocera, con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi, nel medesimo soggetto*, Venezia, Giolito, 1557, 89-144: 90: «Questo è un ritratto che [...] Domenico Poggini volle far di me, mosso dalla sua vera cortesia, & dall'amor che mi porta; alla qual cosa acconsentii facilmente, sol per non rifiutar l'honore e 'l favore fattomi da così caro & virtuoso amico, & non perché io non conoscessi [...] che queste memorie si convengono a maggiore huomo, ch'io non sono».

¹⁵ Vedi *ibidem*. «AR. Il rovescio poi anch'egli è molto ingegnoso: cotesto vaso di fiori folgorato, col motto Greco, ΑΝΑΔΕΔΟΤΑΙ ΚΑΙ ΟΥ ΚΑΙΕΙ. perché havete voi preso questo vaso di fiori? LO. Per la vita humana, e i fiori per le virtù & gratie donate dal cielo [...]. AR. Piacemi la invention e il motto. Ma perché lo faceste voi Greco, & non più tosto Latino, o Toscano? LO. Perché io volli, ch'e' fosse inteso da alcuni, & non da tutti».

¹⁶ F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 128, vv. 104-12: «Al passar questa valle / piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno, / venti contrari a la vita serena; / et quel che 'n altrui pena / tempo si spende, in qualche acto più degno / o di mano o d'ingegno, / in qualche bella lode, / in qualche honesto studio si converta: / così qua giù si gode, / et la strada del ciel si trova aperta».

¹⁷ Vedi M. COLLARETA, *Varchi e le arti figurative*, in V. BRAMANTI (a cura di), *Benedetto Varchi: 1503-1565*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, 173-84: 183 e, sulla sua scorta, S. LO RE, *Il volto nel marmo: caccia al Varchi perduto*, in S. LO RE - F. TOMASI (a cura di), *Varchi e altro Rinascimento: studi offerti a Vanni Bramanti*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, 61-80: 65.

Tal dentro il petto mio virtù rimase
 Quel dì, che 'n sacra, eccelsa e verde cima
 La verde, eccelsa e sacra stirpe, prima
 Mirai, ch'ogni viltà del cor mi rase;
 Che nulla poi toccommi, o persuase
 Ad altro mai, ch'a spregiar quel che stima
 La gente, e sol far delle cose stima,
 Che 'ndrizzan l'alme alle stellanti case.
 Ond'io, dove altro non si vede ed ode,
 Che frondi, e venti ed onde, a piè d'un fonte
 Vivo, mi corco sotto l'ombra incerta
 D'un verde alloro, e verso il sol la fronte
 Alzando dico: Così qui si gode,
 E la strada del ciel si truova aperta.¹⁸

Le terzine del sonetto delineano, con tutta evidenza, un'immagine che anticipa quella poi eternata nel rovescio della medaglia ritratto del Varchi. L'autore (il cui profilo barbuto ripropone sommariamente i tratti del *recto*), coricato all'ombra di un lauro, volge il suo sguardo al cielo, là dove il culto dell'albero sacro ad Apollo ha ormai indirizzato ogni suo pensiero: immerso in tale contemplazione, le parole della canzone *Italia mia* affiorano naturalmente alle sue labbra, a sancire il valore nobilitante del lauro. La lettura dei *Sonetti* varchiani del 1555 chiarisce come in questa pianta si condensino, sull'ovvia falsariga del modello petrarchesco, i valori di simbolo della poesia e di *senhal* della persona amata: stavolta non la Laura dei *Fragmenta* ma un nuovo Lauro, Lorenzo Lenzi, che Varchi celebra come oggetto di un amore privo di ogni connotazione passionale, dunque come una figura platonicamente in grado di innalzare al cielo l'amante.¹⁹ L'immagine doppiamente allusiva dell'alloro ricorre con ossessiva frequenza nella raccolta del 1555. Essa si declina spesso come figurazione dell'autore reclinato all'ombra delle fronde sacre ad Apollo, immerso nelle nobili speculazioni indotte dal casto amore per Lauro. Il sonetto a Galeazzo Alessi, da questo punto di vista, è soltanto uno fra numerosi esempi possibili. È utile rievocare a tal riguardo almeno alcuni versi della sirma del sonetto 57, poiché essi introducono un dettaglio ripreso nella figurazione del rovescio della medaglia ritratto, ovvero il fatto che l'autore si presenti appoggiato a un sostegno roccioso: «E quivi alla bell'ombra [dell'alloro], al dolce suono / D'un vivo fonte, sopra l'erbe steso, / Ad un sasso appoggiato al ciel rimiro / Tra verdi rami».²⁰

La pervasività di questa scena nel quadro dei *Sonetti* del 1555 difficilmente poteva sfuggire a un loro avvertito lettore, quale dobbiamo presumere essere stato uno dei destinatari di quelle liriche: Poggini avrebbe quindi potuto trarre da quei testi gli elementi costitutivi del rovescio della medaglia. All'interno dello stesso volume del 1555, egli poteva poi rinvenire persino un esplicito invito a dare espressione artistica a quella mitologia in quanto soggetto in grado di garantire fama eterna a un artefice. L'invito era in effetti rivolto dal Varchi non a lui, ma a un suo collega operante a Firenze, Pietro Paolo Galeotti. In uno dei *Sonetti* del 1555, questi veniva esortato a realizzare un'opera –

¹⁸ Vedi VARCHI, *Opere...*, II, son. 65.

¹⁹ Cfr. soprattutto G. TANTURLI, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei 'Sonetti' di Benedetto Varchi*, «Italique», VII (2004), 43-100: 49-52.

²⁰ VARCHI, *Opere...*, II, son. 57, vv. 9-12.

quasi sicuramente (considerata la specializzazione del destinatario) una medaglia – incentrata sul lauro come strumento della nobilitazione morale e intellettuale del Varchi:

A maestro Pietropaolo Galeotti, orafo.

Voi, che solo de i duo primi e maggiori
 Celesti messi il sacro nome avete;
 Voi, ch'ai piccioli bronzi oggi rendete
 Col mio caro Poggin gli antichi onori:
 Se bramate che meco ognor v'onori
 Il mondo tutto e schivar sempre Lete,
 Quelle frondi formate, altere e liete,
 Che dell'usata via mi trasser fuori:
 Quelle ch'io spero un dì tanto alte e chiare
 Veder, ch'al Sole e a le superne stelle
 D'altezza andranno e di chiarezza pare.
 Queste fra tutte l'altre opre più rare
 E di mano e d'ingegno le più belle
 Saran senza alcun dubbio e le più care.²¹

Sulla base del *corpus* medagliistico a noi pervenuto, non risulta che Galeotti abbia nei fatti accolto l'invito del letterato valdarnese: ma evidentemente Poggini, che nel sonetto a Galeotti veniva chiamato in causa quale co-protagonista della rinascenza dell'arte dei piccoli bronzi, poteva in questi versi trovare una sollecitazione a concepire un oggetto incentrato sulla mitologia figurativa del lauro quale gradito dono per il Varchi.

Eppure, sebbene l'universo poetico delineato dai *Sonetti* del 1555 costituisca l'avantesto fondamentale dell'immaginario sviluppato nel rovescio dell'opera del Poggini, a me pare verosimile che nella concezione di quella scena abbia operato anche un altro modello. In questo caso, si tratterebbe di una memoria figurativa, a sua volta carica di risonanze e significati letterari: un precedente che, forse, lo stesso Varchi volle fosse rievocato dal medaglista fiorentino.

Per quanto il dato non sia stato recepito nell'ambito della recente letteratura dedicata alla medaglia-ritratto, Maria Ruvoldt ha riscontrato una notevole analogia tra il suo rovescio e quello di un'altra, celebre, medaglia ritratto di un letterato: quella di Pietro Bembo (1532), opera del vicentino Valerio Belli (fig. 4). Come ha sottolineato la studiosa, i due oggetti evidentemente «partake of the same imagery»: nei due rovesci osserviamo come «likewise placed in landscapes, Bembo and Varchi both recline, stretched out like river gods». ²² L'affinità fra le due medaglie, che mi pare condividano come ipotesto quell'incisione di Giulio Campagnola raffigurante Saturno che costituisce una manifestazione emblematica dell'indole malinconica e contemplativa degli ingegni saturnini (fig. 5), ²³ non è stata però mai analizzata nei dettagli: vale dunque la pena specificare come l'evocazione di un rapporto genetico tra le due opere potesse rivestire, agli occhi del Varchi, un valore programmatico.

²¹ Ivi, son. 494.

²² Si veda M. RUVOLDT, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, 6 e 189-90, n. 4.

²³ Sull'incisione di Campagnola, vedi R. KLIBANSKY-E. PANOFKY-F. SAXL, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2010, 198-200.

Una volta rientrato a Firenze, nel 1543, l'umanista si era trovato al centro di una vera e propria guerra letteraria: principale motivo del contendere fu appunto il suo professato bembismo. Com'è noto, personalità di spicco dell'Accademia Fiorentina che erano impegnate nella difesa della lingua viva parlata a Firenze – da Giovan Battista Gelli a Pier Francesco Giambullari, passando per Cosimo Bartoli e Carlo Lenzi – avversarono ferocemente quel letterato in cui coglievano l'apostolo di tesi aliene alla tradizione letteraria municipale.²⁴ Per quanto Varchi fosse infatti promotore di un bembismo declinato in un senso che tendeva a smentirne alcuni degli assunti più controversi in merito alla questione della lingua,²⁵ egli non rinnegò mai la propria devozione al magistero del letterato veneziano.

Entro tale contesto, l'eventualità che il rovescio della medaglia ritratto volesse esprimere, ancora una volta, una professione di fede alla figura e all'opera dell'illustre veneziano risulta tutt'altro che peregrina. Stavolta, la dichiarazione e l'omaggio non sarebbero stati affidati all'espressione verbale bensì a quella figurativa (in conformità, peraltro, con la passione bembiana per le arti, e per la medagliistica in particolare, di cui lo stesso Varchi forniva ammirata testimonianza nella sua *Orazione funebre* per il Veneziano),²⁶ attraverso la ripresa allusiva di alcuni elementi basilari del rovescio della medaglia del Bembo realizzata da Valerio Belli. La condivisione del motivo di fondo, quello di «un ideale ritratto all'antica del poeta che nella quiete della campagna [...] sotto la riposante ombra delle fronde, trae ispirazione per le sue composizioni»,²⁷ si sarebbe arricchita di ulteriori dettagli che andavano a precisare l'immagine desumibile dai *Sonetti* del 1555. Tra questi, il fatto che Varchi sia presentato non nudo ma, come Bembo, velato, con un pannello all'antica ad avvolgerne le gambe, come lui appoggiato sul braccio destro e rivolto nella medesima direzione.

L'ipotesi che la figurazione sul rovescio della medaglia ritratto di Varchi, pur radicata nell'immaginario da lui tante volte evocato nei *Sonetti* del 1555, sia memore di quella sul rovescio della medaglia bembiana potrebbe, peraltro, trovare sostegno in documenti che dimostrano come l'umanista toscano ben conoscesse l'opera di Belli. Le testimonianze decisive, in tal senso, provengono soprattutto da alcune missive risalenti al 1536. Quell'anno vide più volte impegnato Varchi nel ruolo di mediatore tra il Bembo e Benvenuto Cellini nell'ambito delle complesse

²⁴ Accanto agli studi citati nella nota seguente, si veda almeno U. PIROTTI, *Benedetto Varchi e la questione della lingua*, «Convivium», XXVIII (1960), 524-52: 524-29.

²⁵ Sul bembismo del Varchi, si vedano le considerazioni di A. Sorella in B. VARCHI, *L'Hercolano*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'Università, 1995, II, 9-13 e N. Maraschio, *I fiorentinisti e la 'questione della lingua'*, in A. GIANNOTTI - C. PIZZORUSSO (a cura di), *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Firenze, Giunti, 2014, 97-107: 99-101.

²⁶ Si veda il passaggio dell'orazione varchiana citato da M. DANZI (*La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005, 37), in merito alle collezioni dello studiolo del Bembo: «Dilettavasi sommissimamente di tutte l'arti ingegnose, et sopra tutte dell'Architettura, della scultura et della pittura, et chiunque vide mai lo studio suo in Padova il mi crederà [...] era di tante statue, et così perfette, di tante pitture et così nobili ricco et adorno, senza l'infinita moltitudine di diverse medaglie, vasi, pietre, gioie et altre varie cose preziosissime».

²⁷ Citazione tratta da D. GASPAROTTO, *La barba di Pietro Bembo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa / Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni», IV, s. 1/2 (1996), 183-206: 187, in relazione alla sola medaglia bembiana del Belli. Gasparotto sottolinea peraltro che «dal punto di vista dell'invenzione figurativa Valerio ricorre senza dubbio a prototipi classici, monete romane nelle quali la tipologia della figura distesa è frequentissima, specie come personificazione di fiume». Più di recente, lo studioso ha attirato l'attenzione sugli addentellati che la scena idillica sul verso della medaglia del vicentino presenta con un paesaggio da Bembo descritto nel *De Aetna*: vedi D. GASPAROTTO, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità*, in G. BELTRAMINI-H. BURNS-D. GASPAROTTO (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia, Marsilio, 2013, 479-504: 488-89.

trattative per la realizzazione di una nuova medaglia ritratto del letterato veneziano.²⁸ Nel quadro di simili trattative, Varchi aveva fatto pervenire all'amico scultore proprio la medaglia bembiana del Vicentino.²⁹ In una lettera al Bembo in merito alla commissione a Cellini, egli aveva poi commentato l'iconografia dell'opera di Belli, sostenendo che l'immagine di un fiume risultava a suo avviso inadeguata a esprimere i reali meriti letterari dell'interlocutore, dal momento che neppure la figurazione di un oceano sarebbe stata sufficiente.³⁰

Alla luce di quest'ultima testimonianza, può allora forse essere spiegata una delle più palmari differenze tra le medaglie-ritratto dei due letterati, ovvero l'assenza, nell'opera del Poggini, di quell'ampio corso d'acqua che campeggia nella parte inferiore del rovescio di quella del Belli. Un corso d'acqua che ci aspetteremmo di trovare anche nella medaglia del Varchi, visto che nel sonetto illustrativo del suo rovescio l'autore si descriveva coricato «a piè d'un fonte vivo», in modo analogo a quanto avviene in numerosi altri testi della stampa del 1555. È dunque magari più di una suggestione scorgere, in quel sottile e sinuoso solco che scava la cornice al di sotto della scena bucolica, un esile rigagnolo, che sgorga in prossimità dell'arbusto collocato alle spalle del Varchi e dà luogo a un modesto zampillo d'acqua. Un dettaglio in apparenza trascurabile, che nondimeno integrerebbe la figurazione del rovescio in conformità con il quadro desumibile dal sonetto a Galeazzo Alessi e al contempo potrebbe celare una sorta di figurativa *declaratio modestiae* del letterato toscano nei confronti del «fiume», anzi dello sconfinato «oceano» dei talenti letterari del Bembo.

Più in generale, il quadro delineato circa la genesi della medaglia ritratto del Varchi e i dati al momento in nostro possesso non permettono di approdare a una risposta definitiva riguardo alla paternità della figurazione sul rovescio dell'oggetto. È tuttavia plausibile che, pur in presenza di un'opera che venne donata da Domenico Poggini al letterato, possa essere stato quest'ultimo a mettere a punto i cardini di quella iconografia. Ciò che più importa, in ogni caso, è rilevare la densità dei significati che si concentrano in quella rappresentazione, a conferma dell'importanza che artisti e committenti di epoca rinascimentale annettevano alla scelta dei rovesci delle medaglie ritratto, suggestive *summae* delle aspirazioni intellettuali e dei valori degli effigiati. Da questo punto di vista, l'indagine condotta sull'opera donata dal Poggini a Benedetto Varchi induce a registrarne il carattere di vero e proprio manifesto del petrarchismo dell'autore. Un manifesto incardinato su quella citazione dalla petrarchesca *Canzone all'Italia* che rivendicava con orgoglio il valore nobilitante delle *humanae litterae*, sulla ripresa dell'immagine-mito del canzoniere varchiano del 1555 e, forse, su un'allusiva dichiarazione di fedeltà al contestato magistero letterario di Pietro Bembo.

²⁸ La vicenda è ricostruita puntualmente da GASPAROTTO, *La barba...*, 188-95, in parallelo a un esame che smentisce l'ipotesi della paternità celliniana per la celebre medaglia ritratto del Bembo, a noi pervenuta, che reca sul rovescio l'immagine di Pegaso.

²⁹ Si veda la lettera di Ugolino Martelli al Bembo del 9 dicembre di quello stesso anno (cit. *ivi*, 189-90): «Messer Benedetto Varchi [...] lasciomi ancora che io mandassi a Roma a messer Benvenuto la medaglia che mandò ultimamente Vostra Signoria».

³⁰ Lettera di Benedetto Varchi a Pietro Bembo del 3 luglio 1536 (riportato, tra l'altro, *ivi*, 201, n. 55). Nel richiedere a Bembo indicazioni da trasmettere a Cellini, Varchi scriveva: «né crederei trovar mai cosa alcuna che non fusse assai minore dei meriti suoi e voler mio; e, non che un fiume, come nell'altra, a me parria poco tutto l'Oceano; e perciò Vostra Signoria si degni scriverne il parer suo, il quale io scriverò a messer Benvenuto subito».

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1 Domenico Poggini, Medaglia-ritratto di Benedetto Varchi, ca. 1558-1562, dritto, bronzo, diam. 52 mm. Firenze, Museo del Bargello



Fig. 2 Domenico Poggini, Medaglia ritratto di Benedetto Varchi, rovescio



Fig. 3 Domenico Poggini, Bacco, 1554, marmo di Carrara, alt. cm. 142. New York, Metropolitan Museum



Fig. 4 Valerio Belli, Medaglia-ritratto di Pietro Bembo, 1532, rovescio, bronzo, diam. 37 mm., Londra, V&A Museum



Fig. 5 Giulio Campagnola, Saturno, in. XVI sec., bulino, 134x136 mm., Parigi, Louvre