
Marica Guccini

Un tema petrarchesco per il *Pigmalione* di Bronzino

*La prima raffigurazione che promuove il mito di Pigmalione
come tema iconografico autonomo, svincolato dalle illustrazioni
a corredo delle Metamorfosi di Ovidio*

Il 16 novembre 1954 Rodolfo Siviero recupera, tra le opere del «gruppo Hitler»¹, il *Pigmalione e Galatea* di Bronzino² (fig. 1), in seguito esposto alla mostra temporanea di Palazzo Vecchio e poi definitivamente collocato nella Galleria degli Uffizi. Il dipinto rappresenta il tema dell'antica favola dello scultore cipriota e della metamorfosi della sua opera, reso celebre dalle *Metamorfosi* di Ovidio (X, 238-297): sullo sfondo di un paesaggio all'imbrunire, vi compare Pigmalione inginocchiato dinanzi all'imponente figura di fanciulla da lui forgiata che, da inerme, sta lentamente acquistando vita, mentre al centro una giovenca arde sull'altare sacrificale (fig. 2). Nelle pagine delle *Vite* del 1568 si leggono notizie del dipinto quando, nella biografia di Pontormo, Vasari riferisce che quest'ultimo «ritrasse poi similmente nel tempo dell'assedio di Fiorenza Francesco Guardi in abito di soldato, che fu opera bellissima, e nel coperchio poi di questo quadro dipinse Bronzino, Pigmalione che fa orazione a Venere, perché la sua statua, ricevendo lo spirito, s'avviva e divenga (come fece secondo le favole d'i poeti) di carne e d'ossa»³. È per primo Fritz Goldschmidt, nel 1911, a ricondurre la tavola, all'epoca ancora nella collezione Barberini⁴, al passo vasariano, senza il quale sarebbe probabilmente stata scambiata per un dipinto autonomo. Le informazioni di Vasari determinano inoltre il termine *post quem*

1. Rodolfo Siviero con il *Pigmalione e Galatea* di Bronzino, Firenze, Museo Casa Rodolfo Siviero.



per la datazione dell'opera, dipinta, come il ritratto di Pontormo, al tempo dell'assedio di Firenze (1529-1530) o al più tardi al rientro dell'artista dal soggiorno urbinato (1532)⁵.

Sintetizzando la dibattuta questione dell'identificazione del ritratto di Francesco Guardi – che non è oggetto di questo studio –, le due posizioni prevalenti vedono chi, come Luciano Berti ed Elizabeth Cropper, identifica Francesco Guardi nell'*Alabardiere*, il ritratto di giovane in abiti da soldato acquistato dal Getty Museum di Los Angeles nel 1989, e chi invece, come Janet Cox-Rearick, Philippe Costamagna e Antonio Pinelli, confuta tale teoria, riconoscendo in quest'ultimo piuttosto il ritratto del giovane Cosimo I de' Medici dipinto nel 1537 e ritenendo che il ritratto pontormesco di Guardi sia andato perduto⁶. L'ipotesi accreditata tra i primi è che l'*Alabardiere* sia Francesco di Gherardo Guardi nato nel 1514, dunque all'incirca quindicenne al momento dell'assedio, erede dei beni di quel ramo dei Guardi del Monte che aveva costruito una solida rete di contatti e ricchezze occupando un ruolo di prim'ordine nella vita fiorentina. Prima che Alessandro Cecchi scoprisse i documenti archivistici relativi al giovane Guardi, il protagonista era invece identificato con il più anziano Francesco di Battista del ramo dei Guardi del Cane, anch'essi del quartiere di Santa Croce, più volte occupati in uffici pubblici tra 1527 e 1528. Tuttavia Francesco di Battista, nato nel 1466, è eletto priore delle arti nel 1529 e pertanto era troppo adulto all'epoca dell'assedio per poter essere il giovane protagonista del dipinto di Pontormo⁷.

In ogni caso, a prescindere da quale sia il vero ritratto di Francesco Guardi – se l'*Alabardiere* oppure un altro dipinto pontormesco andato perduto – è certo che il *Pigmalione e Galatea* di Bronzino ne era la coperta. In mancanza di informazioni precise che permettano di attribuire la paternità della scelta del mito ovidiano per la coperta del ritratto di Francesco Guardi, si possono formulare tre ipotesi: 1. che sia stato lo stesso Francesco di Gherardo Guardi – o qualcuno vicino al giovane, appena quindicenne al momento dell'assedio, come abbiamo detto – a compiere una scelta così complessa, 2. che sia stato Francesco di Battista Guardi, appena eletto priore delle arti, a commissionare il proprio ritratto e la coperta stessa, 3. che in essa si possano leggere parte delle conoscenze e del bagaglio culturale di Bronzino.

Per la stessa assenza di notizie sulla biografia di Guardi, anche i tentativi d'interpretazione di certi particolari del dipinto, quali la scena raf-

figurata sull'altare o la scelta di ambientare l'evento in un paesaggio all'imbrunire⁸, rimangono chiavi di lettura ipotetiche. Ciò che sembra lecito analizzare sono le circostanze attraverso le quali il mito di Pigmalione sopravvive nel primo Cinquecento fiorentino.

1. PETRARCA E LA SOPRAVVIVENZA DEL MITO DI PIGMALIONE

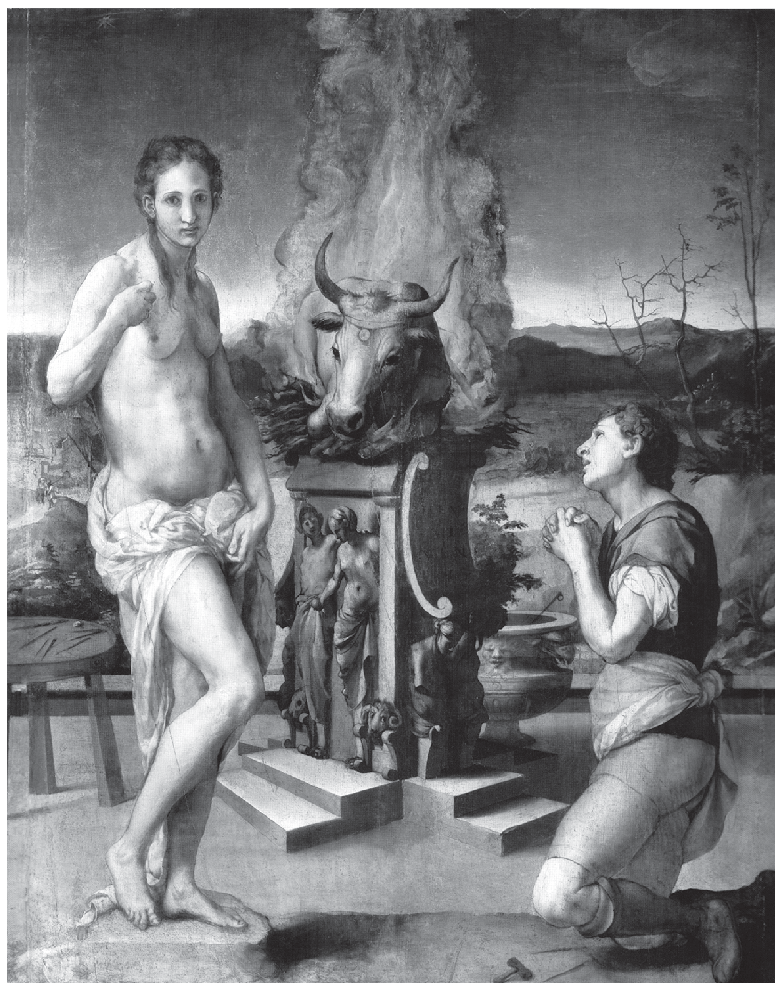
L'opera dipinta dal giovane Bronzino sembra essere la prima raffigurazione a noi nota a promuovere il mito di Pigmalione come tema iconografico autonomo, finalmente svincolato dalle illustrazioni a corredo delle narrazioni allegoriche desunte dalle *Metamorfosi*. Non solo: per lungo tempo essa rimane l'unico esperimento pittorico dedicato alla favola antica. A queste date Galatea non ha ancora il nome che tuttora le attribuiamo⁹: pertanto, non potendo essere considerata un personaggio vero e proprio, è piuttosto una figura simbolica, i cui mutamenti testimoniano il tipo d'interesse rivolto al tema nel contesto del primo Cinquecento fiorentino. Nella tradizione iconografica che precede il dipinto di Bronzino, legata in particolare alla fortuna del mito nel contesto del *Roman de la Rose*¹⁰, Galatea, fanciulla cortese abbigliata alla moda, è il fulcro di una vicenda d'amore perverso per un'immagine. La Galatea del dipinto di Bronzino, invece, si spoglia di ogni patina moralizzante o abito alla moda, per tornare a essere un corpo statuario che richiama il tipo della *Venus pudica* antica, una vera e propria opera d'arte.

Secondo la testimonianza di Vasari – che da Bronzino riceve sovente informazioni di prima mano – l'artista dipinge il momento in cui «Pigmalione [...] fa orazione a Venere, perché la sua statua ricevendo lo spirito s'avviva e divenga [...] di carne e d'ossa». Come in Ovidio (*Metamorfosi*, X, 277-279), la giovenca riprende ad ardere sull'altare sacrificale nel momento in cui la dea, con una fiamma, dà l'assenso che determina l'animazione della scultura la quale, in piedi sul piedistallo lapideo che contrasta con il colore del suo incarnato, è rappresentata già viva: la metamorfosi è in atto.

Sinora non sembra che la critica abbia prestato attenzione a un particolare essenziale: nel dipinto Pigmalione è caratterizzato come un vero e proprio scultore attorniato dagli strumenti del mestiere, alla stregua di quanto tramanda l'originale ovidiano, incentrato sulla celebrazione del fare artistico. Il particolare è rivelatore nel momento in cui si cerchi d'identificare i testi che possano aver fornito uno spunto per la scelta del

Un tema petrarchesco per il Pigmalione di Bronzino

2. Agnolo di Cosimo di Mariano detto il Bronzino, *Pigmalione e Galatea*, 1529-1530, olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi (ex Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze).



soggetto poiché, com'è noto, negli anni Trenta del Cinquecento le *Metamorfosi* ovidiane hanno all'attivo numerose edizioni latine e traduzioni in volgare, in cui abbondano variazioni, letture allegoriche, emendamenti e aggiunte al testo originale. Nel catalogo dell'esposizione di Philadelphia dedicata a Pontormo e Bronzino nel 2004, i curatori avanzano l'ipotesi che l'artista, fautore della scelta del soggetto rappresentato, conoscesse il mito grazie alla traduzione delle *Metamorfosi* che Benedetto Varchi fece per lui e Tribolo nel 1534, ma la data è troppo avanzata per un dipinto che la critica colloca al massimo entro il 1532, seppure non si possa escludere che Varchi e Bronzino ne avessero discusso anche precedentemente. La seconda ipotesi verte sulla possibilità che Bronzino conoscesse la versione latina del testo, avendo inserito sull'altare sacrificale il verso HEV VI[CIT] VENVS¹¹.

Come suggerisce Elizabeth Cropper¹², è probabile che l'artista, nato in una famiglia di artigiani, sia stato avviato all'istruzione in italiano, apprendendo alcuni rudimenti di latino grazie al maestro Pontormo che, secondo una notizia vasariana, avrebbe ampiamente padroneggiato la lingua. Non è tuttavia possibile determinare se le presunte conoscenze del latino siano state tali da permettere a Bronzino di avere familiarità, ad esempio, con il testo di Raffaele Regio, che nel 1492 stampa a Venezia la versione latina delle *Metamorfosi* corredata da spiegazioni che divengono, nel primo Cinquecento, il commento standard all'opera¹³. In questa versione Pigmalione è effettivamente descritto come l'artefice della propria scultura, a differenza di quanto accade nelle versioni in volgare disponibili all'epoca¹⁴, nelle quali non si parla dell'attività artistica di Pigmalione, ma si narra che egli s'innamorò di un'opera scolpita da altri.

Tornando al catalogo dell'esposizione di Philadelphia gli autori, accennando brevemente a un'ultima ipotesi¹⁵ – che chi scrive ritiene più convincente – suppongono che il soggetto possa essere stato tratto dai sonetti LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere* di Petrarca, nei quali il poeta, descrivendo il ritratto di Laura realizzato da Simone Martini, focalizza il discorso sull'importanza e la potenza della mimesi artistica. Dopo aver presentato l'opera dell'artista nel primo sonetto, nel secondo, *Quando giunse a Simon l'alto concetto*, Petrarca sposta il discorso verso l'illusione della vita che l'opera magistrale di Simone mette in campo e, in modo naturale e diretto, il desiderio sfortunato di vedere viva quella splendida immagine lo conduce al mito di Pigmalione: «Pigmalion, quanto lodar ti dèi / de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti quel ch'è sol una vorrei!»¹⁶.

È nota l'attitudine letteraria di Bronzino, non a caso definito «pittore e poeta» nel titolo dell'ultima grande mostra a lui dedicata nel 2010. Proprio negli anni Trenta del Cinquecento egli inizia l'attività letteraria che lo accompagna tutta la vita, componendo quasi trecento poesie in parte pubblicate¹⁷. Il modello di riferimento dell'artista-poeta è ovviamente Michelangelo, cantato da Francesco Berni come «nuovo Apelle e nuovo Apollo»¹⁸: lo stesso riconoscimento rivolto a Bronzino da Benedetto Varchi, che nei *Sonetti spirituali* scrive: «Noi siam nulla Bronzino e voi, che sete / Sì grande Apelle, e non minore Apollo»¹⁹. Anche Vasari ricorda la fertile attività letteraria di Bronzino²⁰ e sempre Varchi, in una lettera indirizzata al pittore e a Tribolo il 1 maggio 1539, parla della sua ottima conoscenza delle opere di Petrarca: «vi dilettrate ambo duoi e intendete nelle cose poetiche, e massimamente il Bronzino come, oltre suoi componimenti, dimostra l'aver tutto Dante e grandissima parte del Petrarca nella memoria assai più oltre che non crederebbero per avventura quelli i quali non sanno che sì come la poesia non è altro che una dipintura che favelli, così la pittura non è altro che una poesia mutola»²¹.

Le testimonianze di prima mano continuano nel diario di Pontormo, che il 27 gennaio 1555 annota di aver perso contro l'allievo una scommessa relativa al *Trionfo della morte* di Petrarca²². Aggiungo inoltre che, a riprova della familiarità del pittore con questi temi, Vasari ricorda che al ritorno dal soggiorno pesarese, nel 1532 Bronzino dipinge le lunette raffiguranti Dante, Petrarca e Boccaccio²³ per la «camera» nella quale il banchiere e mecenate Bartolomeo Bettini avrebbe intrattenuto i letterati fiorentini²⁴. Nell'impresa,

Bronzino affianca Pontormo e Michelangelo, amico del committente e probabile orchestratore dei lavori, anche se il cartone michelangiolesco con *Venere e Amore* dipinto da Pontormo sarà terminato solo dopo la conclusione delle lunette²⁵.

Proprio parlando di *Venere e Amore* Varchi, nella sua celebre *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* tenuta a Firenze il 14 marzo 1546 stile fiorentino (1547 stile comune), evoca la storia di Pigmalione²⁶: «Non dice egli [Plinio] che gli uomini medesimi si sono innamorati delle statue di marmo, come avvenne alla Venere di Prassitele? Benché questo stesso avviene ancora oggi tutto il giorno nella Venere che disegnò Michelagnolo a M. Bartolomeo Bettini, colorita di mano di M. Iacopo Pontormo. [...] E certa cosa è ch'una figura di rilievo ha più del vero e del naturale, quanto alla sostanza, che una dipinta; il che dimostrano sì la figura di Pimmalione, e sì che tutti gl'idoli antichi erano di rilievo, perché meglio potessero ingannare gli uomini»²⁷. Alla metà del secolo, Pigmalione si presta dunque perfettamente ad essere accostato a opere d'arte di grande levatura, delle quali sottolinea il valore artistico insito nella loro vicinanza al naturale.

Nella trattazione di Varchi non manca inoltre un rimando ai sonetti petrarcheschi e al dipinto realizzato da Simone che, «essendo [tra] i maggiori», testimonia la capacità della pittura di ritrarre figure somiglianti al naturale, denunciando come i temi del ritratto, della verosimiglianza, e del mito di Pigmalione siano legati tra loro a filo doppio proprio a partire dalla tradizione dei sonetti petrarcheschi che, per primi, li accomunano in un unico discorso: «Argomentano ancora dalla vaghezza e dal diletto, che si cava maggiore della pittura che della scultura, rispetto massimamente a' colori; oltre che si ritrae et uomini e donne che somigliano più e porgono diletto grandissimo, come si vede ne' duoi sonetti di M. Francesco Petrarca fatti sopra il ritratto di Madonna Laura di mano di Simone Sanese [...] Et ancora che si potessero allegare molto più ragioni et essempli, questi però ci sono paruti a bastanza, essendo i maggiori»²⁸. Come sottolineato da Marco Collareta²⁹, l'archetipo della celebre inchiesta del Varchi sul «paragone» e la maggioranza delle arti s'inaugura a Padova attorno al 1350 quando proprio Petrarca, nel *De remediis utriusque Fortune* (I, 40-41), esponendo le ragioni di Godimento e Ragione dibatte varie questioni riguardanti pittura e scultura, sottolineando la superiorità di quest'ultima³⁰; concetto che influenzerà Varchi,

il quale argomentando sulla maggiore 'durata' della scultura cita proprio il poeta³¹.

Petrarca torna sovente sul tema dell'illusione e verosimiglianza dell'arte³² anche al di fuori del *Canzoniere*. Nelle *Familiars* (XVI, 11), descrivendo un medaglione in stucco policromo del XII secolo con il ritratto di Sant'Ambrogio, all'epoca nella basilica dedicata al Santo, a pochi passi dall'abitazione milanese del poeta, non può che dire: «spesso mi soffermo pieno di venerazione ad ammirare l'immagine di lui, quasi viva e spirante [...] manca solo la voce, perché tu creda di vedere Ambrogio vivo³³». Episodi simili continuano nelle *Seniles* (IV, 2), dove scrivendo dei cavalli di San Marco li giudica subito quasi vivi, come se ne potesse sentire lo strepito degli zoccoli, mentre fra le monete che dona a Carlo IV ve n'è una con l'effigie di Augusto «pene spirans»³⁴. Utilizzando la formula del «quasi viva», Petrarca fissa il canone per giudicare la perfezione dell'immagine nell'esasperato naturalismo e nella somiglianza al vero, che affonda le radici in Virgilio³⁵ e nella «indiscreta veri similitudo» di Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 38)³⁶, innescando ciò che Contini descrive come «luogo comune della pittura come bisognosa solo del soffio vitale per integrare la perfetta mimesi»³⁷. Con i due sonetti del *Canzoniere* egli lega inoltre questo concetto al mito di Pigmalione che ne rappresenta la base.

2. IL MITO DI PIGMALIONE NELLA TRATTATISTICA D'ARTE DEL CINQUECENTO FIORENTINO

In un'epoca in cui Dante, Petrarca e Boccaccio sono i numi tutelari ai quali appellarsi, il canone fissato da Petrarca diventa il punto di riferimento al quale umanisti e letterati sovente ricorrono per descrivere un'opera ben riuscita. Lo dimostrano le pagine di Vasari che, dopo aver citato esplicitamente i sonetti petrarcheschi nella vita di Simone Martini³⁸, spesso si spende in descrizioni disseminate del «sembrare vere» di pigmalionesca e petrarchesca memoria. Come evidenzia Paul Barolsky³⁹, questo accade ad esempio quando Vasari racconta di come Donatello, rivolgendosi allo *Zuccone*, lo inviti a parlare («favella, favella»)⁴⁰, oppure quando descrive i dettagli del volto e il naso di «mona Lisa» che «si vedeva esser vivo»⁴¹ o quando, parlando della *Pietà* michelangiolesca, indugia sui muscoli e sulle vene che fanno sembrare Cristo un vero corpo morto⁴².

Affinché non appaia artificiosa la proposta che le idee petrarchesche sulle arti figurative abbiano potuto influenzare così sottilmente quanto pro-

fondamente la critica cinquecentesca, si tenga conto anche di altre idee che saranno fatte proprie da Vasari. Petrarca, ad esempio, è già convinto dell'unicità del disegno come fonte di tutte le arti e del fatto che pittura e scultura siano nate e fiorite contemporaneamente⁴³. Facendo parlare la Ragione nel *De statuis* (*De remediis*, I, 41), egli scrive: «Le arti sono varie, la follia la stessa: unica la fonte, uno solo il fine, diversa è solo la materia»⁴⁴, specificando poche righe più avanti: «perché poi l'arte, in certo modo, è una sola, o se son molte una [...] ne è la fonte: dico il disegno. Né vi è dubbio che siano nate e fiorite insieme, se è vero che una sola età conobbe Apelle, Pirgotele e Lisippo»⁴⁵. Questi passi sono molto affini a quanto scrive Vasari nel *Proemio* delle *Vite*: «Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in uno sol parto et ad un tempo, e non precedono l'una all'altra»⁴⁶, asserendo poi che il disegno è «padre delle tre arti nostre»⁴⁷. Le osservazioni sin qui proposte sembrano confortare l'opinione di Elizabeth Cropper, secondo la quale nel Cinquecento il mito di Pigmalione risulta inevitabilmente legato al tema della virtù dell'arte⁴⁸, dai commenti vasariani all'inchiesta di Varchi sul «paragone»⁴⁹.

Assieme a Varchi, l'altro volto dell'Accademia fiorentina, di cui anche Bronzino è membro⁵⁰, è Giovan Battista Gelli, che il 29 maggio 1549⁵¹ tiene una lezione sul dittico petrarchesco utilizzabile – come sottolinea Franco Pignatti – come *accessus* per comprendere come i sonetti parlassero ad un intellettuale del Cinquecento⁵². Avviando la propria argomentazione, Gelli parla innanzitutto dell'imitazione e dell'inganno dell'arte, un discorso ormai inscindibile dalla lettura dei due sonetti, e intrecciando il discorso con il celebre concetto dell'*ut pictura poësis* accenna all'idea che poesia e pittura siano stimate perché «la poesia imita con le parole, e la pittura co' colori; per la qual cagione sono stati alcuni, i quali hanno detto che la poesia è una pittura che parla, e la pittura una poesia mutola»⁵³.

Solidamente impiantato nella trattatistica d'arte cinquecentesca, il dittico petrarchesco influenza anche la letteratura proprio per la peculiarità d'essere il primo esempio di poesia ecfrastica della nostra lirica⁵⁴. Questo determina nei tre secoli a venire lo sviluppo di un vero e proprio genere⁵⁵ a cavallo tra tradizione lirica e celebrativa. Nei sonetti, infatti, i tre attori della vicenda sono celebrati per le loro doti: l'elogio del ritratto della donna amata contiene l'elogio dell'artista che lo realizza e, implicitamente, quello del poeta che ne commissiona l'opera e ne è cantore⁵⁶. Come sottolinea Lina Bolzoni, è probabile che la fortuna

Un tema petrarchesco per il Pigmalione di Bronzino



to anche per il *Ritratto di Alessandro de' Medici* (1534-1535) del Philadelphia Museum of Art⁶⁵ (fig. 3) dove Pontormo rappresenta il protagonista mentre disegna con lo stilo il ritratto dell'amata Taddea Malaspina, evocando esplicitamente

la vicenda di Simone Martini che proprio con lo stilo⁶⁶ rese eterna l'immagine di Laura.

Marica Guccini
Bologna

NOTE

1. Durante il secondo conflitto mondiale il dipinto, allora in collezione Barberini, è inserito da Göring nel «gruppo Hitler», opere destinate al museo di Linz intitolato al Führer. Dopo essere state nascoste dai nazisti nelle saline di Bad Aussee, a guerra terminata le opere sono trasferite dalle autorità americane al Collecting Point di Monaco e in seguito rimpatriate. Cfr. *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra (Firenze 1984), Firenze, 1984, pp. 98-99.

2. Per la bibliografia relativa al dipinto si rimanda a J. Cox-Rearick, *An Important Painting by Pontormo from the Collection of Chauncey D. Stillman*, Christie's, New York, 31 May 1989, pp. 11-12; P. Costamagna, *Pontormo*, Milano, 1994, p. 213; ad essi si aggiungono E. Cropper, in *L'Officina della Maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Venezia, 1996, p. 378; E. Cropper, *Pontormo: Portrait of a Halberdier*, Los Angeles, 1997, pp. 92-98; S. Currie, *Secularised Sculptural Imagery, the Paragone Debate and Ironic Contextual Metamorphoses in Bronzino's Pygmalion Painting*, in P. Lindley, T. Frangenberg (a cura di), *Secular sculpture 1350-1550*, Stamford, 2000, pp. 237-251; M. Brock, *Bronzino*, Paris, 2002, pp. 52-58; *Pontormo, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, catalogo della mostra (Philadelphia 2004-2005), Philadelphia, 2004, pp. 92-95; E. Cropper, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze 2010-2011), Firenze, 2010, pp. 76-78; S. Hendler, *La guerre des arts: le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle*, Roma, 2013, pp. 284-288; L. De Girolami Cheney, *Bronzino's Pygmalion and Galatea: The Metamorphosis of a Muse*, in Eadem, *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*, Washington, 2014, pp. 471-494.

3. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, edizione a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, V, p. 325.

4. L'opera è documentata nella collezione Barberini a Roma, a partire dal 1644. La Cropper ipotizza che, una volta estinta la famiglia Guardì nel XVII, i Barberini, loro vicini in Santa Croce, abbiano avuto accesso alle collezioni della famiglia impossessandosi del dipinto. Cropper, *Pontormo. Portrait...*, cit., pp. 94-95.

5. I curatori dell'ultima monografica del 2010 datano il dipinto al 1529-1530 (Cropper, in *Bronzino. Pittore...*, cit., p. 77). Natali, sottolineando la stretta collaborazione di quegli anni tra allievo e maestro, evidente in molti particolari stilistici del *Pigmalione e Galatea*, accosta la tavola al dipinto degli Uffizi *I diecimila martiri*, attribuito a Bronzino e dipinto negli anni 1529-1530, lo stesso periodo in cui Pontormo ne

realizza un altro di medesimo soggetto. A. Natali, in *Bronzino. Pittore...*, cit., pp. 48-49.

6. Per un riassunto della vicenda critica relativa al ritratto: Costamagna, *Pontormo*, cit., p. 211. Per l'identificazione di Guardì con l'*Alabardiere*: L. Berti, *L'alabardiere del Pontormo*, in «Critica d'arte», LV, 1990, pp. 39-49; Cropper, *Pontormo. Portrait...*, cit. Per l'identificazione dell'*Alabardiere* con Cosimo I de' Medici: Cox-Rearick, *An Important...*, cit.; Costamagna, *Pontormo...*, cit., p. 211; A. Pinelli, *Tiranno o difensore della libertà? L'enigma dell'Alabardiere Getty*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno (Parma 2002), Cinisello Balsamo, 2002, pp. 342-356.

7. Alessandro Cecchi identifica, presso l'Archivio di Stato di Firenze, documenti relativi ad un giovane Francesco Guardì, nato il 29 aprile 1514. Berti, *L'alabardiere...*, cit., p. 49. Le indicazioni archivistiche sono pubblicate in seguito da Cropper, *Pontormo. Portrait...*, cit., p. 115, nota 75. Per Francesco di Battista Guardì *ibidem*, p. 58.

8. Una complessa teoria legata all'interpretazione del rilievo dell'altare sacrificale è proposta da Elizabeth Cropper, *ibidem*, pp. 97-98.

9. Oggi il dipinto è noto come *Pigmalione e Galatea*, ma il nome di Galatea viene assegnato alla statua solo quando Jean-Jacques Rousseau nel 1762 scrive la *scène lyrique* intitolata *Pygmalion*, rappresentata nel 1770. Cfr. R. Meyer, *The Naming of Pygmalion's Animated Statue*, in «The classical journal», LVI, 1970-1971, 4, pp. 316-319. Sull'importanza dell'opera di Rousseau per la fortuna iconografica del mito nel Settecento: M. Guccini, *Il mito di Pigmalione nel Settecento: o del desiderio esaudito*, in «Fontes: rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica», in corso di stampa.

10. Non si conoscono manoscritti antichi delle *Metamorfosi* illustrati (E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1984, p. 105). Le prime iconografie del mito si formano dal XIII secolo nel contesto delle illustrazioni per il *Roman de la Rose* (V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, 2006, p. 31) e in seguito nelle illustrazioni per l'*Ovide moralisé* e l'*Épître d'Othéa à Hector* di Christine de Pizan.

11. *Pontormo, Bronzino...*, cit., p. 95.

12. Cropper, *ibidem*, p. 15.

13. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997, p. 38.

14. A inizio Cinquecento è ancora diffusa la versione in volgare di Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, redatta nel 1375-1377 prendendo le mosse dalle *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos* di Giovanni del Virgilio, a sua volta parafrasi latina esegetica del testo, realizzata dal professore dello Studio bolognese a supporto delle sue lezioni di grammatica e retorica del 1322-1323. Nel 1522 Niccolò degli Agostini stampa a Venezia l'*Ovidio Metamor-*

- phoseos in verso vulgar* prendendo come riferimento ancora il testo del Bonsignori (Guthmüller, *Mito...*, cit., pp. 65-67).
15. Pontormo, *Bronzino...*, cit., p. 95.
 16. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, Roma, 1996, I, p. 250.
 17. La produzione poetica di Bronzino va dal 1538, anno di pubblicazione del primo sonetto *Del Pennello*, alla metà degli anni Sessanta. Cfr. D. Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, 2000, p. 18. Sull'attività letteraria dell'artista cfr. inoltre A. Geremicca, *Agnolo Bronzino: 'La dotta penna al pennel dotto pari'*, Roma, 2013; S. Pasti, *Le rime in burla* e S. Pasti, *I sonetti*, in C. Strinati, *Bronzino*, Roma, 2010, rispettivamente pp. 203-223 e 225-263; A. Bronzino, *I salterelli dell'Abbrucia: sopra i Mattaccini di ser Fedocco*, a cura di C. Rossi Bellotto, Roma, 1998; A. Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, 1988.
 18. Citato in Parker, *Bronzino...*, cit., p. 14.
 19. *Ibidem*, p. 15.
 20. Vasari, *Le vite...*, cit., VI, p. 237.
 21. Citato in Parker, *Bronzino...*, cit., p. 17.
 22. *Ibidem*.
 23. Oggi rimane solo il *Ritratto allegorico di Dante* (Firenze, collezione privata). R. De Giorgio in *Bronzino. Pittore...*, cit., p. 206; P. Costamagna in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze 2002), Firenze, 2002, pp. 184-185.
 24. R. Aste, *Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua 'camera' fiorentina*, *ibidem*, p. 15.
 25. Costamagna, in *Venere...*, cit., p. 185.
 26. Cfr. L. Mendelsohn, *The Transmission of Antique Beauty and Proportion to Renaissance Art: From Sculpture to Painting*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene 2003-2004), Cinisello Balsamo, 2003-2004, p. 98; Cropper, in *L'Officina...*, cit., p. 378.
 27. B. Varchi, *Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopra detta*, Firenze, 1549 (stile fiorentino; 1550 stile comune), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano, 1971-1977, I, pp. 538-539.
 28. *Ibidem*, I, p. 531.
 29. M. Collareta, *Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano, 1988², p. 569.
 30. Cfr. G. Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortune*, I 37-42, Firenze, 2014; M. Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e Sant'Agostino*, Città di Castello, 2002, pp. 41-63.
 31. Varchi, in *Scritti...*, cit., I, p. 532.
 32. Sul tema di Petrarca e le arti figurative, oltre al fondamentale testo di Bettini, *Francesco...*, cit., si vedano P.D. Stewart, *L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. Franceschetti, I, Firenze, 1988, pp. 41-60; G. Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World*, a cura di A. Bernardo, atti del convegno (Washington 1974), Padova, 1980, pp. 115 ss.; M. Baxandall, *Petrarch: Painting as the Model of Art*, in *Idem, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, 1971, pp. 51-53; E. H. Wilkins, *On Petrarch's Appreciation of Art*, in «Speculum», 36, 1961, pp. 299-301.
 33. Citato in Bettini, *Francesco...*, cit., p. 53.
 34. *Ibidem*, p. 10.
 35. *Ibidem*, p. 16, nota 4.
 36. Mendelsohn, *The Transmission...*, cit., p. 96.
 37. Contini, *Petrarca...*, cit., p. 117.
 38. Vasari, *Le vite...*, cit., I, p. 170.
 39. P. Barolsky, *The Spirit of Pygmalion*, in «Artibus et historiae», 24, 2003-2004, pp. 183-184.
 40. Vasari, *Le vite...*, cit., III, p. 209.
 41. *Ibidem*, IV, pp. 30-31.
 42. *Ibidem*, VI, pp. 16-17.
 43. Bettini, *Francesco...*, cit., p. 48.
 44. *Ibidem*, p. 61.
 45. *Ibidem*, p. 62. Per quanto riguarda l'identificazione di Petrarca come fonte per il concetto del disegno quale padre delle arti cfr. Collareta, *Le 'arti sorelle'...*, cit., p. 569.
 46. Vasari, *Le vite...*, cit., I, p. 7.
 47. *Ibidem*, p. 43.
 48. Cropper, in *L'Officina...*, cit., p. 378.
 49. Brock intravede nell'opera di Bronzino una precoce risposta alle tematiche del «paragone» del 1547. Brock, *Bronzino...*, cit., p. 58.
 50. Egli è membro dell'Accademia Fiorentina dal 1541 al 1547 e dal 1563 al 1572. Cfr. Parker, *Bronzino...*, cit., p. 17.
 51. G.B. Gelli, *Lezione sesta: sopra i due sonetti che lodano il ritratto di Madonna Laura*, in *Idem, Lezioni petrarchesche di Giovan Battista Gelli*, a cura di C. Negroni, Bologna, 1996, pp. 219-282.
 52. F. Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del simposio (Utrecht 2007), Manziana, 2008, p. 268.
 53. Gelli, *Lezione...*, cit., p. 220.
 54. Pignatti, *Il ritratto...*, cit., p. 267.
 55. L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, 2008, p. 14; cfr. inoltre Eadem, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010, p. 151 e bibliografia p. 177, nota 2.
 56. Bolzoni, *Poesia...*, cit., p. 11.
 57. Per uno studio approfondito sul tema: A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
 58. Bolzoni, *Poesia...*, cit., p. 76.
 59. Pignatti, *Il ritratto...*, cit., p. 279.
 60. La teoria, già confutata da Cropper, *Pontormo. Portrait...*, cit., p. 95, ritorna in Bolzoni, *Il cuore...*, cit., p. 282.
 61. Cecchi, in *L'officina...*, cit., p. 370.
 62. Strinati, *Bronzino*, cit., p. 52.
 63. Cfr. a tal proposito M. Culatti, *La raffigurazione delle arti in Italia: le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Bologna il 28 maggio 2007, consultabile on-line: <http://amsdottorato.unibo.it/612/>.
 64. «Quando giunse a Simon l'alto concetto / ch'a mio nome gli pose in man lo stile», Petrarca, *Canzoniere*, cit., I, p. 250.
 65. Cropper, in *Pontormo, Bronzino...*, cit., p. 21.
 66. *Ibidem*.