



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in

Studi umanistici interculturali

Ciclo XXX

Settore scientifico disciplinare (L-ART/04)

“Arditamente, con qualche poco di furore”.

Per un’analisi dei processi efrastici nella ‘Vita’ e nei

‘Trattati’ di Benvenuto Cellini.

Supervisore:

Prof.ssa Sonia Maffei

Tesi di Dottorato

Daniela Travagliante

Matricola n. 1036203

Anno Accademico 2016/17

INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 1
<i>I. “Avevo vinto lui, andai cercando di vincer me”. Oreficerie tra Firenze e Roma (1518-1538)</i>	» 8
<i>II. Una “Iddea” per “uscir dall’ordinario”: Parigi 1540-1545</i>	» 91
<i>III. “Quasi che io m’ero mezzo disposto di non dir più nulla dello isfortunato mio Perseo” (Firenze 1545-1554)</i>	» 128
<i>IV. “Marmo bianchissimo [...] marmo nerissimo”. Il Crocifisso dell’Escorial (Firenze 1562)</i>	» 157
<i>Appendice: La fucina del 1513-1523</i>	» 187
<i>Bibliografia</i>	» 236

Introduzione

Nel corso di queste pagine saranno presi in esame gli scritti letterari di Benvenuto Cellini, specificamente, la *Vita* e i *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, allo scopo di analizzare le modalità attraverso le quali lo scultore descrive le proprie opere.

La scrittura autobiografica impegna Cellini negli anni tra il 1556 e il 1567.¹ Dal contenuto di una sua lettera indirizzata a Benedetto Varchi nel 1559, si ricava che il letterato ricevette il manoscritto (il Codice Mediceo-Palatino 234^{bis} della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze)² verosimilmente ai fini di una curatela, nell'intenzione di darlo ai torchi delle stampe. Nonostante il cortese diniego di procedere alla revisione di un testo che, “essendo rilimato e ritocco da altrui”, non avrebbe mostrato altrettanto bene la “verità”, così come appariva in quel “puro mondo” col quale era stato scritto, Cellini ringraziava il suo “carissimo amico”, dicendosi “satisfattissimo”, e lo invitava a restituirgli la “bisaccia” con “il libro” che vi era dentro, serbandosi solo il “sonetto” perché in quello si desiderava che si sentisse “un poco la pulizia” della sua “maravigliosa

¹ Secondo D. Trento, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, Firenze 1984, pp. 46-49, le ragioni della stesura della *Vita* andrebbero ricondotte al “rapido tracollo” del prestigio di Cellini, dopo la realizzazione del *Perseo*, a causa dell'inchiesta, aperta nel 1554, nei confronti dello scultore per la sottrazione di parte del metallo destinato alla scultura. La vicenda si concluse nel maggio 1559 con una sentenza giudiziaria a sfavore di Cellini voluta da Cosimo I, affinché “si termini e si facci acconciare a dovere sì per noi come per li ministri et per esso Benvenuto, et a questo caso mettere perpetuo silenzio” (documento pubblicato in *La vita di Benvenuto Cellini seguita dai Trattati dell'oreficeria e della Scultura e dagli scritti sull'arte*, prefazione e note a cura di A. J. Rusconi – A. Valeri, Roma 1901, p. 599). Nella stessa direzione cfr. D. Zikos, *Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston 2003-2004 e Firenze 2004) a cura di A. Chong – D. Pegazzano – D. Zikos, Milano 2004, pp. 133-170: 144. M. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, masculinity, and artistic identity in Renaissance Italy*, New York 2003, ha puntato inoltre a dimostrare che la grande e intensa attività di scrittura, per Cellini, comincia solo con l'esperienza terribile del processo e della carcerazione per sodomia nel 1557, ultimo e più grave episodio taciuto nella *Vita* di una lunga serie di violazioni di leggi in campo sessuale, sociale, artistico, letterario. Sulla stessa falsariga V.C. Gardner, *Homines non nascuntur, sed finguntur. Benvenuto Cellini's Vita and the Self-Presentation of the Renaissance Artist*, in “Sixteenth-Century Journal”, XVIII (1997), pp. 47-65.

² Si veda a riguardo lo studio fondamentale di O. Bacci, *Introduzione*, in B. Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini*, a cura di O. Bacci, Firenze 1901, pp. X-LXXXI. Per le citazioni in corso di testo ho seguito invece l'edizione critica curata da Ettore Camesaca, B. Cellini, *Vita*, a cura di E. Camesaca, Milano 2009⁸.

lima”.³ Difficile non vedere in filigrana all’elogio di Varchi l’impossibilità di dare alle stampe l’autobiografia di Cellini.⁴

L’*editio princeps* dei *Trattati* risale invece al 1568. Il titolo dell’opera, *Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria. L’altro in materia dell’arte della scultura dove si veggono infiniti segreti nel lavorare le figure di marmo e nel gettarle di bronzo, composti da M. Benvenuto Cellini scultore fiorentino* (In Firenze, Per Valente Panizzi & Marco Peri, MDLXVIII), restituisce il l’opera come un libro di “segreti” che rispecchia, secondo le parole di W. Eamon (1994), “an age of ‘how-to’” nella quale i “secrets were spelled out”. Il testo è noto da un unico testimone manoscritto (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Marciano It. IV, 44 = 5134), redatto nel 1565.⁵ Nella lettera dedicatoria, Cellini stesso lo presenta a Francesco I de’ Medici, quale dono di nozze, giustificando la sua assenza dall’*équipe* di artisti scelti dall’Accademia del Disegno di Firenze, nel compito di allestire gli apparati per i festeggiamenti.⁶ Il testo si

³ B. Cellini, Lettera a Benedetto Varchi (Firenze, 22 maggio 1559), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Autografi Palatini Cellini, n. 1. Documento pubblicato in Id. *Opere*, a cura di G. G. Ferrero, Torino 1971, pp. 985-986.

⁴ La *Vita* costituisce, nell’ambito degli studi letterari, un caso particolarmente ricco e criticamente complesso che è stato oggetto di una mole di studi impossibile da citare. Ai contributi fondamentali di B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Milano 1952; M.L. Altieri Biagi, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del convegno (Roma-Firenze 1971), Roma 1972, pp. 61-163; M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L’autobiografi a da Dante a Cellini*, Torino 1977; A. Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l’homme à l’oeuvre*, Paris 1998. Si aggiungano gli interventi più recenti confluiti in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti della giornata di studi (Paris 2008) a cura di P.C. Buffaria – P. Grossi, Parigi 2009 e in *‘In punta di piè ’l Granchio ardito’. Benvenuto Cellini a tutto tondo*, Atti della giornata di studio (Parigi 2009) a cura di C. Lucas Fiorato – F. Dubard de Gaillarbois, in “Chroniques Italiennes”, Série Web, 16 (4/2009), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web16.html>.

⁵ Si tratta di un codice cartaceo del XVI secolo, composto di 154 carte modernamente numerate (di cui l’ultima è bianca), modernamente numerate, scritte in elegante corsiva cinquecentesca dalla mano un ignoto copista, con richiami in fine di pagina. Il manoscritto è, adespoto e anepigrafo. La paternità del codice è garantita dalle correzioni autografe di Cellini: qualche raro ritocco ma in modo da mantenere l’aspetto pulito e ordinato del codice. Questo contribuisce a qualificare il Codice Marciano come la ‘bella copia’ di un originale che non ci è pervenuto. Una descrizione sintetica del Codice Marciano si trova in C. Frati – A. Segarizzi (a cura di), *Catologo dei codici marciani italiani*, Modena 1911. Ho seguito il testo nell’edizione critica, B. Cellini, *I trattati dell’oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanese, Firenze 1857 (d’ora in avanti *Trattati*). Sugli aspetti concernenti stesura, vicenda editoriale e fortuna critica dell’opera cfr. Milanese, *Prefazione*, *ivi*, pp. I-LVIII.

⁶ Secondo P.L. Rossi, *Benvenuto Cellini: ‘Reputazione’ and Transmutation in France and Florence*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – S. Shreurs, Köln-Weimar-Wien 2003, pp. 301-314, in part. p. 305: “In 1558 he began to dictate his ‘Vita’ which he stopped writing almost in mid-sentence between 1566 and 1567. The remained of his life was a catalogue of artistic frustration, shady deals and financial bungling. By 1566 Cellini must have realised that the portrait of the heroic and triumphant virtuoso he had painted in the ‘Vita’ was not going to bring him any closer to his patron Duke Cosimo. He abandoned the ‘Vita’ and turned his attention to the ‘Trattati’”. Il passaggio dall’uno all’altro genere costituirebbe, secondo lo studioso un tentativo compiuto da Cellini al fine di riabilitare la sua posizione all’interno della corte medicea, ritagliandosi un ruolo nuovamente attivo

apre con un *excursus* sui migliori orefici fiorentini (breve biografie esemplate sul modello che dal *De viris illustribus* di Francesco Petrarca arriva alla *Vite di Giorgio Vasari*). Di seguito prende avvio la descrizione dei procedimenti tecnici specifici alle arti orafe (*Dell'Arte del niello; Il lavorar di filo; Dell'Arte dello smaltare, Lavorare di Minuteria, De' suggelli, cardinaleschi; Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete; Delle medaglie; Per tirare vasellami di oro e d'argento, tanto figure quanto vasi, e tutto quello che si lavora di questa arte, chiamata per nome grosseria*) che procede, senza soluzione di continuità, sulle tecniche della scultura (*Dell'arte del getto dei bronzi; Per far figure, et intagli, et altre opere, come sono animali diversi, in marmo et altre pietre; infine, il Segreto per fare i gran colossi*), segnalando la materia di volta in volta trattata con un titolo. Seguono un *Discorso sopra l'arte del disegno* e una sezione intitolata *Della Architettura*. Chiude la trascrizione di una selezione di sonetti, composti da autori vari, in lode delle sue sculture.

In parallelo alla rivalutazione della qualità letteraria degli scritti teorici di Cellini è emersa la necessità, da parte della critica recente, di indagare più a fondo alcune questioni sulle ragioni e le fasi di preparazione dei testi. Gherarda Stimato, indicando che la *Vita* e il manoscritto dei *Trattati* sono vicini per forma e contenuto, ha ipotizzato che in un primo momento Cellini intendesse legare le due opere.⁷ Se la lettera a Benedetto Varchi del 1559, citata poc'anzi, è giustamente indicata dalla critica in riferimento alla felice intuizione di non alterare il manoscritto della *Vita*, lasciandolo intonso, poiché ogni intervento di regolarizzazione o abbellimento avrebbe azzerato l'intrinseca qualità della scrittura celliniana, la distanza che intercorre fra il manoscritto dei *Trattati* e la stampa del 1568 rivela che l'*imprimatur* fu concesso soltanto dopo un intenso lavoro di arrangiamento dello stile da parte di Gherardo Spini, già indicato da Carlo Milanese (1857), nel ruolo di revisore. Un intervento che nel contempo ha trasformato la struttura originaria del testo, ripulendolo di ogni strale polemico nei confronti Cosimo I de'

nell'ambito della committenza ufficiale dalla quale era stato progressivamente emarginato. Un obiettivo che mai Cellini avrebbe conseguito con la *Vita* per il suo contenuto palesemente polemico nei confronti di Cosimo I (cfr. Id. 'Sprezzatura, Patronage and Fate: Benvenuto Cellini and the world of words, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. by Ph.J. Jacks, Cambridge 1998, pp. 55-69).

⁷ G. Stimato, *La 'Vita' e i 'Trattati' di Benvenuto Cellini: due generi a confronto*, in "Critica letteraria", IV, 121 (2003), pp. 627-650.

Medici.⁸ La scelta di portare avanti l'analisi seguendo la lezione originale contenuta nel Codice Marciano deriva da questa problematicità.

Ulteriori fonti manoscritte alle quali ho attinto comprendono il *corpus* delle scritture private dell'artefice, i *Libri di conto e ricordi* conservati presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze e le *Suppliche* che si conservano nella cassetta miscellanea delle Carte Cellini del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (provvedendo a indicare gli opportuni rimandi nelle note in calce al testo). Ho tenuto conto, qualora fosse necessario, anche della produzione poetica dello scultore e di altri suoi interventi che si inquadrano all'interno del dibattito sulle arti portato avanti nella Firenze medicea tra gli anni '40 e '60 del Cinquecento.



Nel primo capitolo sono presi in esame i lavori di oreficeria realizzati tra il 1518 e il 1538. Attraverso l'analisi dei brani vengono di volta in volta portate alla luce le modalità attraverso cui, a dispetto della varietà effettiva, quanto a tipologia, delle opere, permangono costanti la valorizzazione della specificità dei materiali, l'identificazione delle misure e della conformazione del pezzo, l'illustrazione dettagliata alle tecniche di lavorazione, secondo una modalità d'ordinamento che di primo acchito potrebbe sembrare inventariale. Tuttavia, nel momento in cui le descrizioni sono integrate all'interno del più ampio contesto narrativo rivelano la tensione ad esse soggiacente. La traduzione del visivo appare difatti orientata, piuttosto che da una volontà di restituzione mimetica dell'oggetto, dall'esigenza di evocare il processo che ha condotto alla sua

⁸ Secondo P.L. Rossi, *'Parrem uno, e pur saremo dua'*. *The Genesis and Fate of Benvenuto Cellini Trattati*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M.A. Gallucci – P.L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 171-198, in part. pp. 187-188: "Anyone who is conversant with Cellini's literary remains, his 'Vita', letters, Ricordi, Suppliche, archival documents, and the accounts by others of his character must find it inconceivable that he did not play a major role in this revision or that he did not give the revision his full support". L'avvallo di Cellini potrebbe forse rientrare in quella variegata casistica di interventi che ha studiato L. Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna 1960), Bologna 1961, pp. 143-157. Quei ripensamenti dettati da pressanti ragioni di opportunità, che hanno indotto scrittori antichi e moderni ad accettare radicali mutilazioni a un loro testo pur di sventare il pericolo di una sua distruzione o di un probabile divieto di stampa. Gallucci, *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, cit., ha suggerito invece che Spini "may also done violence to Cellini text" intervenendo sulla versione originale per attrarre il favore di Ferdinando de' Medici, al quale l'opera è dedicata. Per un inquadramento sulla fortuna degli scritti di Cellini si può vedere il saggio di C. Lucas Fiorato, *La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini*, in "Seizième Siècle", V (2009), pp. 229-318.

realizzazione. L'analisi si sviluppa secondando in linea di massima l'evoluzione della biografia dell'artefice. In questo modo è stato anzitutto possibile seguire il processo di maturazione cui questi, consapevolmente, si integra nel momento in cui passa da una tecnica all'altra allo scopo dichiarato di acquisire una capacità operativa nello stesso tempo infallibile e sviluppata in *extenso*. Quale altro, decisivo elemento, in tutti i casi appare valorizzato, quale segnale della qualità del lavoro, il rapporto inversamente proporzionale tra la ricchezza dei motivi figurati e la scala minima delle superfici all'interno delle quali sono distribuiti, secondo una linea evolutiva chiaramente orientata verso la rappresentazione della "istoria". Quest'ultimo aspetto appare peraltro accompagnato dall'affiorare potente della vocazione ad intervenire nel campo della scultura monumentale, secondo una dialettica per cui Cellini predispone, lavorando oggetti di piccole dimensioni, soluzioni che chiaramente mirano a competere con essa. Questa tensione al superamento della sudditanza che subordina le arti 'minori' alle 'maggiori' trova il suo punto estremo di sbilanciamento nel momento in cui, con un rovesciamento inusitato, la descrizione delle opere, ed anzi del processo attraverso il quale sono state create, mira a dimostrare che la pratica dell'oreficeria implica il superamento di "difficoltà" maggiori rispetto a quelle insite nell'esecuzione di sculture vere e proprie.

Il secondo capitolo parte da un affondo sulla *Saliera*, oggi a Vienna, alla quale Cellini dedica ampio spazio sia nella *Vita* sia nei *Trattati*. L'analisi dei brani rivela in maniera patente quanto le descrizioni siano orientate dall'esigenza di fare emergere la configurazione effettiva del pezzo attraverso la valorizzazione della struttura sul fondamento della quale i suoi diversi componenti si integrano così da dare origine ad una unità. In questa direzione si manifesta pienamente l'efficacia delle modalità di cui si è detto poco sopra (indicazioni relative ai materiali, alle tecniche e alle misure del pezzo), poiché permettono di acquisire un'idea nello stesso tempo immediata e precisa del pezzo. Altro elemento decisivo, la descrizione così congegnata finisce per valorizzare il concreto processo di elaborazione dell'opera, che emerge quasi fosse il portato di una vocazione architettonico costruttiva. Ad essa appare subordinato il contenuto propriamente iconografico dell'invenzione, secondo una dinamica che mira ad esautorare l'apporto dei letterati in favore dell'integrale autonomia operativa dell'artefice. In questo senso la descrizione della *Saliera* è quella che forse più di altre riconduce all'annosa questione del

Paragone tra le arti, peraltro declinato in rapporto all'esigenza di affermare che il lavoro dell'artefice, se chiama in causa il dominio del visivo, non può trovare appoggio alcuno nel sapere elaborato, da eruditi e letterati, utilizzando il mezzo del discorso. Questo aspetto appare strettamente coniugato alla tendenza spiccata a risolvere il contenuto iconografico, che l'artefice ha ideato, nell'emergere dell'autonoma capacità significativa del mezzo figurativo. Temi e motivi, attinti dal bagaglio della letteratura, appaiono così ricondotti all'immediatezza, ricca di senso, di una esperienza visiva.

Di seguito sono state prese in esame le descrizioni relative agli interventi di Cellini a Fontainebleau (1540-1545). Il repentino passaggio dalla descrizione di lavori realizzati nella piccola dimensione a quelli eseguiti o progettati su scala monumentale e magari colossale testimonia di una sostanziale omogeneità nel modo col quale Cellini ha lavorato nell'arco di tutta la sua attività. La capacità in senso architettonico e strutturante acquisita attraverso un *training* estensivo nell'ampio campo delle arti orafe si manifesta nella qualità dei progetti elaborati per la *Porte dorée* e per la *Fontana* con il colosso di *Marte*. Il terzo capitolo è nella sua gran parte dedicato al *Perseo*. Ripercorrere le pagine dedicate all'opera alla quale il nome di Cellini si lega forse più che ad altre (dall'agosto del 1545, quando ricevette la commissione, fino all'aprile del '54, quando l'opera viene scoperta), significa seguire i motivi, costanti e ricorrenti, che sono emersi attraverso le descrizioni precedenti portandoli ad un livello di massima esplicitazione. La collocazione pubblica del *Perseo* permetteva a Cellini di rivelare la sua tempra, quella di artefice capace di lavorare nella grande dimensione ad un livello tale di capacità da poter competere con la tradizione gloriosa che, a Firenze, procedeva da Donatello a Michelangelo. Ampio spazio è dedicato al resoconto sulla fusione del pezzo, estensivamente sviluppato non soltanto nei *Trattati* ma anche nelle pagine della *Vita*. Nel caso del *Perseo* è peraltro patente il fatto che il contenuto iconografico dell'opera non costituisce affatto l'aspetto privilegiato della descrizione. Semmai riemerge in rapporto all'esigenza di valorizzare la "difficoltà" di esecuzione del pezzo ed è riassorbito nella celebrazione della inestimabile 'bravuria' dell'artefice. Analogamente a quanto si riscontra nella descrizione delle opere realizzate in precedenza, anche in questo caso è lasciato ampio spazio alla narrazione dei rapporti, più che mai conflittuali ed anzi burrascosi, con il committente. Portando ai suoi estremi esiti un motivo estensivamente attivo per tutto il corso della *Vita*, le pagine dedicate al *Perseo* mostrano quanto la convinzione, esibita con la fermezza di un credo, che soltanto

l'artefice è in grado di parlare e giudicare correttamente della bontà dell'opera, esiliano Cellini dal rapporto con la corte, nella quale è invece il principe ad avere la prima ed ultima parola sulle diverse forme di linguaggio.

L'ultimo capitolo è incentrato sul *Crocifisso*, oggi in Spagna. A partire dalla descrizione spicca il fatto che l'opera si configuri come l'esito e il compimento del "destino" di un artefice che procede, nell'intero corso della sua attività, sollecitato dal desiderio di provare la sua abilità in campi sempre nuovi e irti di maggiori "difficoltà", secondo un gioco competitivo che, da una parte, chiama in causa i più eccellenti tra i colleghi mentre, dall'altra, implica la necessità di superare i propri stessi limiti. L'approdo alla scultura in marmo è peraltro l'esito dell'agone fortissimo che si instaura con Michelangelo già a partire dai lavori di oreficeria. Da questo punto di vista, l'analisi delle descrizioni indica che l'approdo alla scultura non va visto come un affrancamento dalle arti orafe. Al contrario, dimostra che in ogni fase della sua attività Cellini opera secondo una stessa vocazione strutturante che assicura coerenza e monumentalità al pezzo, indipendentemente dalle sue dimensioni effettive. La descrizione è stata ulteriormente analizzata in rapporto alle informazioni che rendono conto della lunga gestazione dell'opera all'interno di contesti narrativi eterogenei. In questo conteso assume particolare valore il racconto della visione che Cellini ebbe, nel '39, quando languiva in carcere a Castel Sant'Angelo. La sua funzione è quella di mostrare lo spessore esistenziale ed intimo dell'esperienza in cui si radica la realizzazione della *Crocifisso*.

L'Appendice offre infine una ipotesi di ricostruzione della prima fase dell'attività di Cellini e della cultura visiva che poté acquisire, specialmente tra Firenze, Siena e Roma. È peraltro interessante constatare, in via generale, ma specialmente per i lavori di oreficeria, in massima parte distrutti, che le descrizioni possiedono una vera e propria funzione restitutiva, anche grazie alla qualità di un lessico che corrisponde ed assuona alle qualità visive che caratterizzano le opere che ci sono giunte, dalle sculture, dalla *Ninfa* al *Perseo*, fino al *Crocifisso* e, a ritroso, nella *Saliera*.

I. ‘Avevo vinto lui, andai cercando di vincer me’. Oreficerie tra Firenze e Roma (1518-1538)

Di Benvenuto Cellini abbiamo oggi una visione parziale. Ai suoi tempi era sembrata “strana cosa che egli fusse così in un tratto di orefice riuscito scultore” e, pur solendo “fare medaglie e figure piccole, potesse condur colossi”.⁹ Noi tendiamo invece a legare il suo nome alla scultura monumentale visto che i lavori legati alla pratica dell’oreficeria sono in massima parte andati perduti. Il danno appare tanto più grave, in quanto la *Vita* testimonia di lavori che dovettero essere, per numero, varietà e qualità, straordinariamente importanti.

Cellini ricorda, come prima opera, un *Serrame d’argento* che realizzò, a Firenze, nella bottega dell’orafo Francesco Salimbeni, tra il 1518-’19:

In questo tempo io feci una opera di ariento di basso rilievo, grande quanta è una mana di un fanciullo piccolo. Questa opera serviva per un serrame per una cintura da uomo, che così grandi allora si usavano. Era intagliato in esso un gruppo di fogliame fatto all’antica, con molti puttini e altre bellissime maschere. Questa tale opera io la feci in bottega di uno chiamato Francesco Salinbene. Vedendosi questa tale opera per l’arte degli orefici, mi fu dato vanto del meglio giovane di quella arte.¹⁰

Il lavoro è nuovamente menzionato, qualche pagina avanti, quando Cellini narra del suo trasferimento a Roma. A prestar fede al testo, avrebbe lasciato Firenze nel ’19. La documentazione superstite suggerisce invece di spostare la partenza un poco più avanti, nei primi mesi del 1521.¹¹ Giunto a destinazione, entrò come aiutante nella bottega di un orafo “valentissimo” nella lavorazione degli argenti,¹² Giovanni de’ Giorgis detto Firenzuola, che aveva riconosciuto le sue doti, indentificandolo come “uno di quelli Fiorentini che sanno”. Al costituirsi di un giudizio così lusinghiero doveva aver

⁹ Cfr. G. Vasari, *Vita di Baccio Bandinelli*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1987, V, pp. 239-276: 268 (edizione giuntina).

¹⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 107. L’opera risulta perduta, cfr. E. Camesasca (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, Milano 1962², p. 49 (*Fibbia per cintura da uomo* del 1518-’19); Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, Milano 1981, p. 101, n. 78.

¹¹ Sui due anni trascorsi a Roma, cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. XIII-XV, pp. 107-111. Riguardo alla proposta di spostare in avanti la data della partenza da Firenze rimando all’Appendice, dove ho discusso questo aspetto in riferimento alle vicende della formazione di Cellini.

¹² Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 109.

contribuito in maniera decisiva il “modello” del “serrame”, che Cellini aveva portato con sé e “piacque maravigliosamente” al maestro, al quale lo aveva mostrato quale biglietto da visita.¹³ Risultato immediato, questi lo mise all’opera, facendogli eseguire

un bellissimo lavoro di argento per un cardinale. Questo fu un cassonetto ritratto da quello di porfido che è dinanzi alla porta della Rotonda. Oltre quello che io ritrassi, di mio arricchìlo con tante belle mascherette, che il maestro mio s’andava vantando e mostrandolo per l’arte, che di bottega sua usciva così ben fatta opera. Questo era di grandezza di un mezzo braccio in circa; ed era accomodato che serviva per una saliera da tenere in tavola.¹⁴

Trascorsi due anni, Cellini rientrò a Firenze dove lo troviamo documentato nel gennaio del ’23.¹⁵ Qui, continuò a impraticarsi nelle tecniche orafe riprendendo il suo posto all’interno della bottega di Francesco Salimbeni.¹⁶ Tra i lavori che gli furono assegnati in questo periodo descrive in particolare

un chiavacuore di argento, il quale era in quei tempi chiamato così. Questo si era una cintura di tre dita larga, che alle spose novelle s’usava di fare, ed era fatta di mezzo rilievo con qualche figurina ancora tonda in fra esse. Fecesi a uno che si chiamava Raffaello Lapaccini. Con tutto che io ne fussi malissimo pagato, fu tanto l’onore che io ne ritrassi, che valse molto di più che ’l premio che giustamente trar ne potevo.¹⁷

¹³ *Ivi*, I. XIII, pp. 108-109.

¹⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. XIV, pp. 109-110. Opera perduta. Cfr. Camesasca (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, cit., p. 49 (*Saliera* del 1519); Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 101, n. 80.

¹⁵ La presenza di Cellini a Firenze è documentata da una sentenza della Magistratura fiorentina degli Otto di Guardia e Balìa, emessa il 14 gennaio 1523. Benvenuto fu processato e condannato ad una pena pecuniaria per il reato di sodomia, assieme a Giovanni Rigogli (citato come “amicissimo” e “carissimo amico” nella *Vita* I. XXIX, pp. 145-146 e I. XL, p. 184) e a un altro giovane fiorentino, un certo Domenico di ser Giuliano da Ripa. Nella *Vita* non c’è alcun accenno a questa vicenda. L’accaduto è noto grazie ricerche di L. Greci, *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo*, Torino 1930, pp. 342-385, 509-542: 514 e 525 (per la trascrizione del documento). P.L. Rossi, *The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances: il caso Cellini*, in *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, ed. by T. Dean – K.J.P. Lowe, Cambridge, 1994, pp. 157-183: 177-178, ne ha discusso in relazione alla seconda accusa di sodomia nei confronti di Cellini, che costò il carcere allo scultore, nel 1557.

¹⁶ È Cellini stesso a dire: “In capo di dua anni, alle preghiere del buon padre me ne tornai a Firenze, e mi messi di nuovo a lavorare con Francesco Salimbene, con il quale molto bene guadagnavo, e molto mi affaticavo a ’mparare”, cfr. *Id.*, *Vita*, cit., I. XV, p. 111.

¹⁷ *Ivi*, I. XV, 112. Purtroppo, anche questo lavoro è andato perduto o distrutto, cfr. Camesasca (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, cit., p. 49 (*Chiavacuore* del 1522); Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit. p. 101, n. 81. Ad eccezione delle preziose testimonianze contenute nella *Vita*, allo stato attuale delle ricerche, non sono riemersi ulteriori documenti che permettano di inquadrare meglio la presenza di Cellini all’interno della bottega di Francesco Salimbene.

Non passò tuttavia un anno e fu costretto a fuggire da Firenze, di seguito ad una furiosa lite con gli orafi Guasconti che, nel mese di novembre, gli costò la pena capitale.¹⁸ Trovò ancora una volta riparo a Roma, impiegandosi nella bottega dell'orafo Lucagnolo da Iesi, già gestita da maestro Santi di Cola.¹⁹ Tra le prime opere eseguite in questo nuovo ambiente Cellini annovera

certi candellieri per il vescovo Salamanca spagnuolo. Questi tali candellieri furono riccamente lavorati, per quanto si appartiene a tal opera.²⁰

Fermiamoci a considerare l'insieme dei brani che abbiamo sino ad ora raccolto. Nel primo esempio, il lavoro è anzitutto identificato in virtù del materiale di cui era costituito ("ariento") e del modo di lavorazione (a "basso rilievo"). Seguono indicazioni sulla tipologia (un "serrame" che doveva corredare "una cintura da uomo") e sulla misura ("grande quanta è una mana di un fanciullo piccolo"). Soltanto alla fine viene descritto il contenuto rappresentativo. Particolare importanza assume la relazione dialettica tra l'ampiezza limitata dell'oggetto (valorizzata grazie all'utilizzo dell'aggettivo "piccolo", che riduce l'estensione, di per sé stessa già modesta, dell'unità di misura adottata, la "mana di un fanciullo") e la profusione dei motivi distribuiti al suo interno. Questi, per quanto diversificati tra di loro, dovevano essere stati associati secondo una logica compositiva stringente se è vero che, come sembra di poter dedurre, i "molti puttini" e le "maschere" accompagnavano il motivo centrale costituito dal "gruppo di foglie" (forse un girale?).

Non si avrebbe un quadro adeguato della situazione se non si considerasse che la descrizione fa seguito ad un brano al quale Cellini affida il compito di rievocare, assieme

¹⁸ Cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. XV-XIX, pp. 112-119. Come osserva J. Pope Hennessy, *Cellini*, Milano 1986, pp. 29-30 e p. 298, nota 10, "il verbale del processo corrisponde al resoconto di Cellini". Sugli atti giudiziari riemersi dall'Archivio di Stato di Firenze, cfr. Greci, *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo*, cit., pp. 24-43. Per un inquadramento dell'episodio all'interno della *Vita*, e secondo le prospettive di una antropologia giuridica, cfr. G. Crimi, *Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella Vita di Cellini*, in *In punta di piè 'l Granchio ardito. Benvenuto Cellini a tuttotondo*, cit., pp. 1-33: 7, 11; Rossi, *The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances: il caso Cellini*, cit., pp. 162-165.

¹⁹ Quest'ultimo è forse identificabile con il maestro romano Santi di Cola, orafo e mazziere pontificio documentato nel 1515 (che morì entro il 1523). Se così fosse, si riuscirebbe a inquadrare meglio il legame, emergente, dalle pagine della *Vita*, tra Clemente VII e la produzione dell'orafo Luca Angelo da Jesi, che subentrò al maestro Santi, gestendone la bottega fino al 1527. Su tutti aspetti cfr. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 28-29, e p. 298, nota 14.

²⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. XIX, p. 119. Opera perduta, cfr. Camesasca (a cura di), *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 49 (*Candellieri* del 1523); Avery – Barbaglia (a cura di), *L'opera completa del Cellini*, cit. p. 101, n. 84.

l'intimità della sua vicenda *biografica* ed una tappa significativa del suo percorso di formazione:

In questo tempo presi pratica e amicizia istrettissima con uno gentil giovanetto di mia età, il quale ancora lui stava allo orefice. Aveva nome Francesco, figliuolo di Filippo di fra Filippo eccellentissimo pittore. Nel praticare insieme generò in noi un tanto amore, che mai né di né notte stavamo l'uno senza l'altro; e perché ancora la casa sua era piena di quelli belli studii che aveva fatto il suo valente padre, i quali erano parecchi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di Roma; la qual cosa, vedendogli, mi innamororno assai; e dua anni in circa praticammo insieme.²¹

Il clima di sintonia affettiva che aveva legato i due adolescenti trova un diretto riflesso, dalla parte della pratica figurativa, nel fascino irresistibile che i disegni del padre dell'uno, Filippino Lippi, esercitavano sull'altro, orientando in maniera significativa il suo gusto. È Cellini stesso ad indicarlo nel mentre lega, evidentemente secondo un rapporto di derivazione, il motivo "all'antica" che aveva intagliato nel "serrame" alla connotazione patentemente archeologica dei "belli studii" di cui la casa dell'amico abbondava. Del resto, già Vasari sottolineava l'importanza decisiva che Filippino aveva avuto, per la maturazione della "bella Maniera" importando a Firenze "il nuovo modo di variare"

con antichi abiti e veste soccinte le figure che e' faceva. Fu primo ancora a dar luce alle grottesche che somigliano l'antico, e le mise in opera di terretta e colorite in fregi con più disegno e grazia che gli inanzi a lui non avevano fatto. Maravigliosa cosa era a vedere gli strani capricci che nascevano nel suo fare, attesoche e' non lavorò mai opera che delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse, in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, e ornamenti di tempii, abbigliamenti d'adosso a figure; onde grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe avere, sendo egli stato quello che ha dato principio alla bellezza et all'ornamento di questa arte, la quale con i dèstri modi suoi è venuta a quella perfezzione dove ella si truova al presente.²²

Il seguito delle vicende costituisce lo sviluppo coerente di quanto l'apprezzamento delle "belle anticaglie" raffigurate da Filippino, implicava. Cellini si recò difatti a Roma, assieme a Giovanbattista del Tasso, confrontandosi direttamente con quei reperti, come indica la seconda tra le descrizioni sopra citate, appunto relativa ad un "cassonetto ritratto da quello di porfido che è dinanzi alla porta della Rotonda".

Essa si articola sulla base di una sequenza di diversi parametri, la materia ("argento"), il formato ("un cassonetto"), le misure ("di grandezza di un mezzo braccio in circa") e la

²¹ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, pp. 106-107.

²² Vasari, *Vita di Filippo Lippi*, in Id., *Le Vite*, cit., III, pp. 559-569: 560 (edizione torrentiniana).

destinazione d'uso (“una saliera da tenere in tavola”), per assicurare evidenza visiva ad un “lavoro” che Firenzuola aveva affidato al nuovo aiutante quasi sfidandolo: “Entra in bottega et fa come ti hai detto, che le tue mane dicano quel che tu sei”.²³ In questa prospettiva si intende che Cellini avesse voluto misurarsi con l'antico in una sorta di gara che accompagnava l'emulazione al desiderio deciso di un superamento. Se difatti, per un verso, mirò a riprodurre fedelmente la conformazione della vasca antica²⁴ (come suggerisce l'utilizzo del termine “ritrarre”), per l'altro volle mostrare la sua capacità inventiva aggiungendo “tante belle mascherette”. Che queste migliorassero l'opera, manifestando nel contempo l'eccellenza dell'artefice, è indicato dal sintagma che Cellini adopera, “di mio arrichi”, e trova la sua definitiva sanzione nel giudizio del maestro, orgoglioso “che di bottega sua” uscisse “così ben fatta opera”. D'altro canto, è evidente che l'aggiunta dei motivi figurativi doveva alleggerire la severità del modello, in modo tale da adeguare l'oggetto, realizzato *ex novo*, alla sua specifica funzione: servire come “saliera da tenere in tavola”. Un ulteriore elemento è costituito dal gusto, costante in Cellini, di alterare le forme lessicali, declinandole in forme diminutive, si vedano i termini “cassonetto” e “mascherette”. In questo caso la soluzione valorizza il passaggio di scala dalle dimensioni monumentali del modello alla maneggevolezza²⁵ del “cassonetto”: non senza tuttavia che emerga il senso di un'adesione intenerita alla qualità del proprio lavoro che incontreremo frequentemente, nelle pagine a venire.

Nel terzo esempio Cellini procede alla descrizione mobilitando questi parametri, materiale (“argento”), tipologia (“cintura”) e dimensioni (“tre dita larga”), così da fornire un'idea di massima dell'oggetto, che risulta poi identificato, nella sua specificità, grazie ad una nota relativa alla tecnica e alla presenza di elementi figurati (“mezo rilievo con qualche figurina ancora tonda”). In questo caso l'ampiezza ridotta del pezzo fa emergere, per contrasto, la perizia della lavorazione, riconoscibile non soltanto grazie all'infittirsi dei motivi ma per via del fatto che questi alternavano diversi valori di rilievo. Letto sul controluce dei precedenti, il brano sembra mosso dall'intenzione di mostrare che il

²³ Cellini, *Vita*, cit., I. XIV, p. 109.

²⁴ Un'ampia ricognizione sulla fortuna di cui godette la vasca antica di porfido rosso (prelevata dalla piazza del Pantheon, nel 1734, per essere utilizzata come sarcofago di Clemente XII, nella Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano), è offerta da A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995, pp. 68-74 (A. I.3). Le misure del cassone corrispondono ad una lunghezza massima di 238 cm per un'altezza totale di 135 cm (comprensiva di coperchio e basamento; la sola vasca è alta 81 cm).

²⁵ Le misura indicata da Cellini, “di grandezza” pari a “un mezzo braccio in circa”, corrisponde a circa 29 cm (secondo il braccio fiorentino di 58, 36 cm).

giovane orafo, anziché adagiarsi su quanto via via aveva acquisito, era continuamente sollecitato a fare meglio, cimentandosi in diverse, e più difficili, modalità di lavorazione. Nell'ultimo esempio, sorprende quella che si direbbe un'ellissi. Menzionando i "candellieri", Cellini doveva attribuire loro importanza, quale segno di un passo ulteriore all'interno del più ampio processo di formazione che lo condusse a divenire un orafo provetto. D'altro canto, riduce ai minimi termini la descrizione, forse perché riteneva di non aver aggiunto motivi di sua propria invenzione, essendosi limitato a lavorare "riccamente [...], per quanto si appartiene a tal opera". Quale logica conseguenza è probabile che in questo caso si fosse attenuto ad un progetto, o "disegno",²⁶ elaborato dal maestro.

Lo stretto legame che abbiamo visto emergere tra la menzione dei lavori eseguiti da Cellini e il riferimento ad alcuni accadimenti specifici della sua vicenda biografica suggerisce di procedere seguendo l'ordine con cui le descrizioni emergono nelle pagine della *Vita*.

Si consideri la descrizione del *Giglio di diamanti* realizzato tra il 1523 e il '24.²⁷ Dopo aver ricordato i giorni passati a studiare, disegnando, le "molte opere bellissime di pittura" eseguite da Raffaello nella Villa ora detta Farnesina,²⁸ Cellini descrive l'incontro con la moglie di Sigismondo Chigi, Supplizia Petrucci, per poi passare al resoconto vero e proprio della commissione:

accostandosi un giorno a me, guardando li mia disegni, mi domandò se io ero scultore o pittore: alla cui donna io dissi, che ero orefice. Disse lei, che troppo ben disegnavo per orefice; e fattosi portare da una sua cameriera un giglio di bellissimi diamanti legati in oro, mostrandomegli, volse che io gli stimassi. Io gli stimai ottocento scudi. Allora lei disse che benissimo gli avevo stimati. A presso mi domandò se mi bastava l'animo di legargli bene: io dissi che molto volentieri, e alla presenza di lei ne feci un pochetto di disegno; e tanto meglio lo feci, quanto io pigliavo piacere di trattenermi con questa tale bellissima e piacevolissima gentildonna.²⁹

²⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. XIX, p. 119. Ricavo da "con grandissima facilità et con molto disegno".

²⁷ Si tratta di un gioiello lavorato in oro, con smalti e diamanti, oggi perduto, cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 49 (*Gioiello a forma di giglio* del 1523); Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 101.

²⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. XIX, p. 120.

²⁹ *Ibid.*

Di seguito l'interlocutrice di Benvenuto diventa la sorella della committente, Porzia Petrucci,³⁰ la quale gli chiese di realizzare un nuovo gioiello secondo il "disegno" appena approntato. A tale scopo gli consegnò, col "giglio" di diamanti, la somma di "venti scudi d'oro" destinati ad essere rifusi, assieme all'oro della vecchia montatura per ricavare il metallo impiegato nella nuova.³¹ Cellini, messosi di buona lena al lavoro, realizzò

un piccolo modellino di cera, mostrando per esso come doveva da poi tornar fatta l'opera; et portatolo a vedere e madonna Porzia detta,

risultò a tal punto gratificato dagli apprezzamenti ricevuti da rispondere "che l'opera sarebbe meglio ancora la metà che il modello".³² Ma non solo. Tanta era la sua "baldanza" che, procedendo con sicurezza, in soli "dodici giorni" portò a termine il

gioiello in forma di giglio [...], adorno con mascherini, puttini, animali e benissimo smaltato; in modo che li diamanti, di che era il giglio, erano migliorati più della metà.³³

Si consideri anzitutto che il lavoro costituisce, dall'origine e nel modo più esplicito possibile, il risultato di una sfida. Sono i committenti a rintuzzare Benvenuto sin dal momento in cui, osservando "che troppo ben disegnava per orefice", avevano deliberatamente screditato la professione che si era scelto. Da qui l'episodio procede attraverso una sequenza di diverse tappe, in ciascuna delle quali Cellini è messo alla prova nel suo sapere, anzitutto quando è richiesto di valutare i "diamanti" del vecchio "giglio". Di seguito gli è domandato, in modo dichiaratamente provocatorio, se gli "bastava l'animo di legarli". Come aveva risposto alla prima domanda, identificando il valore effettivo delle pietre preziose, ora rilancia la partita, eseguendo seduta stante "un pochetto di disegno". L'esecuzione del "modellino di cera" aveva anzitutto lo scopo di mostrare

³⁰ La committente del gioiello è identificata con "la moglie" di Sigismondo Chigi, fratello di Agostino Chigi (cfr. *ivi*, I. XIX, p. 120). Tuttavia, si direbbe che Cellini la confonda con la sorella, Porzia Petrucci, andata in sposa, nel 1525, a Boncompagno Agazzari. Forse il gioiello fu effettivamente realizzato per quest'ultima (in occasione delle sue nozze). D'altra parte, "madonna Porzia" (mai menzionata come "moglie") diventa la sua interlocutrice nelle pagine della *Vita* ed è oltretutto ricordata, qualche pagina avanti, come sua committente (cfr. *ivi*, I. XXV, pp. 135). Lo scambio di persona andrà verosimilmente ricondotto ad un refuso di memoria, oppure delle fasi di compilazione del manoscritto laurenziano (si vedano a riguardo le osservazioni di Bacci, in *Vita di Benvenuto Cellini*, cit. p. 39, nota 30 e quelle di Camesasca in Cellini, *Vita*, cit., p. 121, nota 16).

³¹ *Ivi*, I. XIX, p. 121: "portomi il giglio, disse che io me ne lo portassi; e di più mi diede venti scudi d'oro, che l'aveva nella tasca, e disse: 'Legamelo in questo modo che disegnato me l'hai, e salvami questo oro vecchio in che legato egli è ora'".

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, I. XIX, p. 122.

“come doveva di poi tornare fatta l’opera” ma anche, nel contempo, di provare alle due nobildonne che il “disegno” non è tutto e gli orefici, invece di lavorare da una posizione di inferiorità rispetto ai pittori, sanno fare di più e meglio. La descrizione del nuovo “gioiello” si inserisce quale coerente conclusione di un percorso che si configura nei termini del passaggio attraverso una molteplicità di prove e conduce alla piena vittoria dell’artefice/eroe.

Soggiacente all’intero sviluppo della narrazione è il confronto tra il “giglio” precedentemente realizzato e la sua trasformazione ad opera di Cellini. Come primo elemento, sembra di poter dire che la struttura complessiva del pezzo doveva aver subito poche alterazioni. Alla base di entrambi i pezzi stava l’esigenza di riprodurre la conformazione di un “giglio”. Le migliorie che Benvenuto introduce riguardano la ricchezza della montatura, costituita di una molteplicità di diversi elementi (“mascherini, puttini, animali”) e qualificata cromaticamente attraverso la smaltatura. L’utilizzo del diminutivo per identificare i motivi figurati evoca, nello stesso tempo, la difficoltà del lavoro, eseguito attraverso un processo di cesellatura minuziosa e la varietà propriamente visiva del suo assetto. Al prodursi di un simile effetto doveva contribuire l’uso della smaltatura: che peraltro, introducendo stacchi cromatici tra un elemento e l’altro, finiva per garantire la migliore leggibilità, in senso analitico, dell’insieme.

La morale che Cellini ricava ad opera compiuta, “che li diamanti, di che era il giglio, erano migliorati più della metà”, chiude il cerchio della narrazione non soltanto poiché mostra che l’artefice, con la bontà del suo lavoro, era riuscito a potenziare il valore delle pietre, prodotte dalla natura. Ancor più sottilmente, rimanda alle tappe iniziali della commissione, quando la committente aveva chiesto a Cellini di stimarle, per ribaltare drasticamente i termini della situazione. L’artefice sa a tal punto il fatto suo che, non soltanto risponde correttamente alla domanda, ma la rende obsoleta e persino erronea nel momento in cui mostra che è dalla bontà del suo lavoro che i “diamanti” acquisiscono lustro e valore.

Ma un altro elemento emerge con evidenza. La montatura elaborata e realizzata da Cellini aveva oltrepassato, con la sua ricchezza, le aspettative dei committenti. Da qui l’innescarsi di una tensione o imbarazzo tra le parti nel momento in cui il lavoro dovette essere pagato. Secondo il resoconto offerto da Cellini, alla consegna del gioiello, Porzia

con molta meraviglia mi disse che di gran lunga io avevo trapassata la promessa fattagli; et poi aggiunse, dicendomi che io domandassi delle fatiche mie tutto quel che mi piaceva, perché gli pareva che io meritassi tanto, che donandomi un castello, a pena gli parrebbe d'avermi sadisfatto; ma perché lei questo non poteva fare, ridendo mi disse, che io domandassi quel che lei poteva fare.³⁴

Per tutta risposta, l'orafo dichiarò di non volere nulla, sentendo d'essere ricompensato per "avere sadisfatto Sua Signoria". A questo punto Porzia intervenne, anzitutto riequilibrando con una battuta la situazione:

'Benvenuto mio, ha' tu mai sentito dire, che quando il povero dona a il ricco, il diavol se ne ride?' Alla quale io dissi: 'E però di tanti sua dispiaceri, questa volta lo voglio vedere ridere' e partitomi, lei disse che non voleva per questa volta fargli cotal grazia',

salvo poi provvedere a corrispondere il dovuto al diretto interessato:

Venuto l'altro giorno, madonna Porzia mandato alla mia bottega un suo maestro di casa, mi chiamò fuori, e portomi in mano un cartoccio pieno di danari da parte di quella signora, mi disse, che lei non voleva che il diavol se ne ridessi affatto.³⁵

Lo scambio di battute è estremamente significativo poiché costituisce la prima, esplicita manifestazione di una dinamica che si ripete, nelle più diverse situazioni, per l'intero corso della *Vita*. La tensione emulativa, che spinge Benvenuto a superare sé stesso e i suoi stessi modelli, se vale, in positivo, come un fermento, sollecitandolo ad immaginare opere di una ricchezza senza pari, lo conduce inesorabilmente ad attriti diretti con i committenti, a volte francamente impauriti di fronte all'inevitabile lievitare di tempi e prezzi. Nel caso del "giglio", l'esito positivo della vicenda è assicurato, per un verso, dalla ricchezza effettiva e dal gusto della committenza, evidentemente incline all'opulenza. Per l'altro verso sembra di poter individuare una consonanza effettiva nel carattere tra Porzia e Cellini, evidente non soltanto nel giro di battute che i due si scambiarono nell'occasione, ma nel brano, poche pagine più avanti, col quale l'uno rende omaggio alle qualità dell'altra:

Madonna Porzia sopra ditta mi disse che io dovessi aprire una bottega che fusse tutta mia, et io così feci; et mai restavo di lavorare per quella gentile donna da bene, la quale

³⁴ *Ivi*, I. XX, p. 123.

³⁵ *Ivi*, I. XXX-XXI, pp. 123-124.

mi dava assaissimo guadagno, e quasi per causa sua istessa m'ero mostro al mondo uomo da qualcosa.³⁶

Arrivati a questo punto è necessario recuperare un aspetto che abbiamo sino ad ora tralasciato. Come abbiamo visto, le vicende relative all'esecuzione del gioiello traggono avvio dalla menzione degli studi che Benvenuto andava conducendo sulle "opere bellissime di pittura" che l'"eccellentissimo Raffaello da Urbino" aveva eseguito per la Villa Farnesina.³⁷ Non soltanto fu avvicinato dalle committenti perché lo avevano veduto "sovente" in quella "casa" e vollero osservare i suoi "disegni". L'importanza che Cellini annetteva allo studio di quelle "pitture" è testimoniata dal comportamento che tenne dopo avere ricevuto la commissione del "gioiello":

Soprastetti alquanto intorno al mio disegno che facevo, ritraendo certa figura di Iove di man di Raffaello da Urbino.³⁸

Il riferimento ad una "certa figura di Iove" rimanda ai pennacchi della volta della Loggia affrescata con episodi della favola di *Amore e Psiche*, forse all'episodio di *Amore e Giove*, eseguito da Giulio Romano oppure quello di *Venere e Giove*, riferibile a Giovan Francesco Penni. Una volta condotti all'interno di questo ambiente, non si può pensare alla montatura che Cellini aveva predisposto per i "diamanti" senza richiamare, quali fonti possibili di ispirazione, gli *Amorini* distribuiti nelle vele insieme ad animali e armi come anche i ricchi festoni di verzura, dipinti da Giovanni da Udine. La cornice all'interno della quale è inserita la narrazione delle vicende relative alla commissione ha insomma una parte attiva nel processo attraverso il quale emerge un'immagine possibile del "gioiello". L'apprezzamento inequivoco che Cellini mostra nei confronti della cultura visiva patrocinata da Agostino Chigi costituisce peraltro un elemento decisivo per intendere in che modo il giovane orafo si muovesse tra le novità romane e su quali basi avanzasse per completare la sua formazione. È vero, prima di menzionare le sedute di studio alla Farnesina, Cellini precisa: "In questo tempo io andavo [...] a disegnare in Capella di Michelagnolo".³⁹ Non c'è tuttavia alcun dubbio sul fatto che tutto lo spingesse ad aderire all'altro partito, recuperando dai modi messi a punto da Raffaello e dai suoi allievi. La

³⁶ *Ivi*, I. XXV, p. 135.

³⁷ *Ivi*, I. XIX, p.120.

³⁸ *Ivi*, I. XIX, p. 121.

³⁹ *Ivi*, I. XIX, p.120.

Vita fornisce, a questo proposito, ben più che semplici indizi, ad iniziare dal rapporto di amicizia che legava Cellini a Giulio Romano e Giovan Francesco Penni. Si legga ad esempio questa nota, compresa all'interno di un brano assai articolato nel quale è descritta una cena organizzata in seno alla “compagnia di pittori, scultori, orefici” creata nel '24 dallo scultore senese Michelangelo di Bernardino:

Noi ci ritrovavamo spesso insieme; il manco si era due volte la settimana. Non mi voglio tacere che in questa nostra compagnia si era Giulio Romano pittore e Gian Francesco, discepoli meravigliosi del gran Raffaello da Urbino.⁴⁰

Il nome del Penni compare peraltro ancor prima se, dopo avere descritto i *Candelabri d'argento* realizzati per il Vescovo di Salamanca, Cellini attribuisce il merito della commissione ai buoni uffici dell'amico pittore:

Un discepolo di Raffaello da Urbino, chiamato Gianfrancesco, per soprannome il Fattore, era pittore molto valente; e perché egli era amico del detto vescovo, me gli misse molto in grazia, a tale che io ebbi moltissime opere da questo vescovo, e guadagnavo molto bene.⁴¹

I due avevano peraltro collaborato insieme ad un'opera, commissionata dallo stesso prelado. Si tratta di un'*Acquereccia d'argento*, realizzata nel '24, per la quale Penni aveva fornito un disegno preparatorio:⁴²

In questo mezzo io cercai, per via d'un discepolo di Raffaello da Urbino pittore, che il vescovo Salamanca mi dessi da fare un vaso grande da acqua, chiamato un'acquereccia, che per l'uso delle credenze che in sun esse si tengono per ornamento. E volendo il detto il detto vescovo farne dua di equal grandezza, uno ne dette da fare al detto Lucagnuolo, e uno ne ebbi da fare io; e la modanatura delli detti vasi, ci dette il disegno quel ditto Giovanfrancesco pittore. Così messi mano con meravigliosa voglia in nel detto vaso, e fui accomodato d'una particina di bottega da uno Milanese, che si chiamava maestro Giovanpiero della Tacca.⁴³

Nonostante la “grandissima sollecitudine” con la quale l'orafo mise mano all'opera, il committente non mancò di sollecitarlo a “fare presto”, minacciando di togliergliela “e

⁴⁰ *Ivi*, I. XXX, pp. 147-152: 147-148.

⁴¹ *Ivi*, I. XIX, pp. 119-120.

⁴² Insieme a Giulio Romano, Penni aveva ereditato il ruolo che Raffaello aveva svolto come progettista, fornendo agli orafi disegni per vasellami in metallo prezioso. Sul rapporto tra Raffaello e i maestri orafi, cfr. J. Shearman, *Raffaello e le 'arti minori'*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468 c.-1546*, a cura di H. Burns – M. Collareta – D. Gasparatto, Vicenza 2000, pp. 169-173; *Raphael and his circle*, ed. by Ph. Pounce – J.A. Gere, London 1962, 2 voll.

⁴³ Cellini, *Vita*, cit., I. XXII, pp. 125-126.

darla ad altri a finire”. Uomo “ricchissimo, ma difficile a contentare”, controllava costantemente l’avanzamento del lavoro al punto che Cellini, per placarlo, pensò di mostrarglielo quando era a buon punto, con esito avverso. Difatti gli

crebbe tanto desiderio di vederlo finito, che io mi penti’ d’averne mostro.⁴⁴

L’impazienza del vescovo doveva avere avuto comunque un buon effetto, come risulta dal seguito del brano:

In termine di tre mesi ebbi finita la detta opera con tanti belli animaletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa.⁴⁵

Ulteriori indicazioni si ricavano dai *Trattati*, segno certo che Cellini doveva attribuire all’opera un’importanza notevole:

E perch’io seguirò l’ordine promesso di sopra, allegando delle opere mie fatte a diversi principi e signori, in Roma infra molti altri vasi io ne feci dua grandi in forma di uovo, alti più di un braccio qualcosa, con le bocche strette di sopra, e con i lor manichi. Uno se ne fece al vescovo Salamanca spagnuolo, et un altro ne feci al cardinale Cibo: tutti a dua ricchissimamente lavorati di fogliami e di animali diversi. Questi si domandavano aquereccie, che per pompa di credenza di cardinali servivano.⁴⁶

Il brano mira a restituire un’immagine precisa dell’opera coniugando la descrizione della forma ovoidale del “corpo del vaso” all’identificazione della misura dell’altezza, “più di un braccio qualcosa”. Riguardo a quest’ultimo dato, se si considera che il braccio fiorentino corrisponde a 55, 12 cm (braccio a terra) oppure 58, 36 cm (braccio a panno), il vaso doveva misurare intorno ai 60 cm. Le informazioni fornite di seguito permettono un’ulteriore focalizzazione, mostrando che esso era provvisto di una “bocca” stretta e di manico. Riguardo quest’ultimo elemento, la *Vita* fornisce alcuni ulteriori dettagli quando narra le vicende occorse con il committente a lavoro finito:

⁴⁴ *Ivi*, I. XXIV, p. 130.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Id.*, *Trattati*, cit., I. XXII, p. 130. Opera perduta. Cfr. Camesasca, (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, cit., p. 49 (*Acquereccia d’argento* del 1523-’24); Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 101, n. 88. L’*Acquereccia* per il Cardinale Innocenzo Cibo è menzionata da Cellini nella *Vita*, cit., I. XXV, pp. 134-135: “Il ditto cardinal Cibo mandò per me, e doppo molti piacevoli ragionamenti, mi dette da fare un vaso grande, maggior che quello del Salamanca”. Anche in questo caso, l’opera non ci è pervenuta, cfr. Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 101, n. 89.

Era infra gli altri belli ornamenti un manico tutto di un pezzo a questo vaso, sottilissimamente lavorato, che per virtù di una certa molla stava diritto sopra la bocca del vaso.⁴⁷

Sulla base di queste indicazioni sembra di poter concludere che Cellini intervenne, sulla base dello schema di conformazione messo a punto da Penni, corredandola di una tessitura assai ricca di motivi figurati, “maschere”, “fogliami” e “animali diversi”. La situazione può essere correttamente intesa se si integrano i brani che abbiamo sino ad ora citato all’interno del più ampio contesto narrativo della *Vita*. La commissione prevedeva difatti l’esecuzione di due diversi oggetti, accomunati per le misure e la comune derivazione dal progetto del Penni, ma affidati l’uno a Cellini, l’altro a Lucagnolo da Iesi. Questi, specialista in quel genere di lavori, conduceva la bottega dell’orefice Santi di Cola dove il primo si era impiegato, non appena giunto a Roma. La rivalità tra i due datava al momento della commissione del “giglio” di “diamanti”, per la quale Lucagnolo aveva irriso Benvenuto dicendo che avrebbe ricavato “molto più utile e più onore ad aiutarlo lavorar vasi grandi di argento”, come aveva “cominciato”,⁴⁸ anziché perdere tempo con “quelle bordellerie piccole”.⁴⁹ Già allora l’apprendista aveva vinto la partita dato che era stato meglio pagato rispetto al collega, che pure aveva fornito a Clemente VII un

vaso ornato con dua bei manichi, con molte maschere piccole e grande, con molti bellissimi fogliami, di tanta bella grazia e disegno, quanto immaginar si possa.⁵⁰

La commissione del vescovo di Salamanca rilanciava dunque la sfida, permettendo a Benvenuto di mettersi in gioco su un terreno nel quale l’avversario sembrava destinato ad avere la meglio. A suo dire Lucagnolo lavorava difatti

meglio che uomo che io vedessi mai insino a quel tempo, con grandissima facilità e con molto disegno: lavorava solamente di grosseria, cioè vasi bellissimi e bacini, e cose tali.⁵¹

Forse su istanza dello stesso Penni, i due dovevano lavorare rispettando gli stessi parametri (medesime misure, il riferimento ad un identico schema progettuale) in modo che, a lavoro finito, l’inventiva e abilità di ciascuno potesse spiccare per contrasto rispetto

⁴⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XXIV, p. 130.

⁴⁸ *Ivi*, I. XX, p. 122.

⁴⁹ *Ivi*, I. XXI, p. 125.

⁵⁰ *Ivi*, I. XX, p. 123.

⁵¹ *Ivi*, I. XIX, p. 119.

all'omologia che, al livello della struttura, accomunava i due "vasi". La somiglianza evidente che accomuna quello eseguito da Cellini e l'altro, realizzato da Lucagnolo per Clemente indica con estrema evidenza quanto seriamente il primo si fosse messo all'opera, secondo la prospettiva competitiva che ci è oramai familiare ed ha una funzione fondamentale nel garantire la sua costante maturazione e l'acquisizione di abilità nell'ambito delle tecniche più disparate. Indipendentemente dall'esito della gara, il collega appariva peraltro in una luce sfavorevole per via della sua esclusiva specializzazione nell'"arte di grosseria", come Cellini non manca di rilevare ricordando la formula con la quale lo aveva apostrofato, dopo che entrambi avevano conteggiato i rispettivi ricavi dall'esecuzione del "giglio" e del "vaso":

io gli protestavo bene che a me riuscirebbe benissimo il fare delle sue coglionerie, e che a lui non mai riuscirebbe il far di quella sorte di bordellerie.⁵²

Così, le parole d'elogio che Lucagnolo spese nel momento in cui Cellini gli inviò, per mano di "Paulino fattore", il "vaso" allo scopo di "mostrare le sue promesse e vostre coglionerie, aspettando di voi vedere le sue bordellerie", hanno tutto il valore di una investitura:

prese in mano il vaso, et guardollo assai; dipoi disse a Paulino: 'O bello zitiello, di' al tuo padrone che egli è un gran valente uomo, et che io lo priego che mi voglia per amico, et non s'entri in altro'.⁵³

Coerentemente, essendo stato chiamato dal Vescovo a quantificare il suo valore,

tanto onoratamente me lo istimò et lodo da gran lunga di quello che io mi pensava.⁵⁴

È peraltro probabile che Cellini, prese le mosse dai modelli del collega, avesse poi mirato a svilupparne le potenzialità, infittendo e variando i motivi figurati. Così sembra di dover dedurre se si confronta la descrizione del "vaso" destinato alla tavola di Clemente e caratterizzato da

⁵² *Ivi*, I. XXI, p. 125.

⁵³ *Ivi*, I. XXIV, pp. 130-131.

⁵⁴ *Ivi*, I. XXIV, p. 131.

molte maschere piccole e grande, con molti bellissimi fogliami, di tante bella grazia e disegno, quanto immaginar si possa,⁵⁵

con quella provveduta da Cellini:

con tanti belli animaletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa.⁵⁶

L'introduzione degli "animaletti" costituiva, nello stesso tempo, un motivo ulteriore di difficoltà nell'esecuzione e una fonte di variazione, secondo un gusto che costituisce peraltro una costante nell'intera produzione di Cellini. A questo doveva aggiungersi l'introduzione di una sottigliezza d'ordine tecnico. Il "vaso" era stato difatti dotato di

un manico tutto di un pezo [...], sottilissimamente lavorato, che per virtù di una certa molla stava diritto sopra la bocca del vaso.⁵⁷

Con un paradosso soltanto apparente, l'eccellenza della lavorazione finiva tuttavia per costituire un danno. Conducendo l'artefice ad impiegare più tempo per la realizzazione dell'opera, finiva per scontentare il committente, come appare dichiaratamente formulato nel brano che descrive l'esito della consegna:

Preso il ditto vaso, il Salamanca spagnolescamente disse: 'Io giuro a Dio, che tanto voglio stare a pagarlo, quanto lui ha penato a farlo'. Inteso questo, io malissimo contento mi restai, maladicendo tutta la Spagna e chi li voleva bene.⁵⁸

Conta poco che Cellini sfruttasse a proprio vantaggio la malagrazia di un cortigiano che, "maneggiando il bel manico del vaso, non potendo resistere quella gentil molla alla sua villana forza, in mano al ditto si roppe".⁵⁹ Dopo aver ripreso con sé l'opera per provvedere alla riparazione, si rifiutò difatti di consegnarla fin tanto non fosse stato adeguatamente pagato. Come abbiamo già avuto modo di vedere, la tensione invincibile a fare meglio, se, dalla parte dell'artefice, implica la consuetudine a lavorare con diligenza e un'applicazione minuziosa, dalla parte del committente finiva per configurarsi quale segno, se non di scarsa risolutezza, certo di insubordinazione.

⁵⁵ *Ivi*, I. XX, p. 123.

⁵⁶ *Ivi*, I. XXIV, p. 130.

⁵⁷ *Ivi*, I. XXIV, p. 131.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

Non si avrebbe tuttavia un quadro adeguato della situazione senza considerare un ulteriore aspetto. Per ottenere un simile risultato l'artefice deve anzitutto procedere modellando "la forma di tutto el corpo del [...] vaso" con "sicura pratica di tirare di martello". Quindi, dirigendo il lavoro dei suoi "ceselletti", prima di "brandire" certi "caccianfuori" e mettere all'opera altri "cesellini", provvede a realizzare il motivo figurato sul "corpo del vaso", cioè a "profilare" le forme e a "rinalzare lo argento", avendo cura di rinettare "bene" ogni cosa. Deve invece mobilitare le tecniche fusorie, se vuole figurare "maschere" ed eseguire altre "galanterie [...] alla bocca et al manico". Tutti questi "ornamenti" difatti si modellano nella "cera" e "si formano nella terra", prima di gettarli "d'argento":

e questa medesima maniera di fare te ne servirai a' manichi del vaso et al piede di detto vaso, non ti venendo bene il tirarlo di martello.⁶⁰

Questa differenza di procedimenti, senza dubbio difficoltosi, implica che l'artefice possieda conoscenze adeguate rispetto alla qualità specifica dei materiali e delle sostanze che lavora. Queste indicazioni appaiono significative rispetto alla descrizione di un "vaso" lavorato

con tanti belli animalletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa.⁶¹

e di un

un manico tutto di un pezo [...], sottilissimamente lavorato,⁶²

(forse svolgentesi anch'esso con "fogliami", forse terminante con protomi ferine, se non addirittura mimetizzato in qualcuno di quegli "animalletti"),⁶³ poiché rivela la difficoltà che l'artefice ha introdotto, nel proprio lavoro, moltiplicando il numero degli elementi figurati, e mostra il lavoro ricchissimo e minuto che presiede alla realizzazione del pezzo.

⁶⁰ Id., *Trattati*, cit., I. XXII-XXIV pp. 128-139.

⁶¹ *Ivi*, I. XXIV, p. 130.

⁶² *Ivi*, I. XXIV, p. 131.

⁶³ Si possono confrontare alcune delle soluzioni grafiche elaborate da Giulio Romano per vari pezzi di argenteria (brocche, saliere, mestoli), oggi nelle Collezioni del British Museum (Department of Prints and Drawings), che mostrano una spiccata tendenza a mimetizzare la funzione del manico o del piede dell'oggetto, quando non l'oggetto stesso, cfr. *Raphael and His Circle*, cit., II, nn. 101, 105; 119; 125; 127; 129.

Alla luce di queste considerazioni, converrà avanzare scorrendo le pagine della *Vita* fino al punto in cui Cellini parla dei *Pugnaletti* che realizzò, sempre nello stesso giro d'anni, tra la fine del '24 e il '25. La datazione si deduce considerando che, nella parte immediatamente precedente, Cellini allude alla dispersione della “compagnia” di artisti, aggregata attorno alla personalità di Michelangelo Sanese, legando l'evento al trasferimento di Giulio Romano a Mantova, nell'ottobre del 1524.⁶⁴ Rispetto ai casi che abbiamo in precedenza analizzato, quello al quale dedicheremo ora attenzione presenta una particolarità. Si sviluppa difatti indipendentemente dalla presenza di committente alcuno. Cellini sembra cioè essersi dedicato all'esecuzione di questo tipo di oggetti sollecitato da un interesse suo proprio. È chiaro peraltro che essi dovevano essere ampiamente ricercati, se è vero che l'artefice ne realizzò “parecchi” esemplari. Purtroppo, ad oggi non è stato ancora possibile identificarne nessuno⁶⁵ ma possiamo farcene un'idea scorrendo queste righe:

In questo tempo mi capitò certi piccoli pugnaletti turcheschi, ed era di ferro il manico sì come la lama del pugnale: ancora la guaina era di ferro similmente. Queste ditte cose erano intagliate, per virtù di ferri, molti bellissimi fogliami alla turchesca, e pulitissimamente commessi d'oro: la qual cosa mi incitò grandemente a desiderio di provarmi ancora a affaticarmi in quella professione tanto diversa da l'altre: e veduto ch'ella benissimo mi riusciva, ne feci parecchi opere. Queste tali opere erano molto più belle e molto più istabile che le turchesche, per più diverse cause. L'una si era che in e' mia acciai io intagliavo molto profondamente a sotto squadro; che tal cosa non si usava per i lavori turcheschi. L'altra si era che li fogliami turcheschi non sono altro che foglie di gichero con alcuni fiorellini di clizia; se bene hanno qualche poco di grazia, la non continua di piacere, come fanno i nostri fogliami.⁶⁶

La vicenda trova centro ed origine nell'incontro con uno specifico tipo d'opera, che Cellini non conosceva e sollecitò a tal punto la sua ammirazione da indurlo all'emulazione. Si tratta di “certi piccoli pugnaletti turcheschi” che appaiono

⁶⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 153. La data della partenza di Giulio Romano per Mantova si ricava da una missiva di Baldassarre Castiglione del 16 ottobre 1524 (cfr. B. Castiglione, *Lettere*, a cura di P. Serassi, I, Padova 1769, p. 74). Il trasferimento di Giulio Romano al servizio dei Gonzaga nacque da una lunga contrattazione, cominciata nel 1521 quando Federico Gonzaga scrisse a Castiglione, suo ambasciatore presso la corte pontificia, dandogli delle precise direttive: “desideravamo haver ad star con noi quelli dui garzoni di Raphael da Urbino che lavoravano così bene [...] et vedeti di accordarvi seco che li tratteremo bene” (cfr. D. Ferrari, *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XIV, 2 voll., Roma 1992, I, XXVII, p. 69).

⁶⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 153-155. Si veda poi Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 50 (*Pugnali* del 1524). È senza dubbio interessante a questo proposito la voce nell'Inventario dei beni di Cellini del 1571, che registra “una coltella alla turchesca” (segnalato in Avery – Barbaglia, *L'opera completa di Cellini*, cit., p. 101, n. 96).

⁶⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 153.

analiticamente descritti coniugando diversi parametri, il materiale (“ferro”), la tecnica d’esecuzione (intaglio e commettitura), la presenza di motivi figurati (“fogliami”). Quale elemento ulteriore, erano provvisti di “guaina”, lavorata in modo analogo al “manico” e alla “lama”. La presenza dei superlativi, applicati ai decori (“bellissimi”) e alla commettitura (“pulitissimamente” eseguita), identifica, assieme ai pregi intrinseci di quegli oggetti, la molla che spinse l’orefice ad operare, eseguendone alcuni che, se dichiaratamente dipendevano da essi, li superavano in quanto avevano di migliore.

Cellini sostituì al “ferro” l’“acciaio”, intagliandolo “molto profondamente a sotto squadro”. Così facendo, aumentava l’estensione del dente che ancorava l’“oro”, lavorato con battitura a freddo, alla piastra, garantendo alla commettitura un grado tanto maggiore di stabilità. Congiuntamente introdusse miglioramenti sensibili dalla parte dei motivi figurati. I “pugnaletti” erano difatti decorati con “foglie di gichero” e “alcuni fiorellini de clizia”, un motivo di per sé stesso apprezzabile (“hanno qualche poco di grazia”) ma tendenzialmente monotono (“la non continua di piacere”). Per dare idea del grado tanto maggiore di ricchezza dei “fogliami” introdotti in sostituzione, il brano prosegue a questo modo:

Benché innell’Italia siamo diversi di modo di fare fogliami; perché i Lombardi fanno bellissimi fogliami ritraendo foglie de elera e di vitalba con bellissimi girari, le quali fanno molto piacevol vedere; li Toscani e i Romani in questo genere presono molto migliore elezione, perché contra fanno le foglie d’acanto, detta branca orsina, con i sua festuchi e fiori, girando in diversi modi; e in fra i detti fogliami viene benissimo accomodato alcuni uccelletti e diversi animali, qual si vede chi ha buon gusto. Parte ne truova naturalmente nei fiori salvatici, come è quelle che si chiamano bocche di lione, che così in alcuni fiori si discerne, accompagnate con altre belle immaginazione di quelli valenti artefici: le qual cose son chiamate, da quelli che non sanno, grottesche.⁶⁷

Diffondendosi ampiamente sui modi variabili attraverso i quali, in diverse regioni d’Italia, si raffigurano “fogliami”, Cellini rende tanto più sensibile lo stacco nella sensibilità, indissolubilmente visiva e immaginativa, che distingue gli artefici nostrani dai “turcheschi”. Per quanto riguarda i primi distingue inoltre tra coloro che si limitano a ritrarre “foglie de elera e di vitalba” dagli altri che, grazie al confronto con l’antico (“grottesche”), rappresentano girali di “foglie d’acanto”, sollecitati dalla possibilità di introdurre, tra i racemi, una molteplicità di altri elementi (“uccelletti e diversi animali”),

⁶⁷ *Ivi*, I. XXXI, pp. 153-155.

garantendo al motivo ricchezza e varietà. Avendo optato per quest'ultima soluzione, poteva trarre una sola conclusione:

Facendo io di questa sorte di fogliami commessi nel sopradditto modo, erano molto più belli da vedere che li turcheschi.⁶⁸

Per intendere il valore della formula è peraltro necessario tenere a mente l'estensione limitata delle superfici sulle quali questi motivi erano stati distribuiti, elemento che Cellini valorizza nel momento in cui accompagna la forma diminutiva del termine che identifica l'oggetto lavorato ("pugnaletti") di un rafforzativo ("piccoli"). Quale diretta conseguenza, l'eccellenza della lavorazione doveva tanto più efficacemente imporsi quanto più lo sguardo era condotto a scoprire, scorrendo entro i limiti di uno spazio minimo, la presenza di una ricchezza inesauribile di molteplici figure. Ma non è tutto. Un'intima convergenza lega i risultati che Cellini ottenne intervenendo al duplice livello della tecnica esecutiva e della selezione degli elementi figurati. Se, lavorando accuratamente "a sotto squadra", realizzava "opere [...] molto più istabile" e durevoli, riproducendo la varietà della natura le rendeva "molto più belle": vale a dire capaci, con la ricchezza dei loro motivi, "di piacere" durevolmente, senza generare senso alcuno di noia o di stanchezza.

La situazione non potrebbe dirsi adeguatamente indagata se non si attribuisse il giusto rilievo alla presenza di un elemento ulteriore. Dopo aver richiamato il termine "grottesche", Cellini introduce una digressione che, se presenta carattere linguistico, possiede valore pieno di indicazione assieme culturale e visiva:

Queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra in Roma dagli studiosi, le quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale e altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in questi luoghi cavernosi, per essere alzato dagli antichi in qua il terreno e restare quelle in basso, e perché il vocabolo chiama quei luoghi bassi in Roma, grotte; da questo si acquistorno il nome di grottesche. Il qual non è il suo nome; perché sì bene, come gli antichi si diletavano di comporre de' mostri usando con capre, con vacche e con cavalle, nascendo questi miscugli gli domandavano mostri; così quelli artefici facevano con i loro fogliami questa sorte di mostri: e mostri è 'l vero lor nome e non grottesche.⁶⁹

⁶⁸ *Ivi*, I. XXXI, p. 155.

⁶⁹ *Ivi*, I. XXXI, pp. 154-155.

Cellini denuncia l'equivoco che sta all'origine del termine "grottesche" per ristabilire l'uso linguistico corretto, "mostri", sulla base dell'analisi del contenuto visivo di quel tipo d'opera, caratterizzata da creature ibride originate "usando con capre, con vacche e con cavalle". La precisazione, per un verso, riverbera i suoi effetti sulla descrizione dei "pugnaletti", accentuando ulteriormente la distanza che separava i "fogliami" "turcheschi" dalle soluzioni adottate dagli artefici italiani e, nello specifico, da Cellini. Per l'altro verso testimonia dell'interesse col quale quest'ultimo guardò all'antico, secondo una progressione coerente che, se trovò origine nell'incontro, a Firenze, con i disegni di Filippino, ebbe poi modo di precisarsi, a Roma, attraverso il confronto con le soluzioni messe a punto da Raffaello e bottega, o da Baldassarre Peruzzi.⁷⁰ Lo abbiamo peraltro incontrato quale frequentatore assiduo della Villa Farnesina. Gli eleganti motivi a 'candelabra' che inquadrano il *Trionfo di Galatea* e scandiscono lo spazio tra i dipinti della Loggia, come pure le molto più articolate e fantasiose composizioni (forse assegnabili a Polidoro da Caravaggio) che ornano, con ori, colori vivaci, cammei e bucrani, il soffitto della Stanza di *Alessandro e Roxane* affrescata dal Sodoma, avranno indubbiamente attirato la sua attenzione. Quanto peraltro Cellini fosse influenzato dalla voga imperante per il gusto antiquario si deduce dall'opera descritta nell'immediato seguito della *Vita*:⁷¹

Accadde in questo tempo che in certi vasi, i quali erano urnette antiche piene di cenere, fra essa cenere si trovò certe anella di ferro commessi d'oro insin dagli antichi, e in esse anella era legato un nicchiolino in ciascuno. Ricercando quei dotti, dissono che queste anella le portavano coloro che avevano caro di star saldi col pensiero in qualche stravagante accidente avvenuto loro così in bene come in male. A questo io mi mossi, a requisizione di certi signori molto amici miei e feci alcune di queste anellette; ma le facevo di acciaio ben purgato: di poi, bene intagliate e commesse d'oro, facevano bellissimo vedere; e fu talvolta che di uno di questi anelletti, solo delle mie fatture, ne ebbi più di quaranta scudi.⁷²

⁷⁰ Testimonia della stima di Cellini nei confronti del collega la menzione riservatagli nei *Trattati*, cit., *Dell'architettura*, pp. 224-226: "Baldassarre da Siena, eccellentissimo pittore, cercò della bella maniera della architettura, e per meglio chiarirsi qual fussi la migliore, si sottomesse a ritrarre tutte le belle maniere che egli vedeva delle cose antiche in Roma; e non tanto in Roma, che ei cercò per tutto il mondo dove fusse delle cose antiche, con mezzo di quelli uomini che si trovavano in diversi paesi. Et avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere, molte volte disse che conosceva che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, sì come quello che non era né pittore né scultore; la qual cosa lo faceva incognito del più bello di questa mirabile arte".

⁷¹ Questa descrizione ha goduto di una discreta fortuna critica per l'attribuzione a Cellini di un anello conservato a Vienna, oggi respinta, cfr. Camesca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit. p., 50 (*Anelli d'acciaio e oro del 1524 circa*); Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 101, n. 95.

⁷² Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 155.

In modo analogo a quanto abbiamo osservato scorrendo il brano relativo ai “pugnaletti”, Cellini descrive un tipo d’opera, identificando partitamente le sue caratteristiche, per mostrare le migliorie che riuscì ad introdurvi, non appena decise di realizzarne qualche esemplare. Nel caso si tratta di “anella”, trovate all’interno di “urnette” antiche, eseguite in “ferro” con commettitura “d’oro” e decorate da “un nicchiolino”. Analogamente all’esempio precedente, il “ferro” fu sostituito dall’“acciaio” mentre la commettitura fu eseguita con maggior cura (“bene”) così che il lavoro potesse inequivocabilmente superare il modello. La specifica che accompagna la menzione del metallo impiegato *ex novo*, “ben purgato”, manifesta l’attenzione con la quale l’artefice procedeva, nella preparazione dei materiali, così da renderli migliori, privandoli nel contempo di quanto avesse potuto nuocere alla loro bellezza. Quanto appena formulato permette di intendere il valore della locuzione, i “mia acciai”, che Cellini utilizza nella descrizione dei “pugnaletti”. L’aggettivo possiede valore attivo di identificazione: alludendo ad un metallo che l’artefice aveva lavorato mobilitando conoscenze certe e una dedizione senza compromessi, valorizza la sua bontà intrinseca, distinguendolo dai metalli utilizzati comunemente dagli altri.

Riguardo invece ai motivi figurati, il brano non fornisce alcuna specifica indicazione. È tuttavia evidente che il sintagma “facevano bellissimo vedere”, se riguarda le “anella”, allude all’effetto indotto, sulla partitura figurativa, dalla precisione della commettitura. Qualunque fosse l’elemento che era stato intagliato, doveva spiccare con tanta maggiore nitidezza, giocando a controcanto rispetto alla presenza del “nicchiolino” che completava l’oggetto. Riguardo a quest’ultimo, Cellini glissa sulla sua presenza quando parla delle “anella” eseguite *ex novo*. Sembra tuttavia difficile che esso potesse essere tralasciato, considerato l’intento emulativo che sosteneva il lavoro. È d’altro canto evidente che la *Vita* reca tracce abbondanti dell’amore che Benvenuto portava per queste creature, magari minime nelle dimensioni eppure provviste di una forma complessa come un’architettura. Basta leggere, a mo’ di verifica, questo brano, ricavato dal più ampio contesto di una narrazione che riguarda vicende databili tra 1524 e ’25, dunque in piena concomitanza con l’esecuzione delle opere sopra menzionate:

me ne andai a trovare il Rosso pittore, il quale era fuor di Roma in verso Civitavecchia, a un luogo del conte dell’Anguillara, detto Cervetera [...] in circa a un mese ivi mi stetti,

e ogni giorno soletto me ne andavo in sul lito del mare, e quivi smontavo, caricandomi di più diversi sassolini, chiocciolette e nicchi rari e bellissimi.⁷³

I “nicchi rari e bellissimi” che la natura, artefice dotata di un’inesauribile inventiva, produce costituiscono, per l’artefice, un elemento primario di ispirazione. Sollecitato dalla meraviglia che da essi promana, proverà anzitutto a raffigurarli così da riprodurre il loro incanto. Nel caso delle “anella” è invece verosimile che i motivi figurati, col loro stesso nitore, facessero da cornice, valorizzando la bellezza intrinseca del “nicchiolino”.⁷⁴ La soluzione doveva avere tanto maggior valore se è vero che quel tipo d’opera possedeva in origine valore apotropaico. La presenza del “nicchiolino” finiva dunque per rinviare all’esistenza di una natura vivente, animata di forze capaci di agire sull’uomo, “così in bene come in male”.

Il rapporto d’emulazione con l’antico sta alla base delle vicende occorse ad alcuni “vasetti” d’argento che Cellini in questi stessi anni, su richiesta dell’insigne medico e anatomista Jacopo Berengario da Carpi:

Passando un giorno a caso della mia bottega, vidde a sorta certi disegni che io avevo innanzi, in fra’ quali era parecchi bizzarri vasetti, che per mio piacere avevo disegnati. Questi tali vasi erano molto diversi e varii da tutti quelli che mai s’erano veduti insino a quella età. Volse il ditto maestro Iacomo che io gnene facessi d’argento; i quali io feci oltra modo volentieri, per essere sicondo il mio capriccio. Con tutto che il ditto valente uomo molto bene me gli pagasse, fu l’un cento maggiore l’onore che mi apportorno; perché in nella arte di quei valenti uomini orefici dissono non aver mai veduto cosa più bella né meglio condotta.⁷⁵

⁷³ *Ivi*, I. XXIX, pp. 146-147. L’episodio della convalescenza di Cellini a Cerveteri, presso il pittore Rosso Fiorentino (ospite del conte dell’Anguillara), si colloca prima della partenza di Giulio Romano da Roma (ottobre 1524). Sulla data del soggiorno di Rosso Fiorentino è intervenuta da ultimo C. Conti, Rosso Fiorentino e Gentile Virginio Orsini a Cerveteri, in “Horti Hesperidum” (*on line*) VI, 1 (2016), pp. 263-280, URL: <<http://www.horti-hesperidum.com/hh/rivista/horti-hesperidum-2016-vi-1-studi-su-vasari/c-conti-horti-hesperidum-2016-1/>>.

⁷⁴ Camesca, *Tutta l’opera del Cellini*, cit. p. 50, suggerisce di interpretare il termine “nicchiolino” come riferentesi “forse a un cammeo”. Mi sembra tuttavia evidente che si tratti di conchiglie, tanto più se si confronta la descrizione della *Saliera*, oggi a Vienna, dove si parla della figura di Nettuno: “lo avevo posto a sedere in su una conchiglia, cioè un nicchio marittimo” (cfr. Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 97). D’altro canto, Cellini usa il termine ‘cammeo’, riferendosi chiaramente ad una “pietra” intagliata, dopo aver descritto alcuni esemplari di smeraldi e topazi: “ancora un’altra pietra diversa da queste: questo fu un cammeo: in esso intagliato uno Ercole che legava il trifauce Cerbero” (cfr. Id., *Vita*, cit. I. XXVII, p. 141-142: 142).

⁷⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XXVIII, pp. 142-143. Cellini parla di alcuni “disegni” e di “dua vasetti” realizzati d’argento. Nulla di tutto questo ci è pervenuto. I tentativi di assegnare alla mano di Cellini alcuni fogli di attribuzione incerta conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze o in altre Istituzioni pubbliche e/o private non hanno ottenuto consensi durevoli. Pertanto, i progetti grafici e i due pezzi realizzati rimangono ascritti nell’elenco delle opere perdute, cfr. Camesca (a cura di), *Tutta l’opera*

Il brano ripropone alcuni dei temi che abbiamo incontrato nelle pagine precedenti. Anzitutto fa brillare l'inventiva dell'orafo che, dotato di una fantasia liberamente produttiva, elabora progetti a tal punto "bizzarri", "diversi e vari", da sopravanzare le invenzioni di chiunque altro (ed è difficile non pensare, per comparazione, alla straordinaria capacità inventiva di Giulio Romano di cui i Gonzaga poterono avvalersi per oltre un ventennio, oltre che per imprese pittoriche e architettoniche, anche per fornire modelli grafici per oggetti in argento).⁷⁶ In questo si riconosce difatti l'attuazione specifica della tendenza, tipica di Cellini, a complicare le soluzioni formali, variando ed infittendo i motivi figurati. C'è poi da considerare la valorizzazione decisa della capacità di messa in opera di modelli che, per la loro audacia, avrebbero dato del filo da torcere ad artefici meno avvertiti: con la solita, ma fondamentale, celebrazione dell'acquisizione di un magistero tecnico esecutivo senza paragoni.

L'esecuzione dei due "vasetti" diede origine ad una vicenda complessa, che coinvolse diversi personaggi. Il committente provvide difatti a mostrarli, dapprima a Clemente VII, poi a diversi altri "signori; in fra li altri allo eccellentissimo duca di Ferrara". Probabilmente anche a causa di questa pubblicizzazione estensiva, molti, a Roma, giudicarono l'"opera [...] miracolosa et antica", rimanendo increduli nel momento in cui Cellini confessò di averla eseguita di sua propria mano. Berengario si spinse oltre visto che, presentando i "vasetti" ad Alfonso I d'Este, disse, mentendo, di averli avuti da un tale secondo il quale "egli erano antichi".⁷⁷ Da essi furono così ricavati alcuni modelli "di terra" che Cellini poté osservare, nel 1540, a Ferrara decidendo, a fronte di un interlocutore secondo il quale "da mill'anni in qua non c'è nato uomo che gli sapessi solamente ritrarre",⁷⁸ di non rivelare come stavano le cose:

del Cellini, cit., p. 50 (*Due vasetti d'argento* del 1524 circa); Avery – Barbaglia (a cura di), *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 101, nn. 93-94.

⁷⁶ Sugli argenti di Giulio Romano si vedano in particolare Valerie Taylor, *Art and the Table in Sixteenth-Century Mantua: Feeding the Demand for Innovative Design*, in *The Material Renaissance*, ed. by M. O'Malley – E. Welch, Manchester e New York 2007, pp. 174-196; U. Bazzotti, *Disegni per argenterie*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989), Milano 1989, pp. 454-457. Sul prestigio dei disegni di Giulio e il valore attribuito all'invenzione cfr. L. Syson – D. Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, pp.162-165.

⁷⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XXVIII, pp. 142-143.

⁷⁸ *Ibid.*

Et io, per non tòr loro quella riputazione, standomi cheto, stupefatto gli ammiravo.⁷⁹

L'episodio viene nuovamente narrato, in forma più estesa e con significative varianti, nel *Libro secondo*, quando, parlando dei momenti che precedettero la sua partenza per la Francia, Cellini precisa che gli fu mostrato un “boccale di terra bianca, di quelle terre di Faenza, molto delicatamente lavorato”, identificato quale “modello” di un “vaso” in

argento, antico, tanto bello e tanto meraviglioso, che la immaginazione umana non arriverebbe a pensare a tanta eccellenza.⁸⁰

In questa diversa versione l'orafo, ben lontano da tacere, rivela l'inganno precisando, non soltanto d'essere responsabile dell'opera, ma anche che questa era stata eseguita, a Roma, su istanza di “maestro Iacopo cerusico da Carpi”:

In quel tempo io gli feci questo vaso e un altro diverso da questo; e lui me lo pagò, l'uno e l'altro, molto male.⁸¹

Non contento, prosegue rincarando la dose (ed evidenziando nel contempo un motivo ricorrente nella tessitura dell'intera *Vita*):

A me è gloria grandissima che l'opere mie sieno di tanto nome appresso a voi altri Signori ricchi; ma io vi dico bene, che da quei tanti anni in qua io ho atteso quanto io ho potuto a 'mparare; di modo che io mi penso, che quel vaso ch'io porto in Francia, sia altrimenti degno del Cardinale e del Re, che non fu quello.⁸²

Il riferimento al *Boccale d'argento* che gli era stato commissionato, nel 1537, da Ippolito d'Este in coppia con un *Bacino d'argento*, per essere donati al Re Francesco I,⁸³ assicura pieno rilievo al fatto che le descrizioni delle opere devono essere considerate, non singolarmente, ma in sequenza, quali testimonianze delle molteplici tappe attraverso le quali Cellini, secondo un processo in crescendo, acquisì una padronanza senza pari nelle

⁷⁹ *Ibid.* L'episodio non può non richiamare il caso del Cupido dormiente di Michelangelo e la frode narrata dai suoi biografi, da Paolo Giovio (1520), Ascanio Condivi (1553) e Giorgio Vasari (quest'ultimo nella sola edizione del 1568).

⁸⁰ Cellini, *Vita*, cit., II. VIII, pp. 426-428: 427.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ivi*, I. XCVIII, p. 331: “Vedutomi disposto il Cardinale a ritornare a Roma, mi dette tanti dinari, che io gli facessi in Roma un bacino e un boccale d'ariento”; II. XIV, p. 441: “Finiti che io gli ebbi, gli feci benissimo dorare. Questa parve la più bell'opera che mai si fosse veduta in Francia”.

più diverse tecniche e, nel contempo, una sempre maggiore sicurezza dalla parte dell'elaborazione propriamente formale.

La tendenza consapevolmente perseguita a variare incessantemente il campo di applicazione, esercitandosi in tecniche sempre nuove ed eseguendo tipologie variate di oggetti e manufatti, si manifesta in maniera coerente seguendo la narrazione della *Vita*. A questo punto non sorprende peraltro che anche nel caso della produzione sfragistica la possibilità di sperimentarsi con i procedimenti specifici a questo settore prese le mosse dalla volontà competitiva con un collega abilissimo. Si trattava del perugino Lautizio Rotelli la cui attività è documentata dal 1511 al 1525. Cellini stesso lo ricorda attivo, “a Roma”, nella prima metà degli anni '20 del Cinquecento e ne traccia la fisionomia in questi termini:

Era in questo tempo a Roma un valentissimo uomo perugino per nome Lautizio, il quale lavorava solo di una professione, e di quella era unico al mondo. Avenga che a Roma ogni cardinale tiene un suggello, innel quale è impresso il suo titolo, questi suggelli si fanno grandi quanti è tutta una mana di un piccol putto di dodici anni incirca: e sí come io ho detto di sopra, in essa si intaglia quel titolo del cardinale, nel quale s'interviene moltissime figure: pagasi l'uno di questi suggelli ben fatti cento e più di cento scudi.⁸⁴

Il riferimento alla “professione” di Lautizio, “unico al mondo” nella lavorazione dei “sugelli”, va di pari passo all'emergere di una dialettica nutrita dalla stima nei confronti del maestro e tesa al superamento:

a questo valente uomo io portavo una onesta invidia; se bene questa arte è molto appartata da l'altre arti che si intervengono nellaoreficeria; perché questo Lautizio, facendo questa arte de' suggelli, non sapeva fare altro. Messomi a studiare ancora in essa arte, se bene difficilissima la trovavo, non mai stanco per fatica che quella mi dessi, di continuo attendevo a guadagnare e a imparare.⁸⁵

Forse Cellini esagera riguardo al fatto che Lautizio, interamente dedito alla realizzazione dei sigilli, non avesse mai operato in altri ambiti dell'oreficeria. Certo è che focalizzando sul sapere specialistico acquisito dal maestro, diventa impossibile dubitare sulla qualità della sua produzione. Tutto questo andava ad appannaggio di Benvenuto. Appare chiaramente giustificato, infatti, l'impegno che aveva dovuto mettere per “imparare” un'arte “difficilissima”. Da un altro punto di vista, il rapporto che lo legava al maestro

⁸⁴ Cellini, *Vita*, cit., I, XXVI, pp. 137-138.

⁸⁵ *Ibid.*

avrà comportato la trasmissione e l'acquisizione di un bagaglio di conoscenze, “bellissimi segreti e mirabili modi”⁸⁶ che garantivano la realizzazione di sigilli “ben fatti”. L’“onesta invidia” che aveva attecchito in lui diede risultati positivi. Rin vigorito dalla “fatica” che, senza mai portargli stanchezza, lo gratificava, riuscì a farsi valere e a “guadagnare”. Tuttavia, dobbiamo attendere la fine del 1527 per trovare ulteriori indicazioni a riguardo. Di seguito al *Sacco*, la diaspora degli artisti attivi a Roma aveva portato Cellini prima a Firenze e poi a Mantova,

innella quale giunto che io fui, cercai di cominciare a lavorare; dove io fui messo in opera da un certo maestro Nicolò milanese, il quale era orefice del Duca di detta Mantova.⁸⁷

Una volta sistematosi, andò a far visita all’“amico” e “pittore eccellentissimo” Giulio Romano. Conoscenza e stima reciproca favorirono Benvenuto. Questi fu subito introdotto nella corte di Federico Gonzaga e si vide assegnare alcune “operette”, tra le quali ricorda il *Sigillo di Ercole Gonzaga*.⁸⁸

Il detto Cardinale pregò il Duca, che fussi contento di lasciarmi fare il suggello pontificale di Sua Signoria reverendissima; il quale io cominciai. In mentre che questa tal opera io lavoravo, mi sopraprese la febbre quartana; la qual cosa, quando questa febbre mi pigliava, mi cavava de’ sentimenti; onde io maledivo Mantova e chi n’era padrone, e chi volentieri vi stava. Queste parole furono ridette al Duca da quel suo orefice milanese,

si tratta del già citato Niccolò d’Asti,

il quale benissimo vedeva che ’l Duca si voleva servir di me. Sentendo il detto Duca quelle mie inferme parole, malamente meco s’adirò; onde, io essendo adirato con Mantova, della stizza fummo pari. Finito il mio suggello, che fu un termine di quattro mesi, con parecchi altre operette fatte al Duca sotto nome del Cardinale, da il ditto Cardinale io fui ben pagato; e mi pregò che io me ne tornassi a Roma in quella mirabil patria, dove noi ci eramo conosciuti.⁸⁹

Cellini testimonia della commissione, dei tempi di esecuzione e del compenso ricevuto ma nulla dice riguardo al “titolo” intagliato nel tipario. Ulteriori riferimenti al *Sigillo* sono

⁸⁶ Ricavo la perifrasi da Cellini, *Trattati*, cit., (*Introduzione*), pp. 5-6: “veduto come mai nessuno si sia messo a scrivere i bellissimi segreti e mirabili modi che sono in nella grand’arte della Oreficeria [...] forse la causa è stata che quegli non essere stati tanto animosi al ben dire, sì come e’ sono stati al ben fare pronti”.

⁸⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XL, p. 181.

⁸⁸ Cfr. C. Avery – S. Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit., pp. 87, n. 1.

⁸⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. XL, pp. 182-183.

adombrati per mettere in luce i motivi gli impedirono di fermarsi a Mantova. La descrizione dell'impronta emerge invece dai *Trattati*:

In questo suggello si era intagliato la Ascensione di Nostra Donna con i dodici Apostoli, che così era il titolo del cardinale detto.⁹⁰

La complessità del tema inciso testimonia l'evolversi dell'opera di Cellini verso soggetti a sviluppo narrativo, con gruppi di figure sempre più numerosi. Siamo oramai addestrati a riconoscere la sollecitazione attiva che muove Benvenuto a dare prova di abilità realizzando composizioni complicate, infittite da “moltissime figure” e comprese all'interno dei limiti imposti da un formato di piccole dimensioni (“questi suggelli si fanno grandi quanti è tutta una mana di un piccol putto di dodici anni incirca”).⁹¹ Sempre nei *Trattati*, Cellini esplicita in miglior modo la tipologia (“suggelli per bolle per cardinali”) e il tipo di figurazione impresso nel tipario:

In questi tali suggelli s' intaglia drento il titolo del cardinale a chi e' si fanno; questo sono istorie di figure.⁹²

Chiaro che il soggetto raffigurato, in questo caso l'*Assunzione della Vergine*, doveva riferirsi alla chiesa di cui era titolare il Cardinale (Ercole Gonzaga aveva ricevuto il cappello cardinalizio e il titolo di Santa Maria Nuova nel maggio 1527). Questo però consentiva all'artista di lavorare su temi sacri che potevano essere confrontati con le coeve realizzazioni proposte da pittori e scultori nella grande dimensione.

⁹⁰ Id., *Trattati*, cit., I, XIII, p. 100.

⁹¹ Id., *Vita*, cit., I, XXVI, pp. 137-138. Anche in questo caso la perifrasi con la quale lo scultore ha indicato le misure del pezzo acquisisce un valore attivo: l'orafo fissa la scala dimensionale alla quale sono spontaneamente rapportati i valori minimi di grandezza delle figure che compongono le «istoriette» intagliate. Peraltro, evoca in maniera evidente non tanto una misura lineare quanto l'ampiezza della superficie, cioè del campo (o spazio) che contiene le «moltissime figure». A partire da questa indicazione riusciamo ad avere un'idea di come Cellini ha “minutamente” lavorato. Per quanto riguarda la misura indicata da Cellini, la “grandezza quanto una mana d'un fanciullo di dodici anni” (Cellini, *Vita*, cit. II. I. p. 410), sembra essere uno *standard* nella produzione dei sigilli, corrispondente a circa 100/110 x 70/80 mm. Il *Sigillo del Cardinale Giulio de' Medici* (1517), Firenze, Museo Nazionale del Bargello, misura 109 x 70 mm; il *Sigillo del Cardinale Andrea della Valle* (circa 1525), Oxford, Ashmolean Museum, similmente 109 x 72 mm; il *Sigillo del Cardinale Egidio da Viterbo* (1517) Oxford, Ashmolean Museum, misura 115 x 75 mm. Tutti e tre gli esempi scelti “sono a foggia di mandorla fatti”, come indica anche Cellini, *Trattati*, cit., I, XIII, p. 99.

⁹² Id., *Trattati*, cit., I, XIII, p. 99: “Questi sono della grandezza di una mana d'un fanciullo di dieci anni in circa, e sono a foggia di mandorla fatti. In questi tali suggelli s' intaglia drento il titolo del cardinale a chi e' si fanno; questo sono istorie di figure”.

Poco importa, a questo punto, che la *Vita* non tramandi una descrizione più precisa sull'incisione. Alla luce degli elementi che abbiamo acquisito, il testo contiene un'indicazione ancora più preziosa, se rimanda a Roma e agli anni in cui Ercole Gonzaga e Cellini si erano “conosciuti”. È probabile che l'incontro avvenisse tra la fine del '25 e il '26.⁹³ Queste indicazioni ci permettono di riallacciare la menzione del *Sigillo* agli anni in cui Cellini frequentò la bottega di Lautizio Rotelli.⁹⁴ Sono gli anni in cui Benvenuto,

se bene mosso da un'onesta invidia

nei confronti del maestro, continuava ad eseguire vasellami d'argento lavorando di “grosseria”. Nel contempo esercitava la “bella arte del gioiellare” e

innell'una e nella altra continuamente operavo cose diverse dagli altri.⁹⁵

Nel frattempo, però, si impraticchiva nella lavorazione dei “sugelli”:

Messomi a studiare ancora in essa arte, se bene difficilissima la trovavo, non mai stanco per fatica che quella mi dessi, di continuo attendevo a guadagnare e a imparare.⁹⁶

Queste indicazioni rivelano ulteriori implicazioni sul controllo dell'episodio che li introduce. Si tratta di un inciso su una “briga” in cui Benvenuto si trovò coinvolto, nel corso dei festeggiamenti del 29 giugno, in onore di San Giovanni Battista, celebrati a Roma, insieme con “pittori, scultori, orefici” della “nazione fiorentina”:

infra li altri notabili uomini ci era uno domandato il Rosso pittore, e Gianfrancesco discepolo di Raffaello da Urbino, e molti altri. E perché in quel luogo io gli avevo condotti liberamente, [...] era guida di quelli tanti virtuosi e uomini da bene.⁹⁷

⁹³ Isabella d'Este si era recata a Roma nel marzo 1525 per condurre personalmente le trattative con il Papa e ottenere il cappello cardinalizio per il figlio. Ercole stesso si recò a Roma per negoziare e nell'ottobre del '26 ottenne segretamente la nomina che fu poi ufficializzata nel '27. Su tutti questi aspetti cfr. P. V. Murphy, *Ruling Peacefully: Cardinal Ercole Gonzaga and Patrician Reform in Sixteenth-Century Italy*, Washington D. C. 2007, pp. 14-15.

⁹⁴ Un'indicazione contenuta nei *Trattati* suggerisce “nel mille cinquecento venticinque” (cfr. Cellini, *Trattati*, cit., I. XIII, p. 99).

⁹⁵ Id. *Vita*, cit., I. XXVI, p. 137.

⁹⁶ *Ivi*, I. XXVI, pp. 137-138: 138.

⁹⁷ *Ivi*, I. XXVI, p. 135-137: 135-136.

Il riferimento, all'apparenza estraneo, rivela dichiarati addentellati alle vicende artistiche di Benvenuto e alla sua "arte"

quale è quella che m'ha mosso a questo tale iscrivere.⁹⁸

Non è certo un caso che il riferimento a Rosso e al Penni sia legato poi all'acquisizione delle tecniche di realizzazione dei sigilli. La lavorazione minuta e "copiosissima di figure" implica difatti che sia un grado di rappresentazione della storia traducendo nella piccola dimensione di un oggetto manipolabile quanto il pittore poteva esplicitare nelle grandi dimensioni di una pala o un affresco.

Sulla scorta di questi elementi, è possibile procedere ad un ulteriore passo. La descrizione del *Sigillo di Ercole Gonzaga* spicca, tra quelle considerate sino ad ora, poiché si lega alla prima testimonianza visiva della produzione orafa di Cellini. Del perduto del *Sigillo* si è difatti conservata un'impronta in ceralacca (oggi conservata a Mantova), che riproduce la matrice.⁹⁹ La critica ha già rilevato che l'imprimitura mantovana mostra evidenti riferimenti ai due pittori poc'anzi indicati.¹⁰⁰ Il tipario del *Sigillo* presenta, nella parte superiore, la Vergine ascesa al cielo e sorretta da due angeli, secondo una soluzione non dissimile da quella che Rosso ha adottato nell'*Assunzione della Vergine*, affrescata nel Chiostrino di Voti della Santissima Annunziata di Firenze (1513-'14). Nella parte sottostante, gli apostoli raggruppati ai lati del sepolcro vuoto poggiano saldamente su un

⁹⁸ *Ivi*, I. XXVI, p. 137.

⁹⁹ L'impronta in cera lacca, impressa su una pergamena, una Bolla del 12 agosto 1540, si conserva a Mantova, presso il Museo Diocesano Francesco Gonzaga (Archivio Storico Diocesano. Inv. 123). Pope-Hennessy, *Cellini*, cit. p. 45, ha inoltre assegnato a Cellini un disegno della "struttura compositiva" del *Sigillo di Ercole Gonzaga*, eseguito a penna e inchiostro marrone (12, 1 x 7, 2 cm), Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. n. 1810). Lo studioso propone una datazione agli Sessanta del Cinquecento. La parte inferiore del disegno riporta, nella metà sinistra, lo scudo con le armi medicee e, nella destra, un leone rampante. In base a questi elementi, ha ipotizzato una relazione tra questo documento grafico e il 'concorso' per la realizzazione Sigillo dell'Accademia del Disegno fondata, a Firenze, nel 1563. L'intervento di Cellini in questa sede è peraltro testimoniato da due progetti, noti da più disegni (conservati tra Firenze, Londra, Monaco e Parigi), gravitanti però attorno alle figure dell'Apollo pitonato, entro un formato ovale, e di Diana Efesia, quest'ultima affiancata da un leone e un serpente e racchiusa entro un cornice quadrangolare, è identificata da Cellini stesso come la "Iddea della Natura" (raffigurata, poiché "lei colle sue poppe nutrice ogni cosa", così come "la raffigurarono gli antichi"). Per un affondo su questi aspetti si vedano M. Collareta, *Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria*, in *Benvenuto Cellini Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Koln-Weimar-Wien 2003, pp. 161–169: 164- 166; V. von Flemming, *Gezähmte Phantasie: Cellinis Entwürfe für das Zkademie-Siegel*, in *Benvenuto Cellini Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, cit., pp. 59-98; G.A. Trottein, *Idea et disegno: les projets de Cellini pour le sceau de l'Académie*, in "Racar", XXXVII (2012), pp. 5-18; Z. Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, 1987, I, pp. 219-240.

¹⁰⁰ Cfr. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 44-45; A. Paolucci, *Cellini*, Firenze 2000, p. 16.

piano in scorcio. Si direbbe sarebbe tentati di dire che la scena sia stata incisa ritraendola, con poche ma significative varianti, direttamente dalla parte inferiore della *Pala di Monteluce* (Musei Vaticani), eseguita da Penni (1523- 1525).¹⁰¹

Un'ipotesi che si potrebbe formulare è che l'autobiografia evita di descrivere l'iconografia del *Sigillo* a causa dei prestiti evidenti dai colleghi. Ma se le considerazioni fin qui formulate colgono segno, quei rimandi, marcati al punto da essere inequivocabili, appaiono appositamente scelti, come per condurre una "disfida" ad armi pari.

Cellini ha introdotto una ritmica ben diversa nel gruppo degli apostoli: una dinamica saettante, una maggiore energia espressiva nei gesti delle figure (si guardi la rapinosa incredulità con cui l'apostolo sulla destra introduce il braccio nel sepolcro vuoto!). La studiosità dello scorcio del sepolcro evoca con estremo nitore, al pari di Penni, forma e modanature della vasca. Ma Cellini non rinuncia a rivestirne la superficie con un racemo finemente intagliato (e questo, a dire il vero, non ci sorprende più di tanto). Non meno caratteristica è l'interpretazione della Vergine. È vero, l'orafo avrà studiato la posa della figura in modo da evitare la presenza di "sottosquadri" che avrebbero guastato l'imprimitura.¹⁰² Ma qui, scartando audaci torsioni e avvitamenti, adotta un punto di vista marcatamente frontale che riesce a imprimere un'arcaica maestà alla Vergine.

L'altro elemento che emerge attraverso la descrizione del *Sigillo* riguarda l'evolversi della vicenda di Cellini all'interno della corte dei Gonzaga. Raggiunta Mantova (circa nell'estate del '27)¹⁰³ Cellini cercò impiego nella bottega dell'orafo ducale Niccolò da Asti:

¹⁰¹ Giulio Romano – Giovan Francesco Penni, *Incoronazione della Vergine* (detta Madonna di Monteluce), 1505 – 1525. Olio su tavola, cm 354 x 232, Roma, Musei Vaticani.

¹⁰² Come spiega Cellini, *Trattati*, cit., I. XIII, p. 101, una volta impresso il sigillo sulla cera "quando lo arai ben pinto, lasciagli fare la sua presa; e fatto che gli ha la presa bene, spiccalo dalla sua cera, la quale non si guasta di niente, non essendo fatto sottosquadri nessuno, perché così promette l'arte, avendo a servire per suggellare".

¹⁰³ In mancanza di altri elementi, è necessario fare affidamento al resoconto offerto dalla *Vita* per datare i "mesi" trascorsi a Mantova. Cellini (*Vita*, cit., I. XXXIX, pp. 179-181) ricorda di aver lasciato Roma assediata e distrutta dal Sacco del maggio 1527, a seguito delle milizie comandate da Orazio Baglioni. Appena Cellini giunse a Firenze, suo padre fece in modo di mandarlo via, "più presto oggi che domani", ordinandogli di "non seguitare le cose della guerra". Orazio Baglioni era stato congedato dal Papa l'8 giugno 1527 e si era messo al servizio dei fiorentini, diventando così – dopo la morte di Giovanni de' Medici – il nuovo comandante delle Bande Nere, cfr. A. Monti, *L'assedio Di Firenze (1529-1530) Politica, diplomazia e conflitto durante le Guerre d'Italia*, Tesi di Dottorato in Storia Moderna, tutor: prof. Franco Angiolini, Università di Pisa, Scuola di dottorato in "Storia, Orientalistica e Storia delle Arti", XXV ciclo (2013), p. 41-42 (e *ivi*, nota 37: "la condotta di Orazio Baglioni è del 27 giugno 1527 [...] la consegna del bastone avvenne il 21 agosto"). È probabile quindi che Cellini avesse raggiunto Mantova già nell'agosto del '27 (cioè prima dell'arrivo di Orazio Baglioni). Sulla data del suo rientro è possibile formulare un'ipotesi basandosi sul fatto che Cellini (*Vita*, cit., I. XL, pp. 183-184) sostiene di essere giunto a Firenze

Messo che io fui in opera, di poi dua giorni appresso io me ne andai a visitare misser Iulio Romano pittore eccellentissimo, già ditto, molto mio amico, il quale misser Iulio mi fece carezze inestimabile ed ebbe molto per male che io non ero andato a scavalcare a casa sua; il quale vivea da signore, e faceva una opera pel Duca fuor della porta di Mantova, luogo detto a Te. Questa opera era grande e maravigliosa, come forse ancora si vede.¹⁰⁴

Giulio Romano lo introdusse a corte e lo favorì al punto da procurargli subito una commissione per un reliquario destinato a custodire il “sangue di Cristo” raccolto, secondo tradizione, ai piedi della Croce da Longino.¹⁰⁵ Cellini si mise all’opera e presentò a Federico Gonzaga

un disegno per il ditto reliquiere da potere benissimo collocare la ditta ampolla: di poi feci per di sopra un modelletto di cera.¹⁰⁶

Questo mostrava

un Cristo assedere, che innella mana mancina levata in alto teneva la sua Croce grande, con atto di appoggiarsi a essa; e con la mana diritta faceva segno con le dita di aprirsi la piaga del petto.¹⁰⁷

In questo modo l’orafa fece brillare le “onorate parole” che l’amico, per metterlo in buona luce, aveva speso su di lui:

Finito questo modello, piacque tanto al Duca, che li favori furono inestimabili, e mi fece intendere, che mi terrebbe al suo servizio con tal patto, che io riccamente vi potrei stare.¹⁰⁸

Cominciò nel contempo a dedicarsi al *Sigillo* per il Cardinale e ad altri incarichi, “altre operette” non meglio specificate. Tuttavia, l’astio dell’orafa di corte, il già citato “maestro Nicolò milanese”, riuscì a metter in cattiva luce Benvenuto che, dal canto suo, colto dalla

quando l’epidemia di peste si ormai era esaurita. La partenza da Mantova potrebbe quindi risalire al febbraio 1528. D’altro canto, i “quattro mesi” indicati dallo scultore sembrano riferiti piuttosto che alla sua permanenza a Mantova, al tempo necessario alla realizzazione del *Sigillo* che gli era stato commissionato dal Cardinale.

¹⁰⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. XL, pp. 181-182.

¹⁰⁵ *Ibid.* Opera perduta. Cfr. Camesasca, *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 52 (*Modello per reliquario del 1528-29*); Avery – Barbaglia, *Tutta l’opera del Cellini*, cit., pp. 101-102, n. 98.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

“febbre quartana”, malediceva “Mantova e chi n’era padrone, e chi volentieri vi stava”. Potettero tanto queste “inferme parole” che il Duca

malamente meco s’adirò; onde, io essendo adirato con Mantova, della stizza fummo pari.¹⁰⁹

Qui emerge un elemento di contrasto che si intermette istigando Benvenuto all’invettiva verbale contro il Duca. Tutto a danno dell’artefice. Suscitata la collera del potente andarono in fumo le prospettive di trattenersi in quella ricca corte. Cellini aveva saggiato le opportunità perdute, andando via “ben pagato”.

I pagamenti rintracciati nell’Archivio di Stato di Mantova registrano un “sigilo grande da Bolle con la acensione de nostra donna” d’“argento”¹¹⁰ e altri due, sempre realizzati sotto il nome del Cardinale: uno “picholo cum caphelo e littere” (anche questo d’“argento fino”) ed un “sigiletto” in “oro”, nel quale “è intagliato l’arma del Rev. Mons. e per manicho di detto è uno Erchule tondo”.¹¹¹ Cellini descrive invece, nei *Trattati*, un sigillo d’oro eseguito per Federico Gonzaga:

Io ne feci un d’oro, mezzanotte, al duca di Mantova, fatto che io ebbi il suo al cardinale suo fratello, et oltra tulle le diligenzie che io usai, come ho detto, io gli feci un manico il quale era un Ercoletto a sedere con la sua pelle del leone sotto, e con la sua clava in mano. Questa figurina io la studiai grandemente; e fra gli scultori e i pittori (che infra quelli vi era messer Giulio Romano) la mi fece grandissimo onore, e di quei pittori e scultori se ne servirono a metterla in opera; et io ne fui ben pagato.¹¹²

La descrizione focalizza non sull’impronta intagliata, che può darsi fosse stemmata, ma sull’impugnatura del sigillo. Si tratta di una parte dell’oggetto destinata a facilitarne l’utilizzo. Questo non impediva di trasformarla in un brano mirabile di oreficeria. Cellini stesso suggeriva di prestare la massima attenzione alla manifattura degli “ornamenti”, quali “l’arme del cardinale, o di chi e’ sia”. Come è lui stesso a dire:

Io l’ho sempre fatte ricche di figurine, con piacevoli ornamenti.¹¹³

¹⁰⁹ *Ivi*, I, XL, p. 183.

¹¹⁰ Ricavo le note dei relativi pagamenti dalla trascrizione di A. Portioli, *I sigilli del Cardinale Ercole Gonzaga*, in “Archivio storico lombardo”, VIII (1881), pp. 64-67.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Cellini, *Trattati*, cit., I, XIII, pp. 107-108.

¹¹³ *Ivi*, I, XIII, p. 107.

Inoltre, aggiunge:

ho usato per il manico, con che si piglia il sugello, far qualche bello animale, o si veramente figure, secondo la impresa che hanno auto i signori che io ho serviti. E queste piacevoli diligenzie di fine non si debbono mancare, perché le fanno maggiore onore al mastro, e gratissimo piacere al signore che si serve.¹¹⁴

Questo esempio rientra in una più ampia casistica, rispetto alla quale spicca l'intervento dell'orafo che mira a mimetizzare la funzione di un manico o del "ganghero" di un *Bottone da Piviale* oppure i congegni appositamente studiati per spostare agilmente una *Saliera* o un *Giove*/"candelieri".¹¹⁵ Si potrà peraltro ritornare alla descrizione del manico dell'*Aquereccia* eseguita per il Vescovo di Salamanca:

Era infra gli altri belli ornamenti un manico tutto di un pezzo a questo vaso, sottilissimamente lavorato, che per virtù di una certa molla stava diritto sopra la bocca del vaso.¹¹⁶

In maniera non dissimile, Cellini focalizza sull'impugnatura del *Sigillo*:

un Ercoletto a sedere con la sua pelle del leone sotto, e con la sua clava in mano.,

decantando quella "figurina" tanto "grandemente" concepita che

fra gli scultori e i pittori (che infra quelli vi era messer Giulio Romano) la mi fece grandissimo onore, e di quei pittori e scultori se ne servirono a metterla in opera.¹¹⁷

Questo brano chiude la sezione dei *Trattati* dedicata ai "sugelli" e fa *pendant* all'esordio del soggiorno mantovano, narrato nella *Vita*, quando Giulio Romano lo aveva presentato a Federico Gonzaga con "molte onorate parole". Seguendo il consiglio del pittore, che certo conosceva le doti di Cellini, il Duca affidò all'orafo la realizzazione del reliquiario descritto. Ma quando impose a Giulio Romano di eseguirne il disegno, il pittore rispose:

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Il *Giove* realizzato nell'ambito delle commissioni per Fontainebleau (1540-'45) rappresenta il parossismo della situazione evocata attraverso la descrizione del manico eseguito per il *Sigillo* gonzaghese. Cellini fa emergere la funzione dissimulata dell'oggetto descrivendo la commissione che ricevette dal Re, "il quale m'impose che io gli facessi i modelli di dodici statue d'argento, le quali voleva che servissero per dodici candelieri intorno alla sua tavola: e voleva che fussi figurato sei Iddei e sei Iddee, della grandezza appunto di Sua Maestà, quale era poco cosa manco di quattro braccia alto", cfr. Cellini, *Vita*, cit., II, XII, p. 436.

¹¹⁶ *Id.*, *Vita*, cit., I, XXIV, p. 131.

¹¹⁷ *Id.*, *Trattati*, cit., I, XIII, pp. 107-108.

‘Signore, Benvenuto è un uomo che non ha bisogno delli disegni d’altrui, e questo Vostra Eccellenza benissimo lo giudicherà, quando la vedrà il suo modello’.¹¹⁸

Mi sembra evidente, in questo modo Cellini mira a rammentare che prima di essere l’esecutore è l’inventore delle proprie opere.

Come abbiamo visto Cellini aveva frequentato la Farnesina ritraendo dagli affreschi della bottega di Raffaello una “figura di Iove” alla quale annetteva una certa importanza. In quell’occasione era stato apostrofato poiché, applicato alle arti orafe, il suo talento appariva sprecato nelle arti cosiddette ‘minori’ e subordinate alle ‘sorelle’, pittura e scultura, ‘maggiori’ e più fortunate. La dinamica trova la sua integrale esplicitazione (e il Duca conosce una risposta irrecusabile) se si passa al resoconto offerto dai *Trattati* dove Cellini, attuando un rovesciamento integrale delle prospettive, indica che un motivo di sua invenzione, di cui si era servito per eseguire un elemento funzionale, era stato preso a modello dai “pittori e scultori”.¹¹⁹

L’“Ercoletto” costituisce la prima scultura a tutto tondo, eseguita in piccola scala da Cellini, che sia documentata. Peraltro, la descrizione non può non richiamare il brano nel quale Lorenzo Ghiberti, nei *Commentarii*, descrive la figura da lui elaborata per l’impugnatura del *Sigillo di Nerone* (una corniola intagliata dalle «mani d’uno eccellentissimo maestro antico»):

Feci per picciuolo uno drago coll’alie un poco aperte et colla testa bassa, alza nel mezo il collo, l’alie faceano la presa del sigillo. Era il drago – el serpente noi vogliamo dire – era tra foglie d’edera. Erano intagliate di mia mano, intorno a dette figure, lettere antiche titolate nel nome di Nerone, le quali feci con grande diligentia.¹²⁰

Ghiberti può costituire un precedente diretto, poiché tende ad annullare la differenza tra scultura monumentale e oreficeria.

Arrivati a questo punto converrà chiudere la partita con Lautizio. Quella che, nella *Vita*, costituisce una indicazione di massima (“pagasi l’uno di questi suggelli ben fatti cento e

¹¹⁸ Id., *Vita*, I, XL, pp.181-182.

¹¹⁹ Le indicazioni di Cellini sollecitano un confronto con l’*Ercole a riposo* nella lunetta della parete est (Primaticcio e aiuti, 1529-1531) nella *Sala degli stucchi* di Palazzo Tè, ripreso da un disegno Giulio Romano (Alençon, Musée des Beaux-Arts). Cfr. A. Belluzzi (a cura di), *Palazzo Tè a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, I, pp. 422-239: 343; per il disegno di Giulio Romano, *ivi* n. 319; per gli apparati iconografici, II, pp. 349-423: 412-413.

¹²⁰ L. Ghiberti, *I commentari*, introduzione a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 94. A questo riguardo può vedere F. Caglioti – D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il ‘Sigillo di Nerone’ e le origini della placchetta ‘antiquaria’*, in “Prospettiva”, 85 (1997), pp. 2-38.

più di cento scudi”), è introdotta, nei *Trattati*, con un riferimento specifico che l’orafo perugino richiedeva:

il detto Lautizio il manco che gli avessi di fattura di questi suggelli si era cento scudi.¹²¹

Valorizzando l’entità della cifra Cellini non soltanto rende omaggio al maestro ma rilancia, con una chiarezza inequivocabile perché basata sui numeri, di quanto lo aveva superato. Fu difatti pagato per uno “dugento ducati” e per un altro “trecento”.¹²²

La figura di Lautizio nei *Trattati* è introdotta in relazione al fatto che Cellini frequentando quella bottega aveva appreso ulteriori procedimenti e tecniche.¹²³ Se diamo credito alle indicazioni che si ricavano dall’autobiografia, i “suggelli dei cardinali di Roma, [...] erano quasi tutti di mano” di quel maestro.¹²⁴ Purtroppo, soltanto pochi sigilli possono essergli oggi assegnati con sicurezza. La matrice in bronzo dorato del *Sigillo del Cardinale Giulio de’ Medici* (circa 1517) conservata, a Firenze, presso il Museo Nazionale del Bargello, sembra una testimonianza meno sicura di quanto suggeriscano gli studiosi. È noto che Lautizio prese in carico la realizzazione di alcuni “sigilli” per Giulio de’ Medici prima del novembre 1523, ma non sappiamo se qualcuno recasse l’impronta del titolo cardinalizio di Clemente VII (Santa Maria in Domnica, S. Clemente e San Lorenzo in Damaso) mentre il solo pagamento che lega con certezza il committente all’orafo perugino riguarda un “sigillo dal piombo d’oro” e riporta data del 29 febbraio 1524. La data e la descrizione inducono a riferire il documento piuttosto al sigillo papale, o *bullae*, del pontificato.¹²⁵ Questi dati bastano comunque per inquadrare, se pur in maniera

¹²¹ *Ivi*, I. XIII, p. 99-100.

¹²² Cellini, *Trattati*, cit., I. XIII, p. 100: “Di quel suggello di Mantova detto ebbi dugento ducati di mia fattura; e di quel di Ferrara, trecento” (intendi per “quel di Ferrara” il *Sigillo di Ippolito d’Este* eseguito, a Roma, nel 1540).

¹²³ Cellini, *Trattati*, I. XIII, p. 101: “era il maggior maestro che io abbi mai conosciuto in questa professione”.

¹²⁴ *Id. Vita*, cit., II. I, p. 411.

¹²⁵ Il testamento di Lautizio Rotelli, redatto il 20 novembre 1523 (conservato nell’Archivio Notarile di Perugia), contiene la menzione di un debito contratto da Clemente VII di seguito alla manifattura di vari lavori, un calice in argento dorato, sigilli e altri non meglio specificati: “Item asseruit se debere consequi a S[anctissim]o Domino Nostro pontefice nup[e] electo vid[e] a R[everendissim]o D[omin]o Iulio Car[dina]li de medicis ducatos centum quinquaginta de auro per ipsum debitos ipsi Testatori pro factura unius Calicis auri et argenti et sigilli at aliarum operarum sui exercitij”. Nel documento non è specificato nulla di più riguardo alla tipologia del sigillo e soprattutto riguardo all’immagine incisa nel tipario. Ricavo queste informazioni dal contributo di M. Sillence, ‘... in quella era unico al mondo’: *A Reassessment of Cinquecento Seal Engraving and the Seal Matrices of Lautizio Da Perugia*, M. Sillence, ‘... in quella era unico al mondo’: *A Reassessment of Cinquecento Seal Engraving and the Seal Matrices of Lautizio Da*

sintetica, la produzione di un orafista che, secondo il giudizio di del maestro Cellini, era “il maggior maestro” in questa “professione”.

Nella *Vita*, Cellini riformula con in maniera soltanto all'apparenza dissimile ciò che, nei *Trattati*, per essere inequivoco, ha formulato in maniera sintetica. Il *Sigillo del Cardinale Ippolito d'Este* fu eseguito in maniera tanto eccellente che

il Cardinale lo paragonava per propria boria con gli altri suggelli dei cardinali di Roma, quali erano quasi tutti di mano del sopraditto Lautizio.¹²⁶

La “boria” del committente era il riflesso di quella dell'artefice, l'una legittimata dal merito, l'altra ostentata più per la vanità che per altro. Basta che la partita con Lautizio venne chiusa. Nell'unico sigillo ampiamente descritto nella *Vita*, Cellini aveva realizzato

due istoriette in cavo; che l'una fu quando san Giovanni predicava nel deserto, l'altra quando sant'Ambruogio scacciava quelli Ariani, figurato in su'n un cavallo con una sferza in mano, con tanto ardire e buon disegno, e tanto pulitamente lavorato, che ogniuno diceva che io avevo passato quel gran Lautizio il quale faceva solo questa professione.¹²⁷

Questa descrizione ha evidentemente un maggiore respiro narrativo rispetto alle precedenti. Si sofferma in maniera analitica sulle figure, identificando i singoli personaggi e descrivendone azioni ed espressioni. Oltretutto, legando insieme i termini “ardire”, “disegno” e “pulitamente” emerge un carattere peculiare: una figurazione estremamente elaborata ma coerentemente articolata nei suoi elementi, eseguita con estrema cura al dettaglio. Nei *Trattati* viene inoltre indicato come fu risolto il problema di inserire le “due storie” elaborate per il titolo del Cardinale (e rispettivamente associate all'arcivescovato di Milano e di Lione):

si era fatto una divisione per lo lungo [...], e da una banda si era intagliata la detta istoria di Santo Ambruogio. A canto a questa poi era intagliato la istoria di Santo Giovanni Battista [...]. Erano tutte a due queste istorie copiosissime di figure.¹²⁸

Perugia”, in *Good impressions: image and authority in Medieval seals*, ed. by N. Adams – J. Cherry – James Robinson, London 2008, pp. 100-105 (in part. p. 104, nota 8 per la trascrizione del documento).

¹²⁶ Id., *Vita*, cit., II, I, pp. 410-411.

¹²⁷ *Ibid.* Del *Sigillo di Ippolito d'Este*, perduto, ci è giunta un'impronta di prova in piombo, circa 110 x 80 mm, conservata a Lione, Musée des Beaux Arts. Cfr. Avery -Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit. p. 89, n. 18; Pope Hennessy, *Cellini*, cit. pp. 84 e 132, nota 33.

¹²⁸ Cellini, *Trattati*, cit., I. XIII, p. 100.

Secondo la descrizione del procedimento tecnica offerta da Cellini, la realizzazione del sigillo ha comportato l'esecuzione di un modello di cera (in rilievo) dal quale ha ricavato un'impronta di gesso (in cavo) che è stata poi formata e gettata, cioè fusa in argento. Le "figure" così gettate sono state poi rilavorate e rinettate con ceselli. Cellini indica inoltre di aver utilizzato "punzoni" (ovvero matrici in acciaio intagliate in rilievo) per imprimere (con l'ausilio di un "martelletto") alcune parti delle figure direttamente sul sigillo d'argento:

Or intendimi bene: le teste delle figure, le mane et i piedi sempre abbiamo usato di intagliargli in punzonetti di acciaio, che in questo modo si vede meglio il vero, e con maggiore onore di quel che opera.¹²⁹

In questo modo è possibile ottenere una incisione più marcata e nitida delle forme alle quali l'artefice affida la narrazione della "storia". Mirando a questo, Cellini dà assoluta importanza al lavoro di rinettatura, eseguito con "ceselletti, bulini e ciappoline":

tu andrai riserrando il tuo argento, e finendo la tua istoria, cioè l'una figurina a canto all'altra,¹³⁰

evocando un effetto di nitidezza nell'articolazione visiva che ben si può intendere pensando ai lavori noti tra quelli superstiti dalla *Saliera* (oggi a Vienna) al *Perseo*.

La situazione può essere ulteriormente articolata seguendo un percorso soltanto all'apparenza dissimile. È necessario anzitutto scorrere a ritroso le pagine della *Vita*, sino a raggiungere il punto in cui Cellini focalizza l'attenzione su un'altra tipologia di lavori:

Se usava in questo tempo alcune medagliette d'oro, che ogni signore e gentiluomo li piaceva fare scolpire in esse un suo capriccio o impresa; e le portavano nella berretta. Di queste opere io ne feci assai, ed erano molto difficile a fare.¹³¹

Il primo esemplare al quale fa riferimento è

¹²⁹ *Ivi*, I. XIII, p. 107.

¹³⁰ *Ivi*, I. XIII, p. 106: "poi con i tua ceselletti, bulini e ciappoline tu andrai riserrando il tuo argento, e finendo la tua istoria, cioè l'una figurina a canto all'altra, e tutti i panni, braccia, corpi e gambe, con bella virtù con i detti tua ferruzzi ritraendole dal tuo cavo" (intendi il modello di gesso). Peraltro, il procedimento ha evidenti addentellati con le tecniche fusorie adoperate nella bronzistica monumentale.

¹³¹ Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 155.

una medaglia grande d'oro da portare in un cappello: dentro isculpito in essa medaglia si era Leda col suo cigno,¹³²

realizzata per “Gabbriello Ceserino [...] gonfaloniere di Roma”, tra il 1523/'24. La descrizione prosegue a questo modo:

sadisfattosi assai delle mie fatiche, disse che voleva farla istimare per pagarmela il giusto prezzo. E perché la medaglia era fatta con gran disciplina, quelli stimatori della arte la stimarono molto più che lui non s'immaginava: così tenendosi la medaglia in mano, nulla ne ritraevo delle mie fatiche.¹³³

L'esigenza di fare “stimare” il pezzo si direbbe centrale poiché evidentemente committente e artista avevano avuto qualche disaccordo, esplicitato o meno, riguardo al compenso. Come spesso accade sorge un problema nel momento in cui l'orafo chiede di essere adeguatamente ricompensato, poiché il committente si rifiuta di pagare una cifra più elevata rispetto a quello che aveva preventivato di spendere. Ma non è tutto. Implicito nel riferimento alle “fatiche” c'è il fatto che Cellini aveva lavorato utilizzando la commissione per manifestare, anzitutto a sé stesso, la propria capacità di acquisire una stessa padronanza nell'esecuzione di differenti tipologie di manufatti. Da questo punto di vista, l'intervento degli “stimatori dell'arte”, che danno ragione all'artefice, è fondamentale poiché testimonia il fatto che l'opera era stata realizzata in maniera eccellente. L'altro elemento soggiacente è la tensione al superamento degli altri artefici, che magari avevano lavorato per l'intero corso della loro carriera in quella “professione” e avevano acquistato fama di essere i “migliori”. È difficile immaginare che Cellini si sottraesse al confronto con l'“eccellentissimo” Caradosso, *alias* Cristoforo Foppa, orafo e gioielliere “milanese”, già attivo presso la corte di Ludovico il Moro e ancora il più stimato a Roma dove risulta documentato dal 1507 al 1526/'27.¹³⁴ Di un catalogo in parte

¹³² *Ivi*, I. XXV, p. 135. Si vedano di seguito Camesasca (a cura di), *Tutta l'opera del Cellini*, cit. pp. 50-51 (*Medaglia con Leda* del 1524); Avery – Barbaglia (a cura di), *L'opera completa del Cellini*, cit. p. 101, n. 83. Non gode di un consenso unanime tra studiosi l'attribuzione a Cellini di una spilla da cappello che mostra il *symplegma* erotico cesellato in oro su fondo di lapislazzuli, già nella Collezione Sacratì Strozzi e oggi a Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 46 e 229 nota 9, si è espresso con cautela, indicando che la medaglia “potrebbe essere stata eseguita da Cellini a Firenze” e precisando che “né le dimensioni né lo stile” del gioiello conservato al Bargello “consentono l'identificazione con la medaglia da berretta dello stesso soggetto eseguita da Cellini per Gabriello Cesarini a Roma”. Sulla stessa falsariga cfr. Paolucci, *Cellini*, cit., p. 23.

¹³³ Cellini, *Vita*, cit., I. XXV, p. 135.

¹³⁴ Su Caradosso e sulla sua produzione, cfr. C.M. Brown – S. Hickson, *Caradosso Foppa (ca. 1452–1526/27)*, in “Arte Lombarda”, 119 (1997), pp. 9–39.

noto dalle fonti ma ancora tutto da ricostruire a noi interessa la testimonianza di Cellini relativa ad alcune

medagliette cesellate fatte [...] di piastre sottilissime d'oro, tanto ben lavorate, che io giudicavo questo essere il maggior maestro che mai di tal cose io avessi visto, e di lui più che di nessuno altro avevo invidia.¹³⁵

La tensione emotiva che si manifesta in queste righe riaffiora nel contesto della descrizione di un'altra medaglia per berretta che Cellini eseguì nello stesso giro d'anni, tra il '24 e il '25.¹³⁶ Caradosso è direttamente chiamato in causa in merito all'alta qualità dei suoi lavori. Si direbbe peraltro che il maestro ne fosse ben consapevole, se di quelle “medagliette”

come erano di più di una figura non voleva manco che cento scudi d'oro de l'una.¹³⁷

Il seguito del brano chiarisce la vicenda nella quale l'uno e l'altro si trovarono coinvolti:

io fui posto innanzi a certi signori, ai quali infra l'altre feci una medaglia a gara di questo gran valent'uomo, innella qual medaglia era quattro figure, intorno alle quali io mi ero molto affaticato. Accadde che li detti gentiluomini e signori, ponendola accanto a quella del meraviglioso Caradosso, dissono che la mia era assai meglio fatta e più bella, e che io domandassi quel che io volevo delle fatiche mie: perché, avendo io loro tanto ben soddisfatti, che loro me voleano soddisfare altanto. Ai quali io dissi, che il maggior premio alle fatiche mie e quello che io più desiderava, si era lo aggiugnere appresso alle opere di un così gran valent'uomo, e che, se allor Signorie così paressi, io pagatissimo mi domandavo. Così partitomi subito, quelli mi mandorno appresso un tanto liberalissimo presente, che io fui contento, e mi crebbe tanto animo di far bene, che fu causa di quello che per lo avvenire si sentirà.¹³⁸

Chiaro che dopo avere identificato in Caradosso un eccellente specialista nel settore Cellini stabilisce la sua stessa superiorità rammentando di essere stato anteposto al collega per due ordini di ragioni. La sua medaglia era stata giudicata “meglio fatta e più bella”. Inoltre, aveva lavorato più velocemente del collega, che notoriamente costringeva i committenti all'attesa di lunghi tempi di esecuzione.

¹³⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XXVI, p. 138.

¹³⁶ Cfr. Camesasca (a cura di), *Tutta l'opera del Cellini*, cit. p. 51 (*Medaglia per berretta del 1524 circa*); Avery – Barbaglia (a cura di), *L'opera completa del Cellini*, cit. p. 101, n. 84. Opera perduta.

¹³⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, pp. 155.

¹³⁸ *Ivi*, I. XXXI, pp. 155-156.

Quanto Cellini fosse sollecitato dal desiderio competitivo di confrontarsi e superare il collega è palesato nel momento in cui conclude la descrizione dichiarandosi soddisfatto di avere ottenuto la palma della vittoria. La sua vera ricompensa consisteva nel fatto di vedersi riconosciuta una eccellenza che gli permetteva, nel momento in cui avesse voluto provarsi in una disciplina, di sopravanzare chiunque. Da questo punto di vista, l'elogio nei confronti di Caradosso ha una funzione risolutiva poiché serve a stabilire la qualità del lavoro eseguito da Cellini. Di converso i committenti, nel momento in cui lo pagano con un donativo, forniscono una prova inequivocabile del loro apprezzamento e dunque sanciscono l'effettività della vittoria: divengono i testimoni del superamento. Con una conseguenza ulteriore poiché, nel momento in cui l'ago della bilancia si sposta in favore di Benvenuto, emerge la sua caratura di maestro.

L'altro elemento da considerare è che, rispetto alla medaglia con *Leda e il cigno*, questa descrizione mostra un'evoluzione dell'abilità di Cellini. In quell'occasione aveva eseguito un gruppo con due figure mentre in questo caso il soggetto non è identificato ma implicito nel riferimento alle "quattro figure" (ed è più che probabile che si trattasse di figure umane) c'è un raddoppiamento con un'evidente accentuazione del grado di difficoltà.

Per comprendere in maniera più soddisfacente la situazione è tuttavia necessario avere un'idea della grandezza delle "medagliette" e di come potevano presentarsi. L'ornamento del cappello era solitamente commissionato in oro e poteva essere smaltato o ingioiellato (o entrambi). La dimensione delle placchette che si sono conservate si aggira intorno ad un diametro di circa 3-5 centimetri.¹³⁹ La lacuna nella produzione di Cellini è almeno risarcita dalle descrizioni e dalla possibilità di un riferimento alle incisioni numismatiche, eseguite tra il '29 e il '35, che se non altro testimoniano di una eccellente capacità di lavorare nella piccola dimensione. Ma volendo effettuare una verifica all'interno del catalogo di Caradosso è necessario rivolgersi alle fonti coeve, in particolare alla

¹³⁹ Un gruppo di placchette in bronzo dorato nella collezione del British Museum, con i caratteristici occhielli o fori per il fissaggio ad una berretta o altro copricapo, suggerisce che si trattasse di una moda ampiamente diffusa, tanto che essere soddisfatta grazie ad una produzione molto più economica. Una in particolare reca tracce visibili di smalto (cfr. British Museum Collection Database, "1915,1216,133", URL: <www.britishmuseum.org/collection>) Questo, combinato con la doratura, avrebbe ingannato ogni passante casuale facendo credere che si trattasse di un pezzo costoso. (Secondo dati che ricavo dalle schede *online* a cura dal British Museum, la serie consta di undici pezzi, risale al XVI secolo e la manifattura è italiana).

corrispondenza che Federico II Gonzaga intrattenne con Isabella d'Este e con gli agenti chiamati a gestire la realizzazione delle opere richieste all'orafo milanese.

In una lettera inviata da Roma il 3 settembre 1512, Federico scriveva alla madre desideroso che “così bon maestro, [...] estimado eccellente et singulare in quella arte”, eseguisse per lui

uno Lacoonte d'oro di tutto relevo con li figlioli e serpi come è qua di marmore fatto a martello e non gietato,¹⁴⁰

altrimenti,

ch'el facesse detto Lacoonte in un tondo di mezo relevo per portar in uno capello,¹⁴¹

Il pezzo avrebbe dovuto essere di “excellentia” pari alla medaglia “per berretta” che Caradosso aveva già realizzato per Tebaldo Ippoliti raffigurando

uno Hercule che amaza Anteo bellissimo, fatto tutto a martello, la fattura di qual è stà istimata da trentacinque in quaranta ducati d'oro.¹⁴²

Non è chiaro se Tebaldo Ippoliti si riferisse alla stessa medaglia nella missiva che spedì da Roma, il 14 settembre 1512, a Isabella d'Este, allo scopo di informarla sulla vicenda. Ippoliti parla di

un scudo per portar su la baretta [...] assai bello et è uno Ercule che amaza Cacho, per la fantasia che l'è me ha servito assai bene [...]. Basta che questa cosa che me ha fatta viene estimata cento duchati et lui non volea dinari da me per niun conto, io fece tanto che lui acetò trenta uno duchato, ma con gran fatica, lui gi è però stato sei mesi ha farlo et era un anno che lui me lo aveva promesso. [...] El patron mio è intrato in grandissimo desiderio de voler che'l gie faci uno Lacoonte d'oro per portare in su la baretta, de modo che me gie ne ha fatto parlare [con Caradosso].¹⁴³

Lo stesso 14 settembre Isabella d'Este rispondeva al figlio, desolata di avere “mal il modo di spendere et remunerare uno tanto homo” poiché era necessario “provvedere altri bisogni più urgenti”. Ragione voleva che un simile “appetito” fosse tralasciato, “differendolo ad

¹⁴⁰ Federico II Gonzaga, Lettera a Isabella d'Este (Roma, 3 settembre 1512), Mantova, Archivio di Stato, busta 2119, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 26.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Tebaldo Ippoliti, Lettera a Isabella d'Este (Roma, 14 settembre 1512), Mantova, Archivio di Stato, busta 860, c. 130, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 26.

tempo più comodo ad satisfare a tale opera et operaio eccellente”.¹⁴⁴ Ci è giunta testimonianza di un'altra medaglia per berretta commissionata nel 1522 a Caradosso dallo stesso Federico Gonzaga. Come si ricava da una lettera del settembre 1522, scritta da Giovanni Maria della Porta alla Duchessa di Urbino, Leonora Gonzaga, il Marchese aveva richiesto

una medaglia che fosse un Davit che amazasse Golias, et così si la fa; chiaro sarà da inteder insin dagli manto[v]ani, con reverenza però, che vol dire che'l Marchese ha ruinato il Re di Franza.¹⁴⁵

Il 14 settembre 1522 Baldassarre Castiglione scriveva da Roma a Federico II, informandolo in merito alla “impresa de man di Caradoxo, il qual mi promette volerla far bellssima”.¹⁴⁶ Tuttavia, fu necessario sollecitare più e più volte l'orafo alla consegna del pezzo, come si deduce da una missiva del 17 febbraio 1523, nella quale Andrea Piperaio informava Castiglione riguardo alla situazione:

Caradosso dice che non bisogna dirgli più niente perché el vol che la sia finita indubbiamente per Pasqua e che serà la più bella cosa ch'el facesse mai alli dì soi perché non vi lavora dentro se non quando el è di vena. Io per questo non lasso de raccordargelo spesso.¹⁴⁷

La medaglia non era ancora pronta alla data del 23 aprile 1524. Federico Gonzaga chiedeva spazientito notizie in merito all'avanzamento del lavoro poiché

Caradosso tolse lo impazo altre volte di farne una certa impresa d'oro et hebbe da noi li dinari a tale conto. Volemo che intendasi se l'ha mai finita o a che termine sta et quando et cetera,¹⁴⁸

mentre Castiglione rispondeva alterato nei toni:

¹⁴⁴ Isabella Gonzaga, Lettera a Federico II Gonzaga (Mantova, 14 settembre 151), Mantova, Archivio di Stato, busta 2119, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 26.

¹⁴⁵ Giovanni Maria della Porta, Lettera a Leonora Gonzaga (Roma, 26 settembre 1522), Firenze, Archivio di Stato, Classe I. Divisione G, Filza CCLCV, c. 20v, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 28.

¹⁴⁶ Baldassarre Castiglione, Lettera a Federico II Gonzaga (Roma, 14 settembre 1522), Mantova, Archivio di Stato, busta 866, cc. 293v-295, Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 28.

¹⁴⁷ Andrea Piperaio, Lettera a Baldassarre Castiglione (Roma, 17 febbraio 1523), Mantova, Archivio di Stato, busta 2504, c. 10, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 28.

¹⁴⁸ Federico II Gonzaga, Lettera a Baldassarre Castiglione (Mantova, 23 aprile 1524), Mantova, Archivio di Stato, busta 2966, libro 77, c. 33v, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., p. 28.

Io non manco ogni dì de sollicitare quel maledetto vecchio de Caradosso, benché non l'habbia scritto a Vostra Excellentia.¹⁴⁹

Non si può certo negare che il ritratto del maestro offertoci da Cellini manchi di acuità. Evidenti poi le ragioni per le quali Caradosso appariva “maraviglioso”. La realizzazione di un Laocoonte “d’oro per portare in su la beretta” costituiva un saggio di eccellente bravura di là dagli altri pezzi eseguiti con due figure (“uno Hercule che amaza Anteo bellissimo” e/o “uno Ercule che amaza Cacho” fino a un “Davit che amazasse Golias”). Chiaro che quando era stata affidata la commissione con intenti dichiarati o meno di fomentare una competizione, Benvenuto aveva risposto senza colpo ferire. La medaglia che aveva eseguito, lavorando ad un soggetto con “quattro figure”, costituisce il segno di una bravura che non temeva confronti. Se questi elementi offrono una contestualizzazione alla descrizione della *Vita*, per avere un’idea più precisa converrà vedere i dipinti. Un esempio è offerto dal *Ritratto di Carlo II d’Amboise* (circa 1507) eseguito da Andrea Solario, oggi a Parigi (Musée du Louvre). L’effigiato porta un copricapo di velluto nero sul quale è appuntata una “medaglietta” rotonda con bordo cordonato, in oro, raffigurante San Giorgio e il drago. L’oggetto della figura ritta al centro è indicato dal piede che poggia per terra proiettandosi oltre il bordo della cornice. Il santo è ritratto in una posa dinamica mentre sta sferrando un colpo di spada al drago che con ferocia lo assale sulla sinistra. Un altro esempio, forse il più noto, è offerto dal *Ritratto di alabardiere* eseguito da Pontorno (circa nel 1529-1530), oggi a Los Angeles (Getty Museum). Nel dipinto è ben visibile una medaglietta ovale, in oro, che pende dal berretto rosso dell’effigiato, all’interno della quale è raffigurato Ercole che uccide Anteo. Il modo con il quale le figure occupano energicamente il piccolo formato ovale insieme al trattamento pittorico, con tocchi di biacca stesa direttamente sulla tela, evocano l’idea di un altorilievo. Il confronto restituisce chiaramente la scala in cui venivano scolpite queste figure e ci offre una fondamentale testimonianza visiva di come i motivi della scultura monumentale venivano sviluppati, in piccolo, dagli orafi.

¹⁴⁹ Baldassare Castiglione, Lettera a Federico II Gonzaga (Roma, 28 aprile 1524), Mantova, Archivio di Stato, busta 868. c. 187, in Brown – Hickson, *Caradosso Foppa*, cit., pp. 28-29.

Ulteriori indicazioni si ricavano dal capitolo dei *Trattati* nel quale Cellini descrive “arte” e tecnica di lavorare i metalli, generalmente preziosi, “con il cesello”.¹⁵⁰ Tra altre tipologie di opere eseguite attraverso questo procedimento indica appunto

certe medagliette di oro sottilissime, per portare nelle berrette e ne’ capelli,

specificando che

in queste medaglie si facevano dentro figure di basso rilievo, e di mezzo rilievo e tutte tonde, la qual cosa faceva un vedere bellissimo.¹⁵¹

Come si vede, l’accento che nella *Vita* cade sul valore significativo delle figure (quali “imprese” o “capricci”) è spostato al “modo”, non meno significativo, della lavorazione secondo valori diversi di aggetto, dal minimo del basso rilievo al tutto tondo. D’altro canto, il fatto che le “medagliette” fossero “sottilissime” introduceva la possibilità di arricchirle con gruppi complessi di figure senza incidere sul peso (che, qualora fosse aumentato, non avrebbe permesso di appuntarle facilmente).¹⁵² In un’ottica tutta celliniana emerge un ulteriore aspetto, vale a dire che l’iconografia agiva quale pretesto per creare gruppi di figure allo scopo di indurre piacere visivo (e ci si ricorderà del giudizio espresso sulla medaglietta che, non a caso, era “meglio fatta e più bella”). Il testo avanza confrontando le modalità operative del maestro milanese a quelle, per diversi aspetti differenti, di Cellini. Questi in particolare aveva raggiunto un vantaggio non dissimulabile sul collega visto che riusciva a lavorare con tanta maggiore velocità. Poteva raggiungere un simile risultato attraverso la modellazione diretta evitando, come invece faceva il maestro, di servirsi di una matrice della medaglia, fusa in bronzo, “per dargli la forma di quella figura, o figure, che lui voleva fare”.¹⁵³ Cellini aveva sperimentato che lavorando a questo modo,

¹⁵⁰ Cellini, *Trattati*, cit. I. XII, p. 71: “Il lavorare di minuteria si è quell’arte che si fa con il cesello”.

¹⁵¹ *Ivi*, I. XII, pp. 71-72.

¹⁵² È utile avere un’idea di massima sui copricapi in uso nel Cinquecento, quando “godette di un assoluto predominio la *berretta*, sia per le donne che per gli uomini: la versione maschile era morbida, rotonda e di media grandezza”, cfr. L. Kybalová – O. Herbenová – M. Lamarová, *Enciclopedia illustrata della moda* (Praga 1966), edizione italiana a cura di G. Malossi, Milano 2002, p. 128.

¹⁵³ Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, pp. 72-75: 72.

l'opera era molto più difficile da fare, e portava molto più tempo.¹⁵⁴

Il “tempo” che occorreva al maestro per “gittar quei bronzi” poteva essere impiegato per portare avanti la lavorazione delle figure.¹⁵⁵ Senza contare che il “bronzo è molto nemico dell'oro”: lo fa “rompere”, obbligando a intervenire ripetutamente sulla medaglia per “arrenarla” o “rappezzarla e saldarla, con quei pericoli che promette il fuoco”.¹⁵⁶ Chiaro che lavorando diversamente

si fuggiva una gran parte di quelle difficoltà, e l'opera si conduceva più presto e meglio.¹⁵⁷

Volendo ridurre ai minimi termini, Caradosso scolpiva veramente mentre Cellini aveva sveltito la procedura mostrando una ‘bravuria’ che confina col brigantaggio o la pirateria. Tuttavia, pur lavorando in altro modo, otteneva gli stessi risultati: aggetto e rilievo. Tutti questi elementi trovano una possibilità di sviluppo ulteriore nella descrizione della *Medaglia per berretta* commissionata, a Firenze, nel 1528, dal senese Girolamo Maretta, e raffigurante

uno Ercole che sbarrava la bocca al leone,

poiché

l'Ercole et il leone io gli avevo fatti di tutto rilievo, che a pena e' si tenevano al campo con certe piccole attaccature. E tutto questo era fatto in nel sopradetto modo, senza bronzo.¹⁵⁸

Non è senza importanza il fatto che Cellini arrivi al “tutto rilievo” lavorando direttamente l'oro, con i suoi con “martelletti” e “ceselletti”, tanto da “rilevare” e “tirar fuori” le figure,¹⁵⁹ secondo una tecnica indipendente dalla scultura propriamente detta (in questo

¹⁵⁴ *Ivi*, I. XII, pp. 82-83.

¹⁵⁵ *Ivi*, I. XII, p. 96.

¹⁵⁶ *Ivi*, I. XII, pp. 75-76; 82-83; 96.

¹⁵⁷ *Ivi*, I. XII, pp. 82-83.

¹⁵⁸ Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 75. L'esemplare è andato perduto (o distrutto), cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit. pp. 51 (*Medaglia per 'berretta'* del 1528); Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit. p. 102, n. 99.

¹⁵⁹ Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, pp. 75-76; 81-82.

caso la bronzistica). Converrà anzitutto volgere l'attenzione al brano della *Vita* in cui è descritta la stessa "medaglietta":

In questo tempo capitò a Fiorenza un sanese chiamato Girolamo Marretti: questo sanese era stato assai tempo in Turchia, ed era persona di vivace ingegno. Capitommi a bottega, e mi dette a fare una medaglia d'oro da portare in un cappello; volse in questa medaglia che io facessi uno Ercole che sbarrava la bocca a il leone. Così mi misi a farlo; e in mentre che io lo lavorava, venne Michelagnolo Buonarroti [*sic.*] più volte a vederlo; e perché io mi v'ero grandemente affaticato, l'atto della figura e la bravuria de l'animale molto diversa da tutti quelli che per insino allora avevano fatto tal cosa; ancora per esser quel modo del lavorare totalmente incognito a quel divino Michelagnolo, lodò tanto questa mia opera, che a me crebbe tanto l'animo di far bene, che fu cosa inistimabile.¹⁶⁰

Analogamente agli esempi precedenti, il soggetto realizzato costituiva un'"impresa" del committente. Siccome il tema delle *Fatiche di Ercole*, come abbiamo visto, era stato ampiamente utilizzato e tratto nelle "medagliette",¹⁶¹ è probabile che Cellini valorizzasse la differenza del proprio "disegno"¹⁶² proprio da questo punto di vista. L'altro aspetto fondamentale riguarda la tecnica d'esecuzione, il "modo" con il quale aveva realizzato le figure lavorandole di "tutto rilievo" (e questo abbiamo riscontrato poc'anzi nei *Trattati*). Tanto più se si considera il fatto che, nel riferimento ad "una medaglia d'oro da portare in un cappello", è implicito un elemento molto importante, che riguarda la piccola dimensione nella quale l'artefice ha lavorato (e lo abbiamo verificato attraverso le fonti iconografiche). L'aspetto significativo, che spicca rispetto alle precedenti descrizioni, è invece che in questo specifico caso è direttamente chiamato in causa Michelangelo. Nelle linee di sviluppo di un ragionamento molto sottile qual è quello di Cellini, il "divino" anzi "divinissimo Michelagnolo"¹⁶³ è l'artista per eccellenza. Ci si ricorderà degli anni in cui il giovane Benvenuto attendeva

¹⁶⁰ Id., *Vita*, cit., I. XLV, p. 185.

¹⁶¹ Non è da escludere che Caradosso stesso avesse affrontato lo stesso soggetto con cui si era confrontato Cellini. Ambrogio Leone nel suo *De nobilitate rerum* (1525) descrive il famoso calamaio eseguito da Caradosso, per il quale era stata offerta una somma molto elevata, e che fu successivamente proposto per l'acquisto ad Isabella d'Este, nel 1505. Esso consisteva in una cassetina d'argento con quattro rilievi rettangolari sulle facce, raffiguranti il Ratto di Ganimede, la Lotta tra Centauri e Lapiti, Ercole e Caco ed Ercole ed il leone. Del calamaio non è rimasta traccia, anche se si conservavano placchette di bronzo raffiguranti i primi due episodi che probabilmente riprendono l'originale perduto. Su tutti questi aspetti cfr. C.M. Brown – S. Hickson, *Caradosso Foppa (ca. 1452–1526/27)*, cit., pp. 14, 20-23 (lettere I-K).

¹⁶² Recupero il termine da Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 75: "io la condussi a una tanta fine e con tanto disegno" (intendi appunto la medaglia con *Ercole e il Leone* del '28).

¹⁶³ Cellini, *Vita*, cit., I. XII, pp. 103-105.

continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo,¹⁶⁴

ritraendo dal cartone della *Battaglia di Cascina*

una quantità di fanterie che per essere di state s'erano missi a bagniare in Arno; e in questo istante dimostra ch'e' si dia a l'arme, e quelle fanterie ignude corrono a l'arme.¹⁶⁵

D'altro canto, il cartone di Michelangelo fu "la scuola del mondo" (se pure insieme all'altro, la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, "bellissimo e mirabile").¹⁶⁶

Tornando invece alla "medaglietta", con una radicale inversione che permette a Cellini di celebrare la propria eccellenza, è la qualità del lavoro da lui eseguito a sollecitare l'attenzione di Michelangelo. Oltretutto, il fatto di aver raffigurato

uno Ercole che sbarrava la bocca a il leone,

implicava un confronto diretto con la tradizione, in particolar modo fiorentina, vale a dire con gli artefici, pittori e scultori, che avevano già affrontato questo stesso tema.¹⁶⁷ Da questo punto di vista, l'interesse dimostrato da Michelangelo acquisisce pienezza di significato poiché Cellini si provava ad affrontare nella piccola dimensione della "medaglietta" un tema di storia. Elogiando la novità messa in opera da Cellini, Michelangelo diventava il testimone più autorevole del fatto che Cellini era artefice capace di lavorare autonomamente. In realtà, la situazione si rivela più complessa, se

¹⁶⁴ *Ivi*, I. XIII, p. 106.

¹⁶⁵ *Ivi*, I. XII, pp. 104-105.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Sulla scorta del suggerimento di Cellini, *Trattati*, cit., p. 7 (dove parla di Antonio del Pollaiuolo quale "gran disegnatore", tanto eccellente che "molti scultori e pittori, io dico dei migliori di quelle arti, si servono dei suoi disegni, e con quegli ei si feciono grandissimo onore"), qui basterà ricordare il ciclo, oggi perduto, che Pollaiuolo eseguì, circa nel 1460, per Piero il Gottoso: tre grandi tele destinate alla "sala grande" di Palazzo Medici, raffiguranti *Ercole e il leone*, *Ercole e l'Idra* ed *Ercole e Anteo*. Alle due tavolette conservate a Firenze, Uffizi, copie autografe in piccolo formato del ciclo perduto, che rappresentano *Ercole e l'Idra* ed *Ercole e Anteo*, databili circa 1475, si affianca la testimonianza di Vasari, *Le vite*, cit., III, *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli*, pp. 499-508: 505 (edizione torrentiniana) relativa al dipinto raffigurante Ercole che "ammazzando il leone, gli appunta il ginocchio sinistro al petto, et afferrata la bocca del leone con ambedue le sue mani, serrando i denti e stendendo le braccia lo apre e sbarra per viva forza, ancora che la fiera per sua difesa con gli unghioni malamente gli graffi le braccia". Michelangelo stesso aveva affrontato questo tema. Un disegno a sanguigna oggi a Londra (Windsor Castle, Royal Library), datato circa 1530 (cfr. M. Hirst, *Michelangelo: i disegni*, Torino 1993, pp. 150-152 e tav. V) presenta nello stesso foglio, con evidente riferimento al ciclo dipinto da Pollaiuolo, tre studi (dalla sinistra): *Ercole e il Leone*, *Ercole e Anteo* ed *Ercole e Idra*.

recuperiamo dai *Trattati* il brano in cui Cellini ha descritto la “medaglietta” e ne leggiamo il seguito:

io la condussi a una tanta fine e con tanto disegno, che il nostro gran Michelagnolo venne in sino a bottega mia per vederla; e quando e' l'ebbe guardata un pezzo, per darmi animo disse: 'Se questa opera fussi grande, o di marmo o di bronzo, condotta con questo bel disegno, la farebbe stupire il mondo, si che di questa grandezza io la veggo tanto bella, che io non credo mai che quegli orefici antichi facessero tanto bene'.¹⁶⁸

Come primo passo converrà osservare che il giudizio contempla un elemento particolarmente significativo, il fatto cioè che Cellini aveva superato gli antichi. Ma non è tutto. Il brano prosegue a questo modo:

Queste parole mi s'appiccorno a dosso, e dettonmi grandissimo animo non tanto per le cose piccole, quanto le mi feciono venir voglia di far le cose grande; perché le parole che volse dire quel maraviglioso uomo, avevano questa sustanzia: che se io avessi voluto fare quelle due figure grande, le non mi sarebbon riuscite a gran presso di quella bontà che in quel piccolo le apparivano; e da una banda quest'uomo mi lodò estremamente, dall'altra banda mostrò con le sue parole che uno che facea le cose piccole di quella bontà, mai non l'arebbe sapute far così grande. Et ancora non tanto che io mi immaginassi che lui avessi questo pensiero, io intesi che l'avea detto in voce ad altrui, a tale che queste sue parole mi accesono una volontà d'imparare l'un mille più che io non avevo.¹⁶⁹

È difficile sopravvalutare la centralità che il brano assume nell'economia, non soltanto di questa vicenda specifica situazione ma dell'intera narrazione della *Vita*. L'elogio di Michelangelo presentava difatti un rovescio temibile: limitava la capacità dell'artefice al solo, e specifico, dominio delle arti ‘minori’, ponendo in serio dubbio la possibilità che questi potesse pensare, con risultati comparabili, all'esercizio di quelle ‘maggiori’. Cellini non risponde, sul momento, alla provocazione. Lo farà comunque più tardi quando, a partire dal soggiorno in Francia e dall'esecuzione della *Ninfa di Fontainebleau*, si proverà nella scultura monumentale, secondo un processo evolutivo e crescente che lo condurrà dalla lavorazione del bronzo a quella del marmo, nell'ottica dichiarata di confrontarsi e battere il grande collega nel suo stesso campo. Ma di questo avremo modo di parlare nelle pagine a venire. Qui basta considerare che l'agone con Michelangelo emerge nuovamente, con spicco massimo, nel momento in cui Cellini passa a descrivere l'altra “medaglietta” realizzata nel 1528, quella con l'*Atlante*:

¹⁶⁸ Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 76.

¹⁶⁹ *Ivi*, I. XII, cit., pp. 76-77.

un certo Federigo Ginori, [...] volendo fare una medaglia innella quale fussi un Atalante col mondo addosso, richiese il gran Michelagnolo, che gne ne facessi un poco il disegno. Il quale disse al ditto Federigo: ‘Andate a trovare un certo giovane orefice, che ha nome Benvenuto; quello vi servirà molto bene, e certo che non gli accade mio disegno; ma perché voi non pensiate che di tal piccola cosa io voglia fuggire le fatiche, molto volentieri vi farò un poco di disegno: intanto parlate col detto Benvenuto, che ancora esso ne faccia un poco di modellino; di poi il meglio si metterà in opera’. Mi venne a trovare questo Federigo Ginori, e mi disse la sua volontà, appresso quanto quel meraviglioso Michelagnolo mi aveva lodato; e che io ne dovessi fare ancora io un poco di modellino di cera, in mentre che quel mirabile uomo gli aveva promesso di fargli un poco di disegno. Mi dette tanto animo quelle parole di quel grande uomo, che io subito mi messi con grandissima sollecitudine a fare il detto modello; e finito che io l’ebbi, un certo dipintore molto amico di Michelagnolo, chiamato Giuliano Bugiardini, questo mi portò il disegno de l’Atalante. Innel medesimo tempo io mostrai al ditto Giuliano il mio modellino di cera: il quali era molto diverso da quel disegno di Michelagnolo; talmente che Federigo ditto e ancora il Bugiardino conclusero che io dovessi farlo sicondo il mio modello.¹⁷⁰

Secondo il resoconto della *Vita*, Michelangelo costituisce il tramite diretto della commissione in un episodio che implica la prima valorizzazione della capacità del “giovane orefice” abile a soddisfare la richiesta a partire dal dato primario dell’invenzione, o “disegno”. Ma questo mostra peraltro la consapevolezza di dover procedere con cautela di fronte a un talento certo, ma anche particolarmente suscettibile e reattivo. Fatto sta che, un poco in sordina, Michelangelo promette di eseguire un abbozzo (“un poco di disegno”) che avrebbe dovuto essere confrontato col “poco di modellino” eseguito da Cellini in previsione di mettere poi in “opera” il “meglio” tra i due. L’episodio si conclude con la prima affermazione dell’autonoma capacità creativa di quest’ultimo. Presa visione di entrambe le proposte, il committente conformemente al Bugiardini, che costituiva peraltro un sodale del rivale, scelse il suo “modello”. Non soltanto Cellini aveva tutte le qualità per fare da solo, ma come il suo “modelletto” abbondantemente mostrava, si misurava su un sentiero “molto diverso” da quello battuto da Michelangelo, sino al punto da sembrare impossibile qualunque mediazione tra i due progetti:

¹⁷⁰ Id., *Vita*, cit., I. XLV, p. 186-187. Dopo essere passata nelle Collezioni francesi attraverso Luigi Alamanni il quale, entratone in possesso circa nel 1529, la donò al Re Francesco I (cfr. *ivi*, I. XLI, p. 187; XLIV, pp. 192-193) se ne sono perse le tracce. Cfr. Camesasca (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, cit. pp. 51 (*Medaglia per ‘berretta’* del 1528-29); Avery – Barbaglia (a cura di), *L’opera completa del Cellini*, cit. p. 102, n. 100.

Questo era una figura, come io ho detto, cesellata di piastra; aveva il cielo addosso, fatto una palla di cristallo, intagliato in essa il suo zodiaco, con un campo di lapislazzuli: insieme con la ditta figura faceva tanto bel vedere, che era cosa inestimabile.¹⁷¹

Per avere un'idea visiva soddisfacente e corretta della configurazione del pezzo conviene recuperare ulteriori elementi dai *Trattati*. Cellini menziona anzitutto il “modellino” che, nella *Vita*, aveva avuto la meglio sul “disegno” di Michelangelo. Nel riferimento al fatto di averlo condotto con massimo impegno,

con tutto quello studio che per me si potea, facendo l'Atalante detto di cera bianca,¹⁷²

trova conferma il fatto che il confronto con Michelangelo chiamava in causa l'abilità nella rappresentazione del nudo virile. Una volta stabilito l'assetto visivo procedette intervenendo a questo modo:

io pensai di fare una medaglia che avessi il suo campo di lapis lazzuli, et il Cielo fussi una palla di cristallo, dentrovi il suo zodiaco intagliato.¹⁷³

In maniera inequivocabilmente distante rispetto al gusto di Michelangelo il pezzo appariva vistosamente qualificato da una accentuazione cromatica e per l'utilizzo di materiali, preziosi, diversificati. La figura di Atlante realizzata in “oro” e lavorata “in tondo”¹⁷⁴ doveva spiccare rispetto al “campo” retrostante costituito “di lapis lazzuli”. Questo era stato peraltro forato, in due punti diversi punti, così da potervi inserire i due “gambetti d'oro” o “picciuoletti [...] assai bene gagliardi” che tratteneva stabilmente la figura.¹⁷⁵ Cellini indica di seguito la soluzione scelta per raffigurare “il Cielo”:

avevo condotto una palla di cristallo bellissimo, e di bella proporzione al mio Atalante, e quella io gli congegnai in su le stiene, in nella quale palla v'era intagliato il Zodiaco, tenendola con le mane alte,

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Trattati*, cit., I. XII, p. 78.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ivi*, I. XII, pp. 78-79. La figura di *Atlante* era stata lavorata in maniera differente rispetto alla medaglia con *Ercole e il Leone*. A noi interessa poco andare a fondo su queste differenze. Basta sapere che dovendo lasciare la figura sul “campo d'oro” si deve “aver cura che il suo bel campo non esca mai dal diritto: dove in quest'altro modo non si volendo seuire del detto campo, quello si fa gonfiare e storcersi nei luoghi dove il bisogno ti mostra”. Questo modo si chiama “lavorare in tondo, per non aver sotto il suo campo”.

¹⁷⁵ *Ivi*, I. XII, p. 79.

il tutto integrato in

un ricchissimo adornamento d'oro, pieno di fogliametti e fruttaggi et altre galanterie, in
nel quale io legai drento tutta la mia opera.¹⁷⁶

Il lavoro trovava un ulteriore elemento di complessità (e, dalla parte della lavorazione, un'occasione ulteriore di difficoltà) nella presenza del “cristallo”, che era stato “intagliato” con lo “Zodiaco”, e nella distribuzione di una ricca messe di elementi naturalistici, che dovevano avere una funzione di legante visivo. La ricchezza e intrinseca qualità dei materiali adoperati (il “cristallo” è definito “bellissimo”) doveva concorrere in maniera decisiva alla riuscita del pezzo. Il contrasto di tipo cromatico, tra il blu del lapislazzuli e l'oro, doveva contribuire in specifico modo a fare dal fondo spiccare la figura di Atlante con un effetto di nitidezza che doveva trovare un eco diretto nel modo col quale era stata lavorata,

“ricercando tutti e' muscoletti e membri di detta figura” attraverso accorto dei “cesellini”, in modo che le forme risultassero “bene” definite.¹⁷⁷ Tutto questo appare ben poco michelangiolesco (e semmai rimanda al gusto di Raffaello).

L'intera situazione trovava corrispondenza piena nel “motto di lettere” che accompagnava la figura e “dicevano ‘Summa tulisse iuvat’”.¹⁷⁸ Di certo la formula allude, celebrandola, alla virtù del committente. Non poteva tuttavia non farsi carico di un richiamo diretto alla più intima propensione dell'artefice che, incitato dalla forza d'un carattere inarrendevole lavorava sollecitato dall'esigenza di moltiplicare la “difficoltà” nell'ottica di un antagonismo che, se doveva risultare sfinente, costituiva, allo stesso tempo, la molla che gli permetteva di mostrarsi quale artefice senza pari.

Un altro esempio di opera interamente giocata sull'accordo di materiali diversi, se pur tutti preziosi, e con addizione di elementi cromaticamente qualificati, è costituita dal *Bottone del piviale di Clemente VII* che Cellini eseguì nel 1529-'30 a Roma.¹⁷⁹ L'orafo,

¹⁷⁶ *Ivi*, I. XII, pp. 77-80: 78-79.

¹⁷⁷

¹⁷⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. XLI, p. 187.

¹⁷⁹ Secondo E. Plon, *Benvenuto Cellini, Orfevre, Medailleur, Sculpteur*, Paris 1883, pp. 145-146, il *Bottone* cesellato in oro fu smembrato e fuso, nel 1797, all'epoca del Trattato di Tolentino, per pagare parte dell'indennità di guerra che Napoleone Bonaparte aveva preteso da Papa Pio VI. Avanti a questa data, entro il 1729, per commissione dell'inglese John Talman, Francesco Bartoli eseguì tre disegni ad acquarello che mostrano il diritto, il rovescio e il profilo del fermaglio. Questi fogli sono oggi di proprietà del British Museum (Department of Prints and Drawings, Inv. nn. 1893,0411.10.2; 1893,0411.10.3; 1893,0411.10.4). Su tutti questi aspetti cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., pp. 52-53 (*Bottone da Piviale* del 1530-

che aveva soggiornato a Firenze a seguito delle vicende del *Sacco*, era rientrato in città su diretta sollecitazione del Pontefice, che lo aveva reclamato al suo “servizio”.¹⁸⁰ Quale segno del suo favore, gli aveva affidato l’esecuzione di “una opera di grandissima importanza”, appunto “il bottone del peviale”, fornendo indicazioni sul suo aspetto. Vi si sarebbe dovuto vedere “un Dio Padre di mezo rilievo” mentre, “in mezo”, avrebbe dovuto essere accomodata la “bella punta” di un “diamante grande con molte altre gioie di grandissima importanza”. Lo scambio di battute di cui Cellini, nella *Vita*, fornisce il resoconto mostra sino a che punto Clemente era consapevole delle ambizioni, e del carattere più intimo, del suo interlocutore. Dopo aver precisato che il lavoro gli avrebbe permesso di fare mostra delle sue qualità (“tu potrai mostrare quel che tu sai fare”), aggiunse che in precedenza Caradosso ne aveva cominciato “uno [...] et non lo finì mai; questo io voglio che si finisca presto, perché me lo voglio ancora io godere qualche poco”.¹⁸¹ Quale esito inevitabile, Cellini si dipartì dal Pontefice diritto come un fuso (“affusolato”),¹⁸² sollecitato dall’esigenza di mettersi subito al lavoro. Procedendo con tutta “sollecitudine”, elaborò un “modelletto” di “stucco bianco sopra una pietra negra”, che rispondeva alle richieste avanzate dal committente.¹⁸³ La cosa non procedette tuttavia senza intoppi visto che, anche in questo caso, dovette fare i conti con colleghi più famosi e senz’altro più potenti. In particolar modo “un certo Micheletto, molto valente uomo per intagliare corniuole, [...] intelligentissimo gioielliere”, “uomo [...] di molta riputazione [...] et in credito assai del Papa”,¹⁸⁴ intervenne irritato dal fatto che Cellini lo aveva ignorato. Di conseguenza,

fece fare da certi valenti disegnatori più di trenta disegni tutti variati l’uno dall’altro, di questa cotale impresa.¹⁸⁵

Ma non solo. D’accordo

31); Avery – Barbaglia, *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 87, nn. 7-8; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 46-49.

¹⁸⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. XLII, p. 188.

¹⁸¹ *Ivi*, I. XLIII, p. 192.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ivi*, I. XLIV, pp. 193, 195-196.

¹⁸⁴ *Ivi*, I. XLIV, p. 193. Clemente gli aveva affidato l’esecuzione delle due tiare che lo stesso Cellini aveva smontato e fuso, su ordine del Papa, in Castel Sant’Angelo, durante il *Sacco* di Roma (cfr. *ivi*, I. XLIII, p. 192, e prima I. XXXVIII, pp. 176-177) Lo si può forse identificare con l’intagliatore fiorentino Michele di Francesco Naldini, che risulta appunto coinvolto in quell’impresa.

¹⁸⁵ *Ivi*, I. XLIV, p. 193.

con un altro gioielliere, il quale si chiamava Pompeo, milanese (questo era molto favorito dal Papa, ed era parente di misser Traiano primo cameriere del Papa), cominciarono questi dua, cioè Michele e Pompeo, a dire al Papa che avevano visto il mio modello, e che pareva loro che io non fossi strumento atto a così mirabile impresa.¹⁸⁶

La vicenda conobbe il suo esito nel momento in cui “disegni” e “modello” furono presentati al Papa. Questi non fece a tempo di vedere “insino a dieci” fogli che, spazientito per l’insoddisfazione, “gittato el resto a terra”, chiese a Benvenuto di mostrargli il suo lavoro:

Io fattomi innanzi e aperto una scatoletta tonda, parve che uno splendore dessi proprio negli occhi del Papa; e disse con gran voce: ‘Se tu mi fussi stato in corpo, tu non l’aresti fatto altrimenti come io veggo: costoro non sapevano altro modo a vituperarsi’.¹⁸⁷

L’invenzione elaborata da Cellini si distingueva, rispetto alle soluzioni messe a punto nei “disegni”, per via dell’utilizzo del “diamante grande”. Difatti, “tutti” indistintamente i suoi colleghi lo “avevano fitto [...] nel mezzo del petto di quel Dio Padre”¹⁸⁸. L’orefice lo aveva invece incastonato per proprio conto, utilizzandolo quale elemento propriamente figurativo, come si ricava da questo brano:

Questo diamante l’avevo appunto messo in mezzo di questa opera, e sopra d’esso diamante vi avevo accomodato a sedere il Dio Padre in un certo bel modo svolto che dava bellissima accordanza, e non occupava la gioia niente: alzando la man diritta dava la benedizione.¹⁸⁹

La sconfitta degli avversari non poteva essere più clamorosa. Essa mostrava, non soltanto che la malizia umana era stata sopravanzata dalla capacità, ma ancor più che “i disegnatori fuor de l’arte del gioiellare non sanno la situazione delle gioie”, vale a dire non possiedono le competenze necessarie per utilizzare le pietre preziose in modo conveniente, integrandole coerentemente all’interno della struttura complessiva del pezzo, in particolare rispetto alle componenti figurative. Di converso, un gioielliere è tenuto a saper “disegnare” visto che, in caso contrario, quando “infra le sue gioie intervien

¹⁸⁶ *Ivi*, I. XLIV, p. 194. L’orafo citato è Pompeo de’ Capitaneis, sul quale si può vedere A. Ugucioni, *De Capitaneis, Pompeo (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, online*, 33 (1987), URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-de-capitaneis_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-de-capitaneis_(Dizionario-Biografico)/>). Agli occhi di <Cellini era il più invidioso e pericoloso avversario ed aveva grande influenza su Clemente VII, in quanto parente del suo primo cameriere Traiano Alicorno.

¹⁸⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XLIV, p. 195.

¹⁸⁸ *Ivi*, I. XLIV, p. 194.

¹⁸⁹ *Ivi*, I. XLIV, pp. 195-196.

figure [...] non gli vien fatto cosa buona”.¹⁹⁰ L’episodio valorizza in maniera inequivocabile la ricchezza tanto maggiore della capacità, assieme progettuale e operativa, che Cellini aveva mobilitato, evocando in controluce una conseguenza di generale e decisivo valore. Il disegno, che in ambito tosco-romano veniva usualmente identificato quale fondamento delle arti, qualora fosse applicato in astratto, indipendentemente cioè da una conoscenza effettiva dei materiali, delle loro caratteristiche e modalità di lavorazione (la “situazione delle gioie”¹⁹¹), non costituiva un veicolo sufficiente per garantire la bontà dell’invenzione. Cellini aveva operato con piena cognizione di causa assicurando piena visibilità ad una pietra, “un diamante in punta a faccette”, che, come si ricava dai *Trattati*, Giulio II aveva in precedenza acquistato per la bella cifra di “trentaseimila ducati di Camera”:

Io lo legai in quattro branchette tutto scoperto [...]. E questo modo fu assai bene studiato, ma per essere il diamante di tanta bellezza e bontà, e’ non mi dette certe smisurate fatiche come sogliono dare cotal gioie di tanto valore.¹⁹²

Congiuntamente aveva però proceduto attribuendo alla “gioia” la funzione di “sgabello”¹⁹³ così da legarla in maniera coerente all’articolazione figurativa complessiva della scena. Anzi, nel momento in cui vi aveva “acomodato” sopra “il Dio Padre”, si era assicurato che la sua figura non la occultasse, quando anche in parte, alla vista. La scena si svolgeva a mezz’aria visto che il “diamante” era sorretto da “tre puttini [...] co’ le braccia levate” mentre tutto a torno stavano “assai quantità di puttini diversi”, anche in questo caso “accomodati” assieme alle “altre belle gioie” (specificamente “dua gran balasci, [...] dua gran zaffiri” e “quattro smeraldi di bella grandezza”).¹⁹⁴ Quale elemento ulteriore, la figura del “Dio Padre” era provvista di un “amanto che svolazzava, dil quale usciva di molti puttini, con molti altri belli ornamenti”¹⁹⁵ (secondo una soluzione verosimilmente memore di quanto Michelangelo aveva immaginato nella scena della *Creazione di Adamo*).

¹⁹⁰ *Ivi*, I. XLIV, p. 194.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Id.*, *Trattati*, cit., I. VII, p. 49.

¹⁹³ *Ivi*, I. XII, p. 85: “Or vedete voi che questo bel diamante ci si poteva pure accomodarlo in un altro modo. Vedete che Benvenuto gne n’ha fatto uno sgabello, e postovelo su a sedere, che non si potea pensare al mondo meglio d’accomodarlo”.

¹⁹⁴ *Id.*, *Trattati*, cit., I. VII, p. 50.

¹⁹⁵ *Id.*, *Vita*, cit., I. XLIV, pp. 195-196.

Per avere un'idea della ricchezza della soluzione conviene rammentare che le figure erano caratterizzate da diversi valori di rilievo. In particolare, il motivo dei puttini che sostenevano il “diamante” era naturalisticamente articolato mostrando quello “di mezzo” a “tutto rilievo”, contrariamente ai due che gli si affiancavano.¹⁹⁶ Cellini aveva comunque operato estensivamente in modo simile, come si ricava ancora dai *Trattati*:

Questo Iddio Padre aveva la testa e le braccia tutte tonde, ed il restante era di buon rilievo, attaccato al suo campo, ed aveva intorno una bella quantità di angioletti, e' quali erano rinvolti in suo mantello, e parte intermessi in fra le dette gioie.¹⁹⁷

Alcuni erano “tondi affatto”, altri invece cesellati a “gran rilievo” senza che “nulla” fosse “spiccato” dal “piano” (e questi solamente saranno stati una quindicina).¹⁹⁸ Altri ancora erano lavorati a “basso rilievo” mentre alcuni erano “solamente proffilati”.¹⁹⁹ Difficile non pensare a Donatello (il riferimento è evidentemente allo stacciato)²⁰⁰ ma senz'altro a Lorenzo Ghiberti e alle formelle istoriate che realizzò per le “belle porte”²⁰¹ del Battistero di San Giovanni (in particolare alle *Storie del Vecchio testamento* nella cosiddetta *Porta del Paradiso*). Quale elemento ulteriore si può considerare che questa complessa tessitura di molteplici elementi era distribuita all'interno di un “tondo a foggia di un tagliere”²⁰², dotato “della grandezza quanto apre una mana in circa”,²⁰³ vale a dire

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Id.*, *Trattati*, cit., I. XII, p. 80.

¹⁹⁸ *Ivi*, I. XII, p. 90: “a uno a uno io davo rilievo a queglii che avevano da essere di maggiore rilievo che gli altri. E' non è dubbio nessuno, che questa è una delle più estreme fatiche che intervenga in questa nostra arte, et ancora è la più bella, perché considerisi che nel sopradetto modo con i miei ceselletti io detti rilievo e buona forma ai quindici puttini, senza mai avervi da saldare rottura nessuna”.

¹⁹⁹ *Ivi*, I. XII, p. 91.

²⁰⁰ Vasari, *Le Vite*, cit., I, pp. 93-96, in part. pp. 95-96, ragionando *De' bassi e de' mezzi rilievi*, ha illustrato la tecnica dello stacciato: “La terza spezie si chiamano bassi e stacciati rilievi, i quali non hanno altro in sé che 'l disegno della figura con amaccato e stacciato rilievo. Sono difficili assai, attesoché e' ci bisogna disegno grande e invenzione, avvengaché questi sono faticosi a dargli grazia per amor de' contorni. Et in questo genere ancora Donato lavorò meglio d'ogni artefice con arte, disegno et invenzione”. Per quanto riguarda invece Cellini, il riferimento allo stacciato donatelliano si rintraccia all'interno dei *Trattati* (I. XII, p. 83), subito dopo la descrizione del *Bottone di Clemente VII*, in un brano che lega significativamente insieme Filippo Brunelleschi a Donatello e a Lorenzo Ghiberti: “Donatello sculpì in marmo, in bronzo, et ancora dipinse tanto eccellentemente, quanto si possa arrivare con la difficile arte. Lorenzo Ghiberti fece le porte di San Giovanni di bronzo, le quali non hanno mai auto pari al mondo”. Non mi sembra che si possa intendere altrimenti: implicito c'è un riferimento agli studi prospettici teorizzati dall'uno e dall'altro attraverso la scultura, insieme a quanto andava elaborando Brunelleschi negli stessi anni.

²⁰¹ Su Lorenzo Ghiberti artefice “mirabile”, in particolare delle “belle porte del tempio antico allor fatto per Marte, et ora serve per il nostro Santo Giovanni Batista”, cfr. Cellini, *ivi*, p. 8.

²⁰² *Id.*, *Vita*, cit., I. XLIII, p. 192.

²⁰³ *Id.*, *Trattati*, cit., I. XII, p. 80. Ricavo la misura del diametro dall'indicazione di Cellini, *Vita*, cit., I. XLIII, p. 192: “grande quanto un tagliere, di un terzo di braccio” (cioè basandomi sull'unità di misura del braccio fiorentino equivalente a 58, 36 cm).

intorno ai 19 centimetri. È chiaro a questo punto che lo snodo fondamentale della descrizione è costituito dal fatto che il diamante era stato legato nella maniera più congrua possibile, visto che tutti i componenti dell'opera, le gioie come pure gli altri elementi figurati, contribuivano coerentemente allo svolgimento di un'unica azione. In questo senso dovrà essere intesa la locuzione “bellissima accordanza”, che Cellini utilizza per valorizzare il rapporto tra la gioia e la figura di “Dio Padre”, e doveva essere legittimamente estesa al contesto più ampio dell'intero *Bottone*.

Il resoconto della *Vita* trova un ulteriore motivo di sviluppo nella valorizzazione dello scetticismo dal quale il Papa fu preso, con un paradosso soltanto apparente, dopo aver constatato *de visu* l'eccellenza della soluzione elaborata nel “modelletto”, bella e complessa a tal punto da apparire irrealizzabile:

‘Benvenuto mio, la cera è facile da lavorare; il tutto è farlo d'oro’. A queste parole io arditamente risposi dicendo: ‘Beatissimo Padre, se io non lo fo meglio dieci volte di questo mio modello, sia di patto che voi non me lo paghiate’.²⁰⁴

Affidata a tutti gli effetti la commissione, Cellini procedette nel lavoro. Come si ricava agilmente dai *Trattati*:

avendo tirata la mia piastra d'oro, cominciai a gonfiarla in mezzo, e con i martelletti in su l'ancudinetta io davo in su il piano [...] all'indietro, di modo che io facevo gonfiare molto grandemente quell'oro, e dove io lo vedevo troppo grosso, io gli davo con i ceselletti quando da ritto, e quando da rovescio, tanto che la mia forma di figura si veniva a dimostrare.²⁰⁵

In questo modo,

in pochi giorni io condussi la prima figura dell'Iddio Padre quasi tutta tonda, e di bonissima grazia.²⁰⁶

Giunto a questo termine, l'orafo mostrò nuovamente l'opera al Pontefice, in una forma peraltro migliorata “assai dal modello di cera”. Clemente reiterò tuttavia a questo punto i motivi della sua preoccupazione:

²⁰⁴ Id., *Vita*, cit. I. XLIV, p. 195.

²⁰⁵ Id., *Trattati*, cit., I. XII, p. 81.

²⁰⁶ *Ibid.*

‘io non son capace in che modo tu possi rilevare questa quantità d’angioli, di questa piastra, e che tu non guasti quello che tu ai fatto qui’.²⁰⁷

Allora Cellini spiegò al Papa in che modo intendeva “tirar fuori quegli angioletti a uno a uno”, seguitando con lo stesso “ordine”, vale a dire “facendo gonfiare” la “piastra d’oro” con i “ceselletti” per “rilevare” prima “quelle parti che uscivano fuori di maggior rilievo”,

perché da poi io non conoscevo quella gran difficoltà a far quelli che andavano di basso rilievo.²⁰⁸

Come si vede si tratta dell’applicazione del procedimento esecutivo che Cellini aveva messo a punto per sottrarsi al “fare” lento e laborioso di Caradosso, che lavorava anzitutto le figure in bronzo per tradurle in oro in un secondo momento.

Non è da sottovalutare, infine, che il “bottone” aveva una specifica funzione d’uso. Coerentemente Cellini inserì, sul “fondo alla detta opera”, un “ganghero, al quale si attaccava da poi al detto piviale nel petto del papa”. Ma, come abbiamo visto altre volte, la funzione del gancio finiva per essere mimetizzata da un ricco motivo figurato “tutto di chiocciolette e mascherette, et altre cose piacevoli. In ultimo,

si smaltò la detta opera in, molti luoghi, massimamente nel suo fregio all’intorno.²⁰⁹

Il fatto che la varietà molteplice di procedimenti acquisiti garantisca a Cellini un ampio ventaglio di possibilità con cui orientarsi nella figurazione, attraverso la rappresentazione di una “istoria”, possibilmente costruita con lessico prezioso e ricca di azioni, suggerisce di procedere ad un affondo sulle invenzioni del “Magistro stamparum” e medaglista. A partire dall’affidamento dell’incarico, nel 1529, di provvedere alla realizzazione delle “stampe” per le “monete della Zecca di Roma”, emerge il ritratto di un artefice che si mette all’opera “animosamente”, sollecitato dalla specificità dell’“impresa”²¹⁰ e forse anche dalla possibilità di cimentarsi in opere “mai fatte”,²¹¹ verificando le conoscenze acquisite, negli anni prima del *Sacco*, quando si era esercitato nelle tecniche di coniazione

²⁰⁷ *Ivi*, I. XII, p. 82.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ivi*, I. XII, pp. 91-92.

²¹⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. XLV, p. 196-199: 196.

²¹¹ *Ivi*, I. XLV, p. 197.

sotto la guida di eccellenti “maestri”, che “lavoravano di medaglie intagliate in acciaio”, “madre” e “vera guida” per “sapere fare benissimo le monete”.²¹²

Dal resoconto sulla commissione del *Doppione di Clemente VII* emergono alcuni elementi che ci sono oramai familiari, anzitutto la dinamica competitiva con i colleghi che, in questo caso, assume i toni di un vero e proprio scontro con il nemico di sempre, Baccio Bandinelli. Ancora una volta il confronto, ben lontano da poter essere inteso confinandolo entro i limiti dell’incompatibilità personale o della tensione soggiacente tra artisti di diverso orientamento, chiama in causa la tradizionale subordinazione delle arti ‘minori’ alle sorelle ‘maggiori’, in particolare la scultura. Il resoconto assume la forma d’un gioco di battute tra Bandinelli che, “con la sua solita prosunzione”, disse

‘A questi orafi, di queste cose belle bisogna lor fare e’ disegni’,²¹³

sollecitando la risposta veemente di Cellini, che ribaltò la situazione:

subito mi volsi e dissi che io non avevo bisogno di sua disegni per l’arte mia; ma che io speravo bene con qualche tempo, che con i mia disegni io darei noia all’arte sua.²¹⁴

Come abbiamo già avuto modo di vedere, quest’ultimo, nell’intero corso della sua carriera, è mosso dall’intenzione di provare che la pratica dell’oreficeria implica l’acquisizione di conoscenze ulteriori a quelle possedute da pittori e scultori. Questo stesso motivo, d’altro canto, vale per lui quale sollecitazione attiva a dare prova di sé nella scultura. Quale elemento ulteriore di raccordo tra il resoconto di questa nuova commissione e le precedenti, sta il fatto che Cellini introdusse migliorie alle tecniche di coniazione. Come si ricava dalla *Vita*, l’orafo lavorò “con gran prestezza”, realizzando “dua ferri” di cui si servì per stampare “una moneta in oro”. Quindi, portando con sé la “moneta” e i “ferri”, si recò da Papa Clemente, il quale rimase

²¹² *Ivi*, I. XXVI, p. 138. Sulle tecniche di coniazione, cfr. Id., *Trattati*, cit., I. XIV-XVI, pp. 108-123. Il più recente contributo critico a questo riguardo è di R.M. Villani, ‘*Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete*’. *Appunti di tecnica sugli scritti di Benvenuto Cellini*, in *Le arti a dialogo: medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, Atti delle Giornate di studio (Pisa 2011), a cura di L. Simonato, Pisa 2014, pp. 81-102 (con la bibliografia, fondamentale, qui segnalata).

²¹³ Cellini, *Vita*, cit., I. XLV, p. 198.

²¹⁴ *Ibid.*

maravigliato e contento, non tanto della bella opera che gli piaceva oltramodo, ancora più lo fe' maravigliare la prestezza che io avevo usata.²¹⁵

A partire da queste indicazioni è agevole risalire al processo di esecuzione dell'opera. Implicito nella "gran prestezza" con la quale Cellini aveva lavorato, stava il fatto che forme, figure e lettere furono impresse sulle matrici (i "dua ferri") mediante "punzoni" analoghi a quelli che abbiamo visto già adoperati nella lavorazione dei sigilli e

altrimenti si domandano madre, perché veramente questi ferretti sono le madri che partoriscono quelle opere di figure, e d'ogni altra cosa che tu vuoi intagliare nelle stampe delle tue monete²¹⁶

(dove per "stampe" Cellini intende le matrici, ovvero il conio della moneta). Questo procedimento è ampiamente descritto nei *Trattati* dove è celebrato come uno svecchiamento delle tecniche tradizionali. A differenza degli "antichi", i quali non fecero "mai bene" le monete perché "intagliavano" le matrici "con i ferruzzi che adoperano gli orefici" ("bulini, ciappolette, cesellini"),²¹⁷ i "moderni" adoperavano le sopraddette "madre" o "punzoni". In questo modo le matrici, "cioè pile e torselli", venivano realizzate con "più facilità", vincendo una "difficoltà grandissima".²¹⁸ D'altro canto, siccome "le zecche adoperano assai di questi ferri" (le matrici), lavorando secondo il procedimento tradizionale sarebbe stato necessario "avere assai quantità di questi intagliatori", i quali non avrebbero potuto "far bene, se bene gli avessino voluto, non avendo trovato la sopradetta facilità",

e perché io ti ho sempre promesso, benignissimo lettore, di darti qualche esempio, acciò che con più sicurtà tu sappi che io bene ne so ragionare, dico che fu tal giorno, quando io facevo le stampe a Papa Clemente in Roma, che mi fu di necessità di stampare trenta di questi ferri, cioè pile e torselli, che avendoli avuti a fare in nel modo che li facevano gli antichi, e' non se ne sarebbe potuto fare dua in tutto un giorno, e manco non sarebbero stati bene a gran presso come stavano questi.²¹⁹

Altro elemento fondamentale è la descrizione vera e propria del pezzo che, nella *Vita*, coincide col resoconto delle direttive che Cellini aveva ricevuto dal Pontefice:

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Id.*, *Trattati*, cit., I. XIV, pp. 112-113.

²¹⁷ *Ivi*, I. XIV, p. 115.

²¹⁸ *Ivi*, I. XIV, pp. 108, 115.

²¹⁹ *Ivi*, I. XIV, p. 115.

a me impose che io facessi un modello d'un doppione largo d'oro inel quale voleva che fussi un Cristo ignudo con le mane legate, con lettere che dicessino 'Ecce Homo'; e un rovescio dove fussi un Papa e uno Imperatore, che dirizzassino d'accordo una crocie, la quale mostrassi di cadere, con lettere che dicessino 'Unus spiritus et una fides erat in eis'.²²⁰

Il brano non è tuttavia del tutto esatto, come appare peraltro evidente si passa ai *Trattati*, dove sono descritte due diverse monete. Sulla prima,

si era figurato un Cristo ignudo, con le mani legate dinanzi, fatto con tutta quella virtù e studio che io sapevo, con un certo motto di lettere a traverso ai fianchi del detto Cristo, le quali dicevano: 'Ecce Homo'; et all'incontro della circonferenza della moneta le lettere dicevano: 'Clemens VII. Pont. Max.'; dall'altra banda si era stampata la testa del detto Papa.²²¹

L'altra, similmente in oro e "di valuta" pari, come la precedente, a "dua ducati d'oro in oro", fu stampata raffigurando

²²⁰ Id., *Vita*, cit., I. XLV, pp. 197-198.

²²¹ Id., *Trattati*, cit., I. XIV, p. 109. L'esemplare che oggi si conserva a Roma, presso il Museo Nazionale Romano (cfr. *Corpus Nummorum Italicorum*, 20 voll., Roma 1910-1943, XV, p. 382, n. 29), in oro, del diametro di 29 mm, è improntato, sul *recto*, con il busto di Clemente VII ritratto di profilo, con un piviale ricamato a figure entro ovali e fermato da un bottone cesellato con i volti affiancati dei Santi Pietro e Paolo. Secondo l'iconografia adottata dopo il 1527, il volto del Pontefice presenta la barba. Il *verso* mostra al centro Cristo, nimbato e coronato di spine, con un mantello che ricade sui fianchi e lascia impietosamente esposto il corpo "ignudo" con le mani "legate". La regolarità con la quale la stoffa ricade, ai lati, generando due cannule che restano, per un ampio tratto, pressoché diritte, accentua la frontalità della figura. Gli elementi propriamente figurativi appaiono poi coerentemente integrati alle iscrizioni, l'una: PRO EO UT ME DILIGERENT, che gira sul bordo della moneta quasi fosse una cornice, l'altra: HECCE HOMO, che ferisce "a traverso" i "fianchi del detto Cristo" in modo da dare origine alla figura di una croce. Il Cristo appare poi saldamente poggiato al suolo. I suoi piedi, visti in rapido scorcio, insistono sul concreto di un terreno, identificato attraverso la sorta di zoccolo che percorre l'estremità inferiore della moneta. Al di sotto di esso si legge: ROMA. Nella letteratura, a partire dagli studi pionieristici sulla produzione numismatica di Cellini condotti da D. Ciabatti, *Notizie e osservazioni sulle monete e sulle medaglie di Benvenuto Cellini*, in "Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia", I (1868), pp. 30-32; 133-140: 32, nota 1, e dal fondamentale lavoro di Plon, *Benvenuto Cellini*, cit., p. 197, per arrivare alle più recenti monografie dedicate all'artista (cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 35; Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 87, nn. 4-5; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., p. 50), sono costantemente menzionati alcuni esemplari conservati presso i Gabinetti numismatici di Torino e il Münzkabinett di Vienna. In attesa dei risultati di ulteriori indagini, questa segnalazione può essere, se non altro, aggiornata. La moneta non è difatti presente in quelle collezioni, né appare citata negli inventari storici ad esse relative (comunicazione delle Direzioni delle Collezioni numismatiche del Polo Reale di Torino e del Kunsthistorisches Museum di Vienna). Oggi sono noti soltanto tre esemplari. Due si conservano a Roma, presso il Museo Nazionale Romano (*Corpus Nummorum Italicorum*, cit., XV, p. 382, nn. 29 e 31) e uno a Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. n. 67177 (Provenienza Collezione Palagi). La ragione di una simile rarità non sorprende poiché è direttamente esplicitata da Cellini, *Trattati*, cit., I. XIV, p. 109: "Queste monete mi feciono grandissimo onore, perché io le feci con grandissimo studio; e perché il papa le fecie troppo a suo disvantaggio, ben presto gli furono disfatte". D'altro canto, come indica J. Délumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze 1979, p. 174, già dal 1530 il ducato di camera (battuto in oro a 24 carati) fu sostituito dallo scudo d'oro in oro (a 22 carati).

un papa con il suo ammanto papale addosso, et uno imperatore similmente, e' quali dua dirizzavano una croce, la qual figurava essere in atto di cadere a terra.

Cellini non ricorda che su questa faccia fosse incisa “lettera alcuna”. Dall’altro lato era tuttavia

stampato un San Pietro et un San Pagolo fatti da più che il mezzo in su, con lettere intorno, quali dicevano: ‘Unus spiritus, una fides erat in eis’.²²²

Come si vede, identificando i personaggi e focalizzando sulle azioni, le descrizioni indicano inequivocabilmente che, anche in questo caso, Cellini lavora sollecitato dal fatto di raffigurare una storia. Fermiamoci a riflettere sulla descrizione della prima moneta. Su uno dei due versi è inciso

un Cristo ignudo, con le mani legate dinanzi, [...] con un certo motto di lettere a traverso ai fianchi del detto Cristo, le quali dicevano: ‘Ecce Homo’.²²³

La presentazione del corpo nudo con “le mani legate”, rimanda al momento in cui, dopo la flagellazione ma prima della messa in croce, Cristo è offerto alla vista della folla dalla voce che dice: “Ecce homo”.²²⁴ La peculiarità consiste nel fatto che la scritta intersecandosi a perpendicolo rispetto al corpo di Cristo, dà origine ad una croce, con una allusione patente allo svolgimento successivo degli eventi.²²⁵ Così, per paradossale che possa sembrare, quanto più la figura appare iconicamente esposta in una veduta frontale,

²²² *Ivi*, I. XIV, p. 110. La moneta, in oro, del diametro di 29 mm, è nota attraverso due esemplari conservati, l’uno a Vienna, presso il Kunsthistorisches Museum (cfr. *Corpus Nummorum Italicorum*, cit., XV, p. 383, n. 38), l’altro appartiene alla raccolta numismatica della Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. Serafini, *Le monete e le bolle plumbee pontificie del Medagliere vaticano*, 4 voll., Milano 1908-1927, IV, p. 108, n. 4/b). Sul *recto* sono raffigurati il Papa e l’Imperatore, di profilo, l’uno di fronte all’altro nell’atto di sostenere la Croce. La scritta che corre sul giro della moneta recita: UT OMNIS TERRA ADORET TE; in esergo si legge: CLEMES. Sul *verso* San Paolo è ritratto in piedi, a fianco di Pietro clavigero, mentre sostiene nella sinistra il libro aperto e si appoggia con la destra sulla spada puntata in terra. La tensione degli sguardi dei due santi, che incrociano le rispettive direzioni, rende immediatamente significativa la presenza degli attributi iconografici che li identificano. L’avvitamento della figura di Pietro, la connotazione per nulla idealizzata dei volti, lo scalare dei piani dello spazio in profondità a partire dal ginocchio di Pietro poggiato a ridosso della balaustra del giro di lettere: UNUS SP(IRITU)S ET UNA FIDES ERAT IN EIS, sono solo alcuni degli elementi che rendono questa immagine un capolavoro della mano di Cellini.

²²³ Cellini, *Trattati*, cit., I. XIV, p. 109.

²²⁴ Cfr. *Giovanni*, 19, 5: “Exivit ergo Jesus portans coronam spineam, et purpureum vestimentum. Et dicit eis: Ecce homo”. Edizione di riferimento, *Biblia sacra vulgatae editionis*, Romae, ex Typographia Apostolica Vaticana, 1592.

²²⁵ Ph. Attwood, *Cellini, Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, cit., pp. 97-120, in part. pp. 111 e 119, nota 38, ha individuato un diretto precedente alla soluzione adottata da Cellini nelle monete coniate al tempo dell’imperatore Adriano, tra il 117 e il 138.

tanto più efficacemente si anima di una tensione interna che trova senso e ragione, al di là della tragedia della crocifissione, nella gloria della resurrezione: con gioco dichiarato di rimando alle vicende che avevano toccato Clemente. La figura del Pontefice era difatti chiaramente identificata dal fatto che “all’incontro della circonferenza della moneta le lettere dicevano: ‘Clemens VII. Pont. Max’” mentre “dall’altra banda si era stampato la testa del detto Papa”.²²⁶

La situazione non si modifica nei tratti essenziali per l’altra moneta che Cellini realizzò per Clemente: una moneta “di argento, di valuta di due carlini”, nella quale

era il ritratto della testa di Sua Santità, e da rovescio un Cristo in sul mare, il quale porgeva la mano a San Pietro, con lettere intorno che dicevano: ‘Quare dubitasti?’.²²⁷

²²⁶ Cellini, *Trattati*, cit., I. XIV, p. 109. A. Chastel, *Il Sacco di Roma*, Torino 1983, pp. 178-180, ha in particolare osservato che si può intendere la rilevanza dell’opera se soltanto la si legge sul controluce dell’“azione” politica “di restaurazione e riparazione” intrapresa da Clemente dopo il *Sacco* del ’27. Secondo lo studioso la compresenza dell’effigie del Papa e dell’immagine dell’*Ecce Homo* “assimila l’uno all’altro, nella prospettiva di un “apprezzamento cristiano delle prove subite” dal primo. L’indicazione, che resta decisiva, sollecita ad ulteriori riflessioni. Se le considerazioni formulate poc’anzi colgono nel segno, Clemente, identificando sé stesso con l’immagine di Cristo, non soltanto rispose, nella maniera più diretta e con una perfetta inversione nei termini, agli attacchi satirici che avevano fatto del Papa l’Anticristo (e, a questo proposito, rimando ai sarcasmi figurativi di Lucas Cranach, *Passional Chistr und Antichrist*, Wittenberg 1521), con a quanti pensavano che il *Sacco* fosse la giusta punizione, divina prima che umana, nei confronti della città (“non per nulla si dice Roma Babilonia e non per nulla si dice Roma meritrice”, vedi F. Delicado, *La Lonzana Andalusia*, a cura di L. Orioli, Milano 1970, p. 112). L’operazione attuata da Cellini implica, nella maniera più diretta possibile, che il Papa oltraggiato, come lo era stato Cristo, al pari di Cristo, trionferà sui suoi nemici, risorgendo. Da questa angolatura la moneta possiede valore direttamente politico poiché indica che il Papa e la Chiesa di Roma, ben lontani da essere stati messi fuori gioco, mantengono intatte vitalità e forza.

²²⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XLVI, p. 202. Secondo la cronologia della *Vita* la commissione si data entro il 1532. Gli esemplari che si sono conservati rivelano l’utilizzo di conii differenti sia per il ritratto del Papa sia per l’impronta del rovescio. Riguardo a quest’ultima, si possono distinguere due serie. Una presenta un’interpretazione scattante e drammatica della scena, con Pietro che appare quasi interamente sommerso dalle onde mentre viene tratto in salvo da Cristo il quale, con piglio sicuro, lo tira a sé per un braccio. L’altra mira invece ad una narrazione solenne e acquietata, in cui il Salvatore, ritratto con la mano sinistra che punta verso l’alto, stringe con la destra il braccio dell’apostolo che, ancora circondato dai flutti, portandosi la mano al petto, riconosce di aver dubitato. La differenza può essere verificata, confrontando alcuni esemplari che si conservano presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (rispettivamente, Inv. nn. Mt.Pont.ClemensVII.34 e Mt.Pont.ClemensVII.32). La critica ha attribuito ambedue le versioni a Cellini, vedi E. Martinori, *Annali della Zecca di Roma. Clemente VII (1523-1534)*, in “Atti e memorie dell’Istituto italiano di Numismatica”, III, 1 (1917), pp. 151-153; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., p. 50. Mi sembra tuttavia che la proposta possa ragionevolmente valere per il solo primo conio. Si osservi peraltro che il secondo risale all’undicesimo anno del pontificato di Clemente VII (novembre 1533-dicembre 1534), come indica la legenda incisa sul *recto* della moneta: CLEMENS VII PONT(IFEX) MAX(IMUS) AN(NNO) XI. Giusto in quel periodo Cellini fu rimosso dalla carica di Maestro delle stampe (dicembre 1533) mentre, nell’anno successivo (febbraio-marzo 1534), Giovanni Bernardi da Castel Bolognese e Tommaso d’Antonio perugino (detto il Fagiuolo) presero il suo posto. La trasformazione dell’iconografia risponde forse a questo mutamento. Per un prospetto sulle vicende della Zecca romana negli anni del pontificato di Clemente VII, cfr. *Le Zecche italiane fino all’unità d’Italia*, a cura di L. Travaini, 2 voll., Roma 2011, I, p. 1102.

Come nei casi precedenti, i *Trattati* offrono una descrizione più articolata del rovescio, che mostrava

un San Piero, figurato il quale uscito dalla barca e gittatosi in mare alla voce di Cristo, mostrava sommergersi nel mare, e Cristo lo pigliava per la mana con piacevole attitudine; e le lettere dicevano: ‘Quare dubitasti?’.²²⁸

Come si vede la descrizione, valorizzando la qualità transitiva degli atti dei due protagonisti, insiste sull'intensità drammatica della situazione, secondo una prospettiva di equiparazione decisa tra la scena incisa sulla moneta e la dimensione monumentale della “storia”, intesa quale campo specifico d'applicazione di pittori e scultori: ed è già una risposta concreta all'insulto patito ad opera di Bandinelli.

Queste specifiche commissioni si integrano all'interno del più ampio disegno che aveva condotto Clemente ad assegnare, nell'aprile del '29, l'“ufficio del Maestro delle stampe della Zecca”²²⁹ di Roma all'orafo fiorentino.²³⁰ Questi fu estromesso dall'incarico nel dicembre 1533²³¹ ma non passò un anno che venne richiamato da Paolo III, *alias* Alessandro Farnese, salito al soglio pontificio nell'ottobre del '34. Se si presta fede al resoconto della *Vita*, l'orafo realizzò le “stampe” delle “monete” del neoeletto incidendo un “mezzo San Pagolo” circondato da un motto di lettere che diceva “Vas electionis”.²³² Quest'opera “piacque” e accrebbe la stima del Papa nei suoi confronti. La fortuna non durò tuttavia a lungo, visto che Cellini, reo di aver pugnalato a morte, nel settembre del

²²⁸ Cellini, *Trattati*, cit., I. XIV, p. 110.

²²⁹ Id., *Vita*, cit., I. XLV, pp. 198-199. Il *Motu proprio* di Clemente VII è pubblicato in Martinori, *Annali della Zecca di Roma*, cit., p. 164.

²³⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. LX, pp. 231-232.

²³¹ L'ultimo mandato di pagamento a favore dell'orafo è registrato il 2 gennaio 1534: “pro eius provisione unius mensis incepti dic. XVII mensis decembris proxime decurso (1533) et ut sequitur finiendi” (trascrizione a cura di Martinori, *Annali della Zecca di Roma*, cit., p. 168). Cellini ricoprì l'incarico di “Magistro stamparum” dall'aprile del '29 al dicembre del '33, con espresso veto che “aliquas stampas in Zecca nostra nisi per manus dicti benvenuti recipiant et admictant aut desuper monetam cudere audeant vel presumant” (cfr. *ivi*, p. 164).

²³² Cellini, *Vita*, cit., I. LXXV, pp. 265. La critica più recente è unanime nell'attribuire a Cellini uno scudo d'oro inciso, sul *recto*, con lo stemma di Paolo III accompagnato dalle lettere PAVLVS III PONT MAX e, sul *verso*, con una figura di San Paolo, a tre quarti, ritratto con il libro aperto nella mano destra e la spada puntata in terra nella sinistra, che è circondata dalla scritta S PAVLVS VAS ELECTIONIS (su tutto questo si veda, da ultimo, Attwood, *Cellini's Coins and Medals*, cit., pp. 111-112). Certo è che l'orafo portò a termine la commissione. Lo conferma un mandato della Camera Apostolica, datato 5 gennaio 1535, con il quale Cellini venne ricompensato della somma di cinquanta scudi “pro stampis zecche alme Urbis [...] cum impressione insignia prefati S. D. N. pp confectis”, in aggiunta a diciotto scudi ricevuti per l'incarico di “impressoris zecche” tenuto durante i tre mesi precedenti. Il documento è trascritto da F. Cerasoli, *Documenti inediti di Benvenuto Cellini*, in “Archivio storico dell'arte”, VII (1894), pp. 372-374: 374, n. 5.

'34, il collega e rivale Pompeo de' Capitaneis,²³³ divenne una facile preda dei suoi "nemici". Questi, per toglierlo di mezzo, decisero di scendere alle vie di fatto pensando "o di farmi ammazzare o di farmi pigliare dal bargello".²³⁴ Così, di fronte al mal partito, l'orafo decise di allontanarsi da Roma e riparare a Firenze dove si fermò a servizio di Alessandro de' Medici. Anche il Duca gli commissionò le "stampe" delle sue monete, per le quali fa testo questa pagina della *Vita*:

La prima che io feci si fu una moneta di quaranta soldi, con la testa di Sua Eccellenza da una banda e dall'altra un San Cosimo e un San Damiano. Queste furono monete d'argento, e piacquono tanto, che il Duca ardiva di dire che quelle erano le più belle monete di Cristianità. Così diceva tutto Firenze, e ogniuno che le vedeva. [...] Di nuovo feci le stampe per il giulio, quale era un San Giovanni in profilo assedere con un libro in mano, che a me non parve mai aver fatto opera così bella; e dall'altra banda era l'arme del ditto duca Lessandro. A presso a questa io feci la stampa per i mezzi giuli, innella quale io vi feci una testa in faccia di un San Giovannino. Questa fu la prima moneta con la testa in faccia in tanta sottigliezza di argento, che mai si facessi; e questa tale difficoltà non apparisce, se none agli occhi di quelli che sono eccellenti in cotal professione. Appresso a questa io feci le stampe per li scudi d'oro; innella quale era una croce da una banda con certi piccoli cherubini, e dall'altra banda si era l'arme di Sua Eccellenza.²³⁵

Il consenso unanime sull'eccellenza raggiunta da Cellini non estingue la tensione al superamento di "difficoltà" da lui appositamente introdotte, in modo da confermare il magistero acquisito. Questo aspetto emerge nel momento in cui dovendo raffigurare la "testa" di un "San Giovannino" abbandona il tradizionale "profilo" e realizza "una testa in faccia", verosimilmente in veduta frontale, o piuttosto di tre quarti,²³⁶ la prima, nel suo genere, ad essere realizzata "in tanta sottigliezza di argento". La difficoltà consisteva nella

²³³ Cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. LXXII-LXXIII, pp. 260-263.

²³⁴ *Ivi*, cit., I. LXXV, p. 266.

²³⁵ *Ivi*, I. LXXX, pp. 278-279. Alcuni esemplari di queste monete si conservano a Firenze, presso il Museo Nazionale del Bargello, Inv. nn. 378; 384 (*Testone*); n. 388 (*Giulio* o "Barile"); n. 389 (*mezzo Giulio* o "Grossone"); nn. 372-373 (*Scudo*). La data della commissione si precisa meglio seguendo la documentazione disponibile: gli scudi d'oro furono emessi sin dal novembre 1533 ma l'ordinanza del Duca Alessandro relativa all'emissione di monete "d'argento con un nuovo segno" (ovvero "impronta") risale al 5 marzo 1535. Il fatto che queste monete si cominciarono a battere soltanto nel luglio dello stesso anno (cfr. I. Orsini, *Storia delle monete dei granduchi di Toscana della casa de' Medici e di quella dell'augustissimo imperatore Francesco di Lorena come granduca di Toscana*, Firenze 1756, pp. 1-6) indica che i conii delle monete furono realizzati entro quella data. Cellini, *Vita*, cit., I. LXXXI, 281-284, riferisce peraltro di aver lasciato puntuali indicazioni all'orafo Pietro Paolo Galeotti, circa l'"ordine" con cui bisognava "mettere le stampe", per portare avanti il lavoro, prima di trasferirsi a Roma. Come si ricava da una lettera inviatagli da Pietro Bembo in data 17 luglio 1535, egli difatti non si trattenne a Firenze oltre la metà del mese, cfr. P. Bembo, Lettera a Benvenuto Cellini, (Padova, 17 luglio 1535), in Id., *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna 1992, III, p. 603, n. 1702.

²³⁶ Come rivela il confronto diretto degli esemplari della moneta (purtroppo raramente in buono stato di conservazione).

necessità di calibrare “quegli intagli più profondi e manco profondi”,²³⁷ considerando l’esigenza di restituire un’immagine naturalistica del volto in presenza di uno spessore minimo di metallo.²³⁸ Chi si fosse provato a mettere in opera una simile soluzione utilizzando le tecniche tradizionali di coniazione si sarebbe trovato in gravi difficoltà poiché avrebbe dovuto eseguire una matrice con un “incavo” poco profondo. Siccome abbiamo visto che Cellini realizzava le matrici di acciaio (“pila” e “torsello”) non per incisione diretta ma utilizzando “punzoni”, questi stessi dovevano essere lavorati con un rilievo bassissimo. Come si ricorderà, l’intaglio realizzato in rilievo sui “punzonetti di acciaio”²³⁹ permetteva di modellare le forme con maggiore naturalismo:

si vede meglio il vero, e con maggiore onore di quel che opera.²⁴⁰

Queste ulteriori indicazioni bastano a intendere la complessità del procedimento esecutivo e nel contempo ci permettono di comprendere meglio la ragione per la quale Cellini poteva concludere che la “difficoltà” implicata nel suo lavoro

non apparisce, se non agli occhi di quelli che sono eccellenti in cotal professione.²⁴¹

L’artefice non soltanto possiede abilità nello scorcio e nella modellazione ottenuta graduando valori di chiaro e di scuro, in questo caso, con l’intaglio. Ha difatti acquisito una conoscenza complessiva delle tecniche che riguardano specificamente questo tipo di lavoro, a tal punto che nessuno può giudicare correttamente la bontà di un pezzo e la “difficoltà” nella sua esecuzione, se al pari dell’artefice non possiede quelle conoscenze. Il fatto che la descrizione della moneta sia interamente giocata su questioni relative alla tecnica sollecita ulteriori approfondimenti. Come abbiamo visto, man mano che Cellini avanza nell’acquisizione delle tecniche, le invenzioni che concepisce fanno chiaro riferimento ad ‘azioni’, cioè alla dimensione della “istoria”. Questo aspetto emerge in

²³⁷ Cellini, *Trattati*, cit., I. XIV, p. 114: “essendo la stampa piena di quegli intagli più profondi e manco profondi” (dove per “stampa” è da intendere il conio in acciaio della moneta).

²³⁸ La “stampa” della moneta veniva eseguita con la battitura a martello del tonello di metallo prezioso, dopo che questo era stato collocato tra i conii di acciaio, rispettivamente del dritto e del rovescio. Su questi aspetti cfr. Cellini, *ivi*, I. XVI, pp. 119-122. È anche vero l’orafo riferisce di avere utilizzato anche il sistema di coniazione meccanica “con la vite” (cfr. *ivi*, I. XVII, pp. 121-123).

²³⁹ *Ivi*, I. XIII, p. 107.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Id.*, *Vita*, I. LXXX, p. 279.

maniera ricorrente nella descrizione delle monete, che si allontanano decisamente dall'iconismo tipico dei soggetti generalmente incisi per le emissioni delle Zecche. La descrizione di un San Giovanni "assedere con un libro in mano"²⁴² ne è un chiaro esempio. Questi aspetti trovano piena attuazione nell'esecuzione, nel 1534, della *Medaglia di Clemente VII*.²⁴³ Questa fu difatti intagliata con "quelle sopradette madre e punzoni", con due differenze:

se ben ti ricorda, io dissi che quelle stampe delle monete non si doveva toccarle con ferri da tagliare; ma queste è tutto il contrario, ché da poi che tu arai messo le tue madre con tutti e suoi punzonetti, e di necessità con le ciappole, con i bulini e con tutta quella diligenza che si possa al mondo, veder di finirle bene.²⁴⁴

L'altra riguarda il fatto che nelle "medaglie [...] ha da essere molto più profondo lo incavo, per far molto maggior rilievo che non è quello delle monete".²⁴⁵ Implicito c'è la possibilità di una articolazione più complessa della figurazione, come rivela la descrizione del rovescio raffigurante una allegoria della "Pace":

Questa si era una femmetta vestita con panni sottilissimi, soccinta, con una faccellina in mano, che ardeva un monte di arme legate insieme a guisa di un trofeo; e ivi era figurato una parete di un tempio, innel quale era figurato il Furore con molte catene legato, e all'intorno si era un motto di lettere, il quale diceva 'clauduntur belli portae'.²⁴⁶

Secondando il resoconto della *Vita*, Cellini aveva cominciato a lavorare "segretamente"²⁴⁷ al ritratto di Clemente, vale a dire senza che quest'ultimo lo avesse mai richiesto.²⁴⁸ Ciò accadeva in un momento in cui i rapporti tra artista e committente erano

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Come si ricava dalle indicazioni di Cellini, *Vita*, cit., I. LXXI, pp. 257-258 e Id., *Trattati*, cit., I. XV, p. 108, l'orafo utilizzò lo stesso conio inciso con il ritratto di Clemente VII, per diritto di due differenti medaglie (ovvero "una medaglia con dua rovesci"). L'una presentava, sul verso, una allegoria della Pace, l'altra, l'episodio biblico di Mosé che fa scaturire l'acqua dalla roccia. Per una attenta descrizione dei soggetti incisi, rimando a Pope Hennessy, *Cellini*, cit. pp. 52-54. Per un esame delle fonti iconografiche cfr. Attwood, *Cellini, Coins and Medals*, cit., pp. 97-120: 97-107. Sulle vicende relative alla commissione si veda, da ultimo, B.L. Holman, *For 'Honor And Profit': Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition With Giovanni Bernardi*, in "Renaissance Quartelry", LVIII (2005), pp. 512-575.

²⁴⁴ Cellini, *Trattati*, cit., I. XV, p. 118.

²⁴⁵ *Ivi*, I. XV, p. 119.

²⁴⁶ Id., *Vita*, cit., I. LXX, p. 256.

²⁴⁷ *Ivi*, I. LXX, p. 257.

²⁴⁸ B. Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ('gonzaghissimo') e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97, (2000) pp. 51-62: 60 e nota 13, ha riportato l'attenzione su un atto notarile di una contesa tra Benvenuto Cellini e Giovanni Bernardi, da tempo noto attraverso un articolo di L. Berra, *Una sfida di Benvenuto Cellini a Giovanni Bernardi da Castelbolognese e una gara fra i due*, in "Archivi", s. II, XVII (1950), pp. 172-174: 173, che sembrerebbe screditare la versione data da Cellini e documenterebbe invece un

più che mai tesi, a causa del ritardo nella consegna di un altro lavoro, il *Calice* commissionato nel '31²⁴⁹ e mai portato a termine. Clemente bravava, “innel maggior furore che immaginar si possa”,²⁵⁰ dicendo che

voleva stare a vedere se io ero un così pazzo che io non la finissi,²⁵¹

e Benvenuto non la volle “mai più finire”.²⁵² Di conseguenza, il Papa lo “cominciò a disfavorire assai” chiamando altri orafi a suo servizio (e abbiamo visto che, in ultimo, lo sollevò dal ruolo di “Maestro di stampe” della Zecca).²⁵³ Rispetto a questa situazione l’opera si configura come il segno patente della volontà di Cellini di mostrare, “a Sua Santità”, che “di quelle ore ch’io potevo operare, che tutte le spenderei in servizio suo”.²⁵⁴ Nel contempo, resta fondamentale l’esigenza di impegnarsi in una prova che avrebbe rivelato la sua eccezionale abilità, non soltanto al committente ma al mondo intero. La realizzazione del pezzo implicava difatti una volontà competitiva con Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, “molto valentuomo per far medaglie di quella sorte che io facevo, in acciaio”, tanto che

non desideravo altro al mondo che di fare a gara con questo valentomo, e uscire al mondo adosso con una tale impresa, per la quale io speravo con tal virtù, e non con la spada, ammazzare quelli parecchi mia nimici.²⁵⁵

Il brano interessa poiché fornisce d’una accentuazione icastica un motivo (la rivalità coi colleghi vissuta quale motivo attivo alla creazione) che abbiamo già riscontrato nel corso delle pagine precedenti. Peraltro, il desiderio di “ammazzare” i “nimici” utilizzando, al posto della “spada”, il mezzo virtuoso della capacità d’operare farà più volte capolino nelle pagine successive della *Vita*.

intervento di Paolo Giovio nell’invenzione del rovescio della Medaglia di Clemente VII raffigurante l’allegoria della Pace. Il testo del documento fa riferimento a una “gara” tra Cellini e l’orafo Giovanni Bernardi nella quale si sarebbero misurati nell’intaglio dei con per una medaglia papale il cui soggetto sarebbe stato “disegnato o dichiarato” dal Giovio. Più di recentemente Holman, *For ‘Honor and Profit: Benvenuto Cellini’s ‘Medal of Clement VII’ and His competition with Giovanni Bernardi*, cit., ha suggerito in maniera convincente che la contesa verteva su un’altra impresa e molto probabilmente non avvenne neppure.

²⁴⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. LVI, p. 220.

²⁵⁰ *Ivi*, I. LVIII, p. 224.

²⁵¹ *Ivi*, I. LX, p. 231.

²⁵² *Ivi*, I. LVII, p. 224.

²⁵³ *Ivi*, I. LX, pp. 231-232.

²⁵⁴ *Ivi*, I. LXIII, p. 239.

²⁵⁵ *Ivi*, I. LXV, p. 246.

In effetti, seguendo il ragionamento di Cellini, una volta terminato il lavoro, Clemente riconobbe la “gran forza di arte” di quei pezzi e dell’artefice che li aveva realizzati, spingendosi a dire che “gli antichi non furono mai sì ben serviti” e che “le medaglie erano bellissime e [...] gli erano molto grate”. Ma non solo:

entrato in e’ ragionamenti delle medaglie, mi dimandava che modo io avevo tenuto a stamparle così mirabilmente, essendo così grande; il che lui non aveva mai veduto degli antichi, medaglie di tanta grandezza. Sopra quello si ragionò un pezzo, e [...] mi disse che, e’ che avrebbe voluto fare un altro rovescio a sua fantasia, se tal medaglia si poteva istampare con dua rovesci. Io dissi che sì.²⁵⁶

Allora Clemente gli commissionò

la storia di Mosè quando e’ percuote la pietra, ch’è n’ esce l’acqua, con un motto sopra, il qual dicesi ‘Ut bibat populus’.²⁵⁷

Come in altri casi, la descrizione è esposta in maniera più articolata nei *Trattati* dove Cellini riferisce di avere realizzato

un rovescio figurato quando Mois era nel deserto con i sua popoli, et avendo carestia dell’acqua, Iddio lo soccorse insegnandogli che Aron fratello di Moise, percuotessi con la verga una pietra, dalla quale saltava vivissima acqua. E questa io feci ricchissima di cammelli, di cavalli, di moltissimi animali a proposito di essa moltitudine di popoli, con un piccol motto di lettere a traverso che diceva: ‘Ut bibat populus’.²⁵⁸

In un’ottica che è propria all’artefice, emerge prepotentemente la necessità di immaginare in che modo, attraverso Mosè, il soccorso di “Iddio” si era manifestato al popolo d’Israele, facendo sgorgare “acqua vivissima” dalla roccia. Come nel caso precedente, descrivere l’opera esige che siano identificate le “istorie”, ed anzi quasi coincide con questo compito. Si ottiene un simile risultato enumerando i personaggi raffigurati che, pur essendo in gran quantità (“una moltitudine di popoli”), si distribuiscono entro l’ampiezza limitata del pezzo integrandosi l’uno all’altro, secondo rapporti dinamici e cogenti, grazie al connubio tra la gestualità e l’eventuale presenza di oggetti, strumenti (la “verga”) e/o attributi iconografici. In modo analogo era stata concepita l’allegoria della “Pace”, raffigurata

²⁵⁶ *Ivi*, I. LXXI, pp. 257-258.

²⁵⁷ *Ivi*, I. LXXI, pp. 258-259.

²⁵⁸ *Id.*, *Trattati*, cit., I. XV, p. 118.

come “una giovane bellissima”²⁵⁹ mentre brucia le “armi” servendosi della “facellina” che tiene “in mano”. A questo punto, quale segno dell’eccellenza del lavoro, sta, in entrambi i casi, il rapporto inversamente proporzionale che lega la dimensione limitata della medaglia (Ø circa 4 cm),²⁶⁰ peraltro evocata attraverso l’uso diminutivi (“facella” è alterato in “facellina”), alla proliferazione di elementi figurati (le “molte catene” oppure la “moltitudine di populi” e quindi di figure, insieme ai “moltissimi animali” tra i quali “cammelli” e “cavalli”).

Un ulteriore motivo di interesse è costituito dal fatto che attraverso questo mezzo espressivo, Cellini poté mettersi alla prova come ritrattista. Generalmente parlando, quest’ultimo nutriva uno spiccato interesse per il genere. Peraltro, utilizzando il mezzo del discorso delinea, nella *Vita*, una galleria di ritratti nei quali, invariabilmente, l’interiorità di ciascuno si manifesta, in base ai criteri della fisionomica, attraverso il confronto col mondo animale.²⁶¹ Si veda l’istantanea impietosa e infallibile di Papa Clemente VII, che “guardatomi così coll’occhio del porco, con i soli sguardi mi fece una paventosa bravata”,²⁶² quella del Cardinal Salviati che “aveva più viso di asino che di uomo”,²⁶³ o l’immagine più lungamente meditata del segretario Iacopo Guidi: un “venenoso rospo”, colto mentre inizia a parlare “con una sua bocca ritorta e con voce altiera, [...] ritiratosi tutto in sé, con la persona tutta incammatita, come interizzata”.²⁶⁴ Resta tuttavia memorabile il ritratto di un altro dei funzionari di corte di Cosimo I de’ Medici, un “certo pagatore secco e sottile, il quale si chiamava Lattanzio Gorini”, “omicciattolo con certe sue manine di ragnatelo e con una vociolina di zanzara, presto come una lumacuzza”.²⁶⁵ Al contempo Cellini ritrae sé stesso, in maniera significativa, attraverso le parole che Clemente VII rivolge all’orafo Pompeo: “hai stuzazicato un serpente, che ti morderà e faratti il dovere”²⁶⁶ (ma qualcosa di simile emerge quando descrive la sua

²⁵⁹ *Ibid.*: “L’altro rovescio avevo figurato una Pace, cioè una figura giovane bellissima con una facella in mano, che ardeva un monte di diverse armi, et a canto a questa vi era figurato il tempio di Jano con il Furore legato al tempio, con un motto di lettere all’intorno, le qual dicevano: ‘Clanduntur belli portae’”.

²⁶⁰ Alcuni esemplari, con i rispettivi conii in acciaio, sono conservati a Firenze, Museo Nazionale del Bargello (cfr. D. Trento, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, Firenze 1984, pp. 5-15; G. Toderi – F. Vannelli, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze 2003, I, pp. 77-78, nn. 654-662).

²⁶¹ Questa sorta di bestiario è parte integrante della tradizione popolare toscana della fine del Medioevo, dal Sacchetti, fino a Leonardo e Machiavelli.

²⁶² Cellini, *Vita*, cit., I, LI, p. 212.

²⁶³ *Ivi*, I, LVII, pp. 223-224.

²⁶⁴ *Ivi*, II, XCV, p. 608.

²⁶⁵ *Ivi*, II, LIV, p. 524.

²⁶⁶ *Ivi*, I, LXVII, p. 250.

reazione di fronte ad un abuso: “soffiando diventai come uno aspido”).²⁶⁷ È poco più che una variante l’immagine del “venenoso dragone” che affiora sui volti impauriti dei soldati nel momento in cui, scesi nella sua cella in Castel Sant’Angelo, se lo trovano di fronte.²⁶⁸ A chi lo ingiuria con l’epiteto di asino risponde di essere pronto a dargli “calci più forte” che quello stesso quadrupede.²⁶⁹ È chiaro che tutto questo bagaglio di conoscenze psicologiche, fondato sull’applicazione della dottrina delle somiglianze, rivelando impietosamente le caratteristiche meno presentabili e persino forse più umanamente scabrose degli uomini, non poteva trovare un esito diretto nella rappresentazione dei ritratti su monete e medaglie. In questo caso era semmai necessario procedere in senso inverso, attribuendo all’effigiato una connotazione d’autorevolezza senza incrinature, quando pure dovesse essere smentita dai fatti. Non c’è dubbio comunque che Cellini fosse coscientemente in grado di restituire a quei volti un sembiante intriso di vitalità emotiva. La sua abilità doveva peraltro essere pienamente riconosciuta se, dopo aver eseguito un ritratto del Pontefice, nella *Medaglia di Clemente VII*, ricevette, nel 1535, una commissione analoga da parte di Alessandro de’ Medici. Cellini ricorda le lunghe sedute necessarie per eseguire il lavoro:

Cominciai il ditto ritratto di cera; per la qual cosa Sua Eccellenzia commisse, che attutte l’ore che io andavo per ritrarlo, sempre fossi messo drento.²⁷⁰

L’ultima posa durò “poco più di dua ore”. L’opera tuttavia (per la quale Lorenzino de’ Medici, come persona dotta e di grandissimo ingegno”, avrebbe dovuto fornire un’invenzione per il rovescio)²⁷¹ venne realizzata a Roma, dove Cellini era rientrato nell’agosto di quell’anno. Qui preparò il conio d’acciaio con la “testa” che risultò

la più bella opera che mai io avessi fatto in quel genere.²⁷²

²⁶⁷ *Ivi*, I. XVII, p. 115.

²⁶⁸ *Ivi*, I. CXX, p. 383.

²⁶⁹ *Ivi*, I. CXIII, p. 368.

²⁷⁰ *Ivi*, I. LXXX, p. 280.

²⁷¹ *Ivi*, I. LXXX-LXXXI, p. 280-283: 283.

²⁷² *Ivi*, I. LXXXVIII, p. 301.

La lavorazione della medaglia fu tuttavia interrotta quando, nei primi del gennaio del '37, giunse “la nuova a Roma della morte del duca Lessandro”: a questo punto doveva risultare chiaro che Lorenzino non avrebbe fornito alcuna “invenzione”.²⁷³

Queste dinamiche trovano ulteriore sviluppo in riferimento alla *Medaglia di Pietro Bembo*, alla quale Cellini lavorò nel '37,²⁷⁴ dopo aver stabilito contatti che risalivano almeno a due anni prima.²⁷⁵ Osservando “i piombi delle sette monete” realizzate per Clemente VII e per Alessandro de' Medici, Bembo si era fatto un'idea precisa del valore dell'artista, giudicando quelle opere “belle come tutte le cose di lui sono”.²⁷⁶ L'incontro tra committente e artefice avvenne nel momento in cui quest'ultimo si era fermato a Padova durante il tragitto che lo avrebbe condotto, per la prima volta, in Francia.²⁷⁷ Qui Cellini poté di eseguire il ritratto del prelado attraverso uno studio dal vero, che condusse all'esecuzione di un modello, eseguito lavorando “certi stucchi candidissimi”.²⁷⁸ Questi ultimi furono ottenuti, come si ricava dai *Trattati*, aggiungendo “cera bianca pura” con “la metà di biacca ben macinata” e “un poco di terementina chiarissima”.²⁷⁹ Come l'artefice indica nella *Vita*

²⁷³ Id. I. LXXXIX, pp. 304-305. Oggi appare del tutto scartata la possibilità di attribuire a Cellini una medaglia in argento conservata a Firenze (Museo Nazionale del Bargello), cfr. Camesasca (a cura di) *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 54 (*Medaglia del 1535-1537?*); Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 102, n. 105; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 72-74. Resta tuttavia la testimonianza offerta dal *Ritratto di Alessandro de' Medici* inciso nel “testone” del '35 che, come ha assai opportunamente osservato B. Paolozzi Strozzi, *Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici*, Firenze 1984, p. 56, segnò un punto di svolta, poiché a Firenze i ritratti erano affidati alle medaglie private mentre da quel momento fu chiaro che “le monete appartenevano non più alla città ma al principe”.

²⁷⁴ L'attribuzione a Cellini degli esemplari in bronzo e argento della *Medaglia di Pietro Bembo* conservati a Firenze, (Museo Nazionale del Bargello) e a Londra (Victoria and Albert Museum), non gode del consenso unanime della critica, cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., pp. 67-67 (*Medaglia di Pietro Bembo*); Avery – Barbaglia, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., pp. 88-89, n. 16; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 79-80.

²⁷⁵ Le prime trattative circa l'eventualità che l'orafo eseguisse il ritratto del Cardinale risalgono al 1535, cfr. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., p. 79.

²⁷⁶ Cfr. P. Bembo, Lettera a Benedetto Varchi (Padova, 15 luglio 1535), in Id., *Lettere*, cit., III, p. 602, n. 1701. L'interesse del prestigioso uomo di lettere per le raccolte numismatiche si inquadra all'interno di una tradizione che risale a Petrarca e si allinea al collezionismo dei contemporanei. Sulla collezione numismatica di Bembo si veda ora G. Bodon, ‘*Omnis generis antiquitatis refertum*’. *Qualche considerazione sul musaeum di Pietro Bembo*, in Id., *Veneranda Antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005, pp. 51-67: 51-58. Su Bembo collezionista, cfr. D. Gasparotto, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini – H. Burns – D. Gasparotto, Venezia 2013 pp. 479-504; *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova 2013) a cura di G. Beltramini – D. Gasparotto – A. Tura, Venezia 2013. Sul Rapporto fra numismatica e ritrattistica cfr. F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven and London 1993.

²⁷⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XCIV, p. 319-320.

²⁷⁸ *Ivi*, I. XCIV, p. 320-322: 320.

²⁷⁹ Id., *Trattati*, cit., I. XV, p. 116.

la prima giornata io lavorai dua ore continue, e bozzai quella virtuosa testa di tanta buona grazia, che Sua Signoria ne restò istupefatta.²⁸⁰

Tuttavia, Bembo,

come quello che era grandissimo innelle sue lettere e innella poesia in superlativo grado, ma di questa mia professione Sua Signoria non intendeva nulla al mondo,²⁸¹

si era fatto un'idea inesatta del lavoro. Lo credeva terminato quando invece era soltanto all'inizio. Non ci fu nemmeno verso di "dargli ad intendere" che l'opera richiedeva "molto tempo a farsi bene",

e perché egli portava la barba corta alla veneziana, mi dette di gran fatiche a fare una testa che mi soddisfacessi. Pure la fini' e mi parve fare la più bella opera che io facessi mai, per quanto si apparteneva a l'arte mia.²⁸²

Cellini ritorna più volte, in questa stessa pagina, sull'incomprensione di Bembo, il quale "pensava che avendola io fatta di cera in dua ore io la dovessi fare in dieci d'acciaro".²⁸³ Quando poi Cellini gli chiese licenza, volendo raggiungere la Francia, il committente gli commissionò "un rovescio":

un caval Pegaseo in mezzo a una ghirlanda di mirto. Questo io lo feci in circa a tre ore di tempo, dandogli bonissima grazia.²⁸⁴

Il committente rimase "assai soddisfatto" ma ancora più "sbigottito":

Questo cavallo mi par pure maggior cosa l'un dieci, che non è il fare una testolina, dove voi avete penato tanto: io non son capace di questa difficoltà. Pure mi diceva e mi

²⁸⁰ Id., *Vita*, cit., I. XCIV, p. 320. Riguardo alla "bozza" realizzata da Cellini è interessante una missiva di Pietro Aretino a Leone Leoni, datata 25 maggio 1537, dalla quale ricava che il compenso dato al concorrente fiorentino, provocò la brusca rottura dei rapporti tra Bembo e il protetto dell'Aretino (al quale era stata commissionata una medaglia nello anno): "Bisogna vedere il fin de le cose, e poi lodarle e biasimarle con il dovere. Quando sia che Monsignore abbia sì largamente remunerato, si può dir, la bozza del suo ritratto, dovete rallegrarvene, perché sendo egli la bontà del mondo e persona di compiuto giudizio, pagará anco il conio vostro. Sua Signoria ha voluto contentar con la liberalità che dite, e l'opinione che egli ha di Benvenuto, e i due anni indugiati a venire a trovarlo da Roma a Padova, e l'amor che quella gli porta", cfr. P. Aretino, *Le lettere* (1538-57), a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002, I, p. 202, n. 133.

²⁸¹ Cellini, *Vita*, cit., I. XCIV, p. 320.

²⁸² *Ivi*, I. XCIV, p. 321. Su questo aspetto rinvio a D. Gasparotto, *La barba di Pietro Bembo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore", Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, Quaderni, 1-2 (1996), pp. 183-206.

²⁸³ Cellini, *Vita*, cit., I. XCIV, p. 321.

²⁸⁴ *Ibid.*

pregava, che io gnene dovessi fare in acciaio, dicendomi: ‘Di grazia fatemela, perché voi me la farete ben presto, se voi vorrete’.²⁸⁵

L’artista promise allora di realizzarla, non a Padova ma dove dove si sarebbe fermato a lavorare. La vicenda sollecita due ordini di considerazione. Da una parte c’è il fatto che Cellini lavora nella piccola dimensione della “medaglia” secondo prospettive che non sono diverse da quelle dei colleghi pittori e scultori, che eseguono ritratti in grande. È possibile intendere la “difficoltà” che comporta “il fare una testolina” soltanto a partire dal fatto che l’orafo opera attraverso lo studio del “vivo”, cioè del modello, e mira all’imitazione del “vero”. Questo tuttavia costituisce il primo passo di un processo più ampio di lavorazione che prevede, quale tappa successiva ed essenziale, il trasferimento dell’immagine concepita utilizzando “stucchi candidissimi” in un conio di “acciaio”, procedura difficoltosa rispetto alle caratteristiche intrinseche del materiale, che prevede molteplici passaggi e un ulteriore dispendio di tempo. Questo ulteriore margine di “difficoltà” garantisce della preminenza di Cellini, e dell’orefice in genere, nei confronti dei colleghi attivi nelle arti maggiori. Richiede difatti l’acquisizione d’un ventaglio ulteriore di conoscenze e competenze. Nel caso sul quale stiamo riflettendo, questo segna d’altro canto uno iato, profondo ed insanabile, tra l’artefice e il committente. Questi potrà anche essere un raffinato collezionista, erudito nel settore, tuttavia non conosce e dunque non è in grado di giudicare correttamente le tecniche che soltanto l’artefice possiede, avendole acquisite attraverso un percorso di formazione che procede dalla pratica e dall’esperienza del “fare”.

Abbiamo già menzionato l’importante commissione del *Calice* che Clemente VII affidò a Cellini nel ’31.²⁸⁶ La vicenda costituisce una variante della situazione poc’anzi evocata. Da una parte, i tempi di lavorazione vennero verosimilmente dilatati dal fatto che Cellini aveva elaborato i “modelli” dell’opera concependo

le più belle cose e le più rare invenzione che mai facessi alla vita mia.²⁸⁷

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ivi*, I. LVI-LIX, pp. 220-228; I. LX-LXII, pp. 230-238. Cellini non portò mai a termine l’opera: dopo averla data in pegno al banchiere Bindo Altoviti, nel 1552, fu riscattata da Cosimo I, che ne affidò il completamento, nel ’67, all’orafo Niccolò Santini e la donò quindi a Pio V nel 1569. Su questi aspetti cfr. Camesasca, *Tutta l’opera del Cellini*, cit., p. 53-54 (*Calice* del 1530-31); Avrey – Barbaglia, *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 102, n. 102; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 51-52.

²⁸⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. LIX, p. 228.

Dall'altra, la tensione ad elaborare motivi e scene sempre più complesse doveva trovare un ulteriore motivo di stimolo nella possibilità di provarsi nell'esecuzione di figure a tutto tondo. Nell'economia della *Vita*, non a caso, acquisisce importanza la descrizione di un "disegno", eseguito presumibilmente nel '32, per la montatura in "oro" di "un corno di liocorno"²⁸⁸ (opera che era destinata, a Francesco I, quale dono di nozze del futuro Enrico II con la nipote del Papa, Caterina de' Medici). A quanto pare, l'incarico fu affidato in competizione con un orafo, un certo Tobia, protetto del Cardinale Salviati e da poco giunto a Roma. Stando alla descrizione di Cellini, il rivale aveva ideato una montatura "affoggia di un candegliere", dove il corno sarebbe stato inserito "a guisa della candela", mentre il "piede" presentava "quattro testoline di liocorno con semplicissima invenzione".²⁸⁹ Il suo "disegno" mostrava invece "una sola testa di liocorno, a corrispondenza di quel ditto corno". Diversamente dal collega, che aveva lavorato nell'ottica di "guarnire riccamente d'oro" l'oggetto vero e proprio, Cellini aveva integrato il "corno" della "testa" dell'animale realizzando, non una montatura, ma un pezzo di scultura. Ma non solo. Per evocare convincentemente le fattezze del "liocorno" si era dedicato ad uno studio naturalistico delle teste di un "cavallo" e di un "cervo", procedendo all'assemblaggio di parti ricavate ora dell'una, ora dell'altra, così da creare "la più bella sorte di testa" che si fosse mai vista, "arricchita con la più bella sorte di velli". Se la sua "invenzione" vinse sulla carta, in concreto la commissione fu assegnata al rivale. Certi "milanesi di grandissima autorità" si erano difatti intromessi subodorando che i francesi, essendo "uomini grossi",

non conosceranno l'eccellenza di questa opera di Benvenuto; ma si bene piacerà loro questi ciborii, li quali ancora saranno fatti più presto.²⁹⁰

Sul controluce di quest'ultima notazione emerge la complessità dell'"invenzione" di Cellini e il lungo e impegnativo lavoro di cesellatura che avrebbe richiesto la realizzazione del pezzo.

²⁸⁸ *Ivi*, I. LX, pp. 228-231: 229. Si vedano poi Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 55 (*Disegno dell'ornamento d'un corno di liocorno* del 1532); Avery – Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, cit., p. 102, n. 203; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., p. 51. Il disegno di Cellini è andato perduto o non è mai stato identificato.

²⁸⁹ *Ivi*, I. LX, pp. 229-230.

²⁹⁰ *Ibid.*

D'altro canto, l'esecuzione del *Calice* procedette con fasi alterne per le stesse ragioni. Il resoconto della *Vita* insiste sul fatto che mancasse “assai bene de l'oro da poter finire” il lavoro.²⁹¹ Evidentemente “e' cinquecento scudi” preventivati dal committente non erano sufficienti a realizzare il “disegno” di quel “calice ricchissimo”,²⁹² che il Papa aveva visto ma “d'altra materia che d'oro”,²⁹³ vale a dire nella forma di un “modello di legno e di cera”.²⁹⁴ Sul controluce del più ampio contesto di queste vicende emerge l'eccezionalità di un'opera alla quale Cellini aveva “lavorato [...] con grandissimo amore”²⁹⁵ e, usando parole di Vasari, con “artificio maravigliossimo”.²⁹⁶ Per avere un'idea della ricchezza del pezzo, oggi perduto, soccorre la descrizione che si legge nelle pagine della *Vita*:

in luogo del bottone del calice avevo fatto tre figurette di buona grandezza tonde, le quale erano la Fede, la Speranza, e la Carità; innel piede poi avevo fatto a corrisponenza tre storie in tre tondi di basso rilievo: che innell'una era la natività di Cristo, innell'altra la resurrezione di Cristo, innella terza si era San Pietro crocifisso a capo di sotto.²⁹⁷

L'articolazione del “disegno” (forse memore di un'invenzione di Raffaello per una profumiera destinata a Francesco I, nota attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi),²⁹⁸ implicava la realizzazione di “tre figurette [...] tonde”, di “buona grandezza” cioè, come è specificato più avanti, alte “un palmo”²⁹⁹ (circa 19 centimetri).³⁰⁰ A queste si aggiungevano “tre storie” lavorate a “basso rilievo” all'interno in “tre tondi”

²⁹¹ *Ivi*, I. LVI, pp. 222-223.

²⁹² *Ivi*, I. LVI, p. 220.

²⁹³ *Ivi*, I. LX, pp. 230-231.

²⁹⁴ *Ivi*, I. LVI, p. 220.

²⁹⁵ *Ivi*, I. LX, p. 231.

²⁹⁶ Ne parla Vasari, *Le Vite*, (*Degl'Accademici del disegno*) cit., VI, p. 245 (edizione giuntina), nella biografia di Cellini.

²⁹⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. LVI, p. 220.

²⁹⁸ Cfr. Marcantonio Raimondi, da Raffaello, *Profumiera per Francesco I*, bulino, circa 1518 (Firenze, Biblioteca Marucelliana). Si veda anche *Raphaël et la seconde main: Raphaël dans la gravure du XVIe siècle simulacres et prolifération Genève et Raphaël* (catalogo della mostra Genève 1984), ed. par R.M. Mason – M. Natale, Genève 1984, p. 78 n. 96.

²⁹⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. XC, p. 306.

³⁰⁰ Ricavo la misura dall'indicazione contenuta all'interno di un Memoriale di Cellini ai Soprassindaci del 20 maggio 1570, dove indica la misura del pezzo in braccia fiorentine: “l'importanza del detto era tre figure d'oro, ch'eran desse d'un terzo braccio, le quali dimostravano, Fede, Speranza e Carità, con molti e diversi ornamenti festivi sopra le teste loro, e tre medaglie di mezzo rilievo, le quali andavano nel piede del Calice, che v'eran storie d'importnza condotte alla penultima fine”, cfr. Cellini, Memoriale ai Soprassindaci (Firenze, 20 maggio 1570), in F. Tassi (a cura di), *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze 1829, pp: 192-197:196-297, n. 135.

(o “medaglioni”),³⁰¹ tutto progettato con “grandissimo studio”.³⁰² Quale ulteriore elemento sta il fatto che “figurette”³⁰³ e “storie” sono identificate, nella loro specifica iconografia, indissolubilmente all’individuazione della posizione specifica che ciascuna occupa all’interno della struttura complessiva del pezzo, secondo una logica di tipo propriamente architettonico. Per quanto riguarda la tecnica, il pezzo fu lavorato in “oro” ed è assai probabile che il procedimento adottato fosse identico a quello impiegato nelle figure della *Saliera* di Francesco I (cioè tramite cesellatura diretta, in modo simile a quanto abbiamo già visto in riferimento alle descrizioni delle “medagliette” del 1528 e per il *Bottone del piviale*).³⁰⁴

Sentiamo parlare nuovamente dell’opera nel 1536, quando Cellini fu coinvolto in una nuova commissione che gli era stata affidata in occasione dell’arrivo di Carlo V a Roma, “vittorioso dalla impresa di Tunizi”.³⁰⁵ Paolo III chiese consiglio all’orafo sulla forma che avrebbe potuto assumere il dono per l’Imperatore e Cellini suggerì di offrire “una croce d’oro con un Cristo” per la quale si sarebbe potuto servire delle “tre figurette d’oro” già realizzate “per il “calice”.³⁰⁶ Questa proposta incontrò il gusto del Pontefice che

richiese di voler vedere un modello di quanto io avevo proposto. Al qual modello io messi un giorno in mezzo, e l’altro di lo portai a Sua Santità.³⁰⁷

Cellini aveva realizzato il “Cristo di cera”, distribuendo su “tutto il restante del piè di detta croce” “molti bellissimi ornamenti”.³⁰⁸ Il modello “satisfecce grandemente”, artista

³⁰¹ Ricavo il termine “medaglioni” dalla descrizione contenuta in un Ricordo di Cellini, datato 19 febbraio 1552 (cfr. *ivi*, p. 40, n. 21): “La detta opera si è tre figure, Fede, Speranza e Carità, con due puttini, un cane ed un festone, e tre medaglioni d’oro, di peso onces trenta in circa, e oro di ventitre carati”.

³⁰² Cellini, *Trattati*, cit., I. VIII, p. 55.

³⁰³ *Id.*, *Vita*, cit., I. XC, p. 306. Cellini (*ivi*, pp. 307-308) ricorda peraltro i “molti mirabili archi trionfali”, che mutarono l’assetto urbanistico della città, e il cerimoniale svoltosi con “maravigliosa pompa, qual toccherà” tuttavia “scrivere ad altri, perché non vo’ trattare se non di quel che tocca a me”. Sul viaggio cerimoniale di Carlo V e sull’entrata trionfale a Roma, cfr. F.A. Yates, *Charles Quint et l’idée d’Empire* in *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*. éd. pars par J. Jacquot, Paris 1960, pp. 57-95; A. Chastel cfr. A. Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, II, cit., p. 197-206.

³⁰⁴ Cfr. Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, pp. 94-99, in part. pp. 94-95: “Ancora si costuma un altro bel modo di lavorare di queste piastre d’oro; e questo si è il fare una sorte di figurette di grandezza di un mezzo braccio in circa”.

³⁰⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XC, p. 306.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Id.*, *Trattati*, cit., I. VIII, p. 54.

³⁰⁸ *Id.*, *Vita*, cit., I. XC, p. 306.

e committente rimasero “conformi di tutto quello che si aveva a fare, e appresso valutammo la fattura di detta opera”.³⁰⁹

Dai *Trattati* si ricava che Cellini intendeva tradurre il modello realizzando

un bel Crocifisso d’oro posto in su una croce di lapis lazzuli.³¹⁰

Il “piede” avrebbe dovuto essere costituito, per la “maggior parte”, delle “tre figure d’oro già fatte” mentre, nella base, avrebbero trovato posto altri ornamenti e “gioie”.³¹¹ Il condizionale è d’obbligo poiché l’umanista Latino Giovenale Manetti “disturbò tutto quello che si era ordinato”, sentendosi in obbligo di dare una “nuova invenzione al Papa, la qual venissi dallui stietto”.³¹² L’episodio interessa non soltanto in sé stesso ma poiché riconduce ad una più generale configurazione del rapporto tra intellettuali e artisti. Le parole di Manetti:

‘A noi tocca a essere gl’inventori, e a voi gli operatori’,³¹³

indicavano, senza alcun margine di dubbio, che gli artisti, operando manualmente, erano subordinati alle invenzioni, elaborate per via d’intelletto, dagli umanisti: al limite si poteva persino intendere che i primi, privi di una reale autonomia, avessero il compito di tradurre, in forma concreta, quanto gli altri avevano pensato, secondo una prospettiva che implicava il più radicale misconoscimento dell’autonoma modalità di funzionamento del mezzo figurativo. Agli occhi di Cellini, invece, le proposte dei letterati apparivano presuntuose, pretestuose e inconcludenti, vere e proprie “pappolate cortigianesche”³¹⁴ in

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Id.*, *Trattati*, cit., I. VIII, p. 53. È più che probabile che l’orafo avesse intenzione di realizzare il *Crocifisso*, modellando l’oro con “cesello” e “martello”. Questa tipologia era peraltro ampiamente richiesta dai Cardinali, i quali usavano “tenere un Crocifissino ne’ loro studioli segreti, di grandezza quanto apre un gran palmo, et un dito di più: e di questi Crocifissi e’ se ne fece d’oro, e d’argento, e d’avorio; e quei primi che si feciono d’oro, gli fece quel maestro Caradosso con molto buon disegno” (cfr. *ivi*, I. XII, pp. 94-96).

³¹¹ *Ivi*, I. VIII, pp. 53-54.

³¹² *Id.*, *Vita*, cit., I. XC, pp. 306-307.

³¹³ *Ivi*, I. XC, p. 307.

³¹⁴ *Ivi*, I. XC, pp. 306-307: “el Papa aveva dato commessione a messer Latino Iuvinale che mi facessi dar danari la mattina seguente. Parve al detto messer Latino, che aveva una gran vena di pazzo, di volere dar nuova invenzione al Papa, la qual venissi dallui stietto; che egli disturbò tutto quello che si era ordinato; e la mattina, quando io pensai andare per li dinari, disse con quella sua bestiale prosunzione: ‘A noi tocca a essere gl’inventori, e a voi gli operatori. Innanzi che io partissi la sera dal Papa, noi pensammo una cosa molto migliore’. Alle qual prime parole, non lo lasciando andar più innanzi, gli dissi: ‘Né voi né il Papa non può mai pensare cosa migliore, che quelle dove e’ s’interviene Cristo; sí che dite ora quante pappolate

tutto estranee ad una reale comprensione dei moventi e delle ragioni, d'ordine assieme tecnico e immaginativo, che guidano l'artefice nel suo lavoro e gli permettono di operare con efficacia. Ma non solo. Con un ribaltamento radicale rispetto alla prospettiva evocata dall'umanista, l'artefice è in grado di identificare il valore allusivo delle iconografie ed ha così la piena potestà di suggerire, se non proprio decidere, anche in quello specifico campo. La questione emerge con chiarezza nei *Trattati* quando Cellini, ricordando il "ristretto segretissimo" durante il quale fu deciso cosa donare all'Imperatore, indica in che modo aveva risposto al Papa, che gli aveva chiesto un "parere":

io subito dissi [...] Crocifisso d'oro.³¹⁵

La proposta implica difatti una piena consapevolezza del valore intimamente politico del dono, manifestando una intelligenza analoga a quella che l'orefice aveva mobilitato nel momento in cui, dovendo eseguire le monete per Clemente, era stato capace di integrare invenzione formale ed iconografia così da proporre una vera e propria lettura degli eventi drammatici che il Pontefice aveva vissuto.

La controproposta fu quella di servirsi di un "Uffiziuolo di Madonna" che il Cardinale Ippolito de' Medici, spendendo "più di dumila scudi", aveva fatto miniare "maravigliosamente"³¹⁶ per Giulia Gonzaga. Così da renderlo più prezioso, lo si sarebbe dotato di "una coperta d'oro massiccio, riccamente lavorata, e con molte gioie addorna",³¹⁷ nella speranza che l'Imperatore potesse tanto più apprezzarlo in quanto avrebbe costituito un dono perfetto per l'Imperatrice.³¹⁸ Paolo III, "ingannato [...] da questi sciagurati consigli", distolse i suoi pensieri dal "Crocifisso", ordinando a Cellini di eseguire la "coperta" del "libricino":³¹⁹

cortigianesche voi sapete'. Senza dir altro si partì da me in collora, e cercò di dare la ditta opera a un altro orefice; ma il Papa non volse".

³¹⁵ Id. *Trattati*, cit., I. VIII, p. 53.

³¹⁶ Id., *Vita*, cit., I. XC, p. 307; Id., *Trattati*, cit., I. VIII, p. 54.

³¹⁷ Id., *Vita*, cit., I. XC, p. 307.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Id., *Trattati*, cit., I. VIII, p. 54.

datomi le gioie e l'oro, messi mano alla ditta opera, e sollecitandola in brevi giorni io la feci comparire di tanta bellezza, che il Papa si maravigliava e mi faceva grandissimi favori.³²⁰

Carlo V, in contraccambio, donò un “diamante” per il quale Cellini realizzò un “anello”.³²¹ Come si ricava dai *Trattati*, lo eseguì nel tempo record di “dua giorni”, e “tanto riccamente lavorato, quanto fosse altro che si fussi fatto mai”.³²² La “difficoltà” dell’opera consisteva nel fatto che il diamante, pur preziosissimo, era “alquanto sottile” e, pur essendo stato “legato per mano” del “primo gioiellier del mondo in Vinezia, [...] Miliano Targhetta”, non mostrava tutta la sua bellezza per via della “tinta” che gli faceva da fondo. Decise dunque di ripulire la gioia, provando una diversa soluzione. La situazione si intende se si considera che, come Benvenuto si affretta a precisare,

’l tignere un diamante è la più bella e la più difficil cosa che sia ne l’arte del gioiellare.³²³

Trasformata la commissione in un’occasione per saggiare le proprie capacità, Cellini si mise al lavoro e, “con grandissima diligenza”, cominciò a

fare le tinte, le quali al suo luogo insegnerò come le si fanno: certissimo che il detto diamante era il più difficile che mai né prima né poi mi sia venuto innanzi, e quella tinta di Miliano era virtuosamente fatta; però la non mi sbigotti ancora. Io, auzzato i mia ferruzzi dello ingegno, feci tanto che io non tanto raggiugnerla, ma la passai assai bene. Dipoi, conosciuto che io avevo vinto lui, andai cercando di vincer me, e con nuovi modi feci una tinta che era meglio di quella che io avevo fatto, di gran lunga.³²⁴

Il brano appare deliberatamente ellittico. Pur indicando che il lavoro si fondava sulla corretta preparazione della “tinta”, rimanda ad un altro “luogo” la descrizione del procedimento.³²⁵ Grazie alla scelta di non rivelare, sul momento, i segreti dell’arte,

³²⁰ Id., *Vita*, cit., I. XC, p. 307. Sull’opera, oggi perduta, cfr. Camesaca, *Tutta l’opera del Cellini*, cit., pp. 54-55 (*Legatura di ufiziolo* del 1535-36); Avery – Barbaglia, *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 102, n. 108; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 77-78.

³²¹ Id., *Vita*, cit., I. XC, p. 307. Opera perduta, cfr. Camesasca, *Tuta l’opera del Cellini*, cit., p. 55 (*Anello con diamante* del 1536); Avery – Barbaglia, *L’opera completa del Cellini*, cit., p. 102, n. 109.

³²² Id., *Trattati*, cit., I. VIII, p. 55.

³²³ Id., *Vita*, cit., I. XCII, pp. 310-313: 311.

³²⁴ *Ivi*, I. XCII, p. 312.

³²⁵ Cfr. Cellini, *Trattati*, cit., I. IX, pp. 57-61. Il passo che descrive la preparazione della “tinta” adoperata per legare i diamanti, permette di intendere meglio che cosa Cellini intendesse evocare riferendosi al “bene operare” e al “bene sapere lavorare”. Anzitutto, l’amorevolezza per il mestiere, che si estrinseca attraverso l’attenzione alla qualità delle sostanze e alla loro preparazione, operando pazientemente per ottenere il nero fumo (facendone “poco poco per volta” per non guastarlo) o l’olio di grano (ricavato scegliendo il “puro granello da ogni seme, e vuole essere netto e gentile”) e quelle “belle lacrime di mastico chiare”, una resina

l'attenzione si focalizza sulla capacità di Cellini di operare, sulla base di un accorto utilizzo di conoscenze acquisite ed "ingegno", introducendo migliorie decisive. Quanto nella *Vita* risulta taciuto, appare pienamente esplicitato nei *Trattati*.³²⁶ Cellini rivela di avere legato quel diamante, "bellissimo e di gran valore" ma "troppo sottile", applicando sul fondo un "granello" di "mastico [...] netto e chiaro quanto immaginar si possa al mondo". Questo fu lasciato raffreddare e poi campito di una "tinta nera", nel frattempo preparata:

Questo modo a quella sottigliezza di quel diamante et a quella sorte di acqua di detto diamante e' rispondeva tanto bene come se egli avessi auto tutte le sue intere grossezze, con le sue appartenenze naturali et accidentali, che si previene a un diamante che fussi di tutta bontà.³²⁷

Il brano è decisivo poiché indica che la procedura attuata da Cellini aveva valore restitutivo: serviva a correggere il difetto insito nel diamante, facendolo brillare come se fosse dotato di un più soddisfacente spessore. Quale immediata risultante, questo aumentò il suo valore giungendo alla bella cifra di "meglio di diciotto mila scudi", dai "dodici" di partenza.³²⁸

L'episodio, nella *Vita* come nei *Trattati*, si intreccia indissolubilmente alla descrizione dei rapporti che Cellini intrattenne coi colleghi "gioiellieri", quattro dei migliori attivi a Roma, ai quali era stato affidato il compito di coadiuvarlo, consigliandolo, visto la difficoltà dell'"impresa". Essi assumono funzione assieme di pubblico e di testimoni nel duello vero e proprio che Benvenuto stabilisce col collega che aveva originariamente

vegetale che lo scultore raccomanda di prendere quando è nella "sua stagione", cioè quando il mastice non è né "troppo nuovo, il quale si conosce, perché quando gli è nuovo egli è un certo modo sbiancato e tenero", né "troppo vecchio, il qual si conosce che divien giallo oltramodo e secco con poca sostanza", scegliendo "quello che sia pulito" senza "imbratti". La "discrezione" e la "gran diligenza" dell'artefice riguarda anche l'uso di strumenti e recipienti vari ("un caldanuzzo"; un "vasellino di vetro"; un "ferruzzo come un punterulo"; "un poco di cartuccia pulita", un "coltelletto") avendo cura che ogni cosa sia quanto più possibile "candida", "pulita" anzi "pulitissima" e "nettissima". A partire da queste sostanze l'artefice realizza la "tinta" che secondo la "qualità de' diamanti" bisogna che sia "più nera e altre volte manco nera. Ancora l'essere un poco più tenera, o un poco più dura, importa grandemente; perché alcuna sorte di diamanti rispondono meglio avendo la tinta dura, et un'altra sorte ama la tinta tenera". Per questa ragione, "ogni volta che l'uomo ha da legare un diamante" e necessario "rinnovare le tinte, di poi provarle in sul detto diamante con la più dura e con la più tenera, con la più nera e con la manco nera, secondo quel che la qualità del diamante richiede". Procedendo in questo modo, "si viene a intendere una grandezza d'arte, secondo che di ora in ora la diversità delle gioie ti porgono la occasione". Siamo di fronte ad una pratica che deve la sua efficacia alla possibilità che si instauri un rapporto effettivo di implicazione coi materiali, fondato su una conoscenza effettiva delle loro qualità.

³²⁶ *Ivi*, I. VIII, pp. 55-57; I. IX, p. 60-65.

³²⁷ *Ivi*, I. IX, p. 64.

³²⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. XCII, p. 312.

montato la pietra. È sufficiente riprodurre un paio di battute, ricavate dal più ampio contesto di un dialogo che procede a ritmi serrati, per avere un'idea immediata della situazione. Al suggerimento offerto da Giovanni Battista Marliano, secondo il quale “la tinta” ritrovata da Miliano avrebbe dovuto essere conservata sulla base del fatto che questi era “il maggior gioielliere che fussi mai al mondo”, Cellini passò al contrattacco specificando

che tanta maggior gloria mi era il conbattere con un così valoroso uomo d'una tanta professione.³²⁹

Coerentemente procedette nel lavoro cercando anzitutto, non soltanto di eguagliare quella “tinta”, ma di superarla “assai bene”. A questo punto non restava che compiere il passo ulteriore e decisivo:

Dipoi, conosciuto che io avevo vinto lui, andai cercando di vincer me, et con nuovi modi feci una tinta che era meglio di quella che io avevo fatto, di gran lunga.³³⁰

Gli orefici che avrebbero dovuto consigliarlo furono direttamente sollecitati a prendere visione dei risultati, secondo una regia che converge sulla battuta finale di coloro che, rivolgendosi a Marliano, soggiunsero:

‘Benvenuto è la gloria de l'arte nostra, e meritamente e alle sue tinte e a l'lui dobbiamo fare di berretta’.³³¹

In filigrana alle descrizioni sino a ora considerate è emersa, quale costante, la tendenza di Cellini a utilizzare la commissione ricevuta quale veicolo di una competizione finalizzata al superamento dei migliori artefici e di se stesso. La dinamica, se mira a stabilire il suo primato su tutti gli altri, lo costringe a mutare incessantemente il proprio campo d'applicazione così da potere di continuo rinnovare la sfida. In questo senso si intende la tensione sperimentale che lo sollecita a passare in rassegna, ed esaurire, le diverse tecniche dell'oreficeria, secondo un disegno che fatalmente ha di mira, al di là di questa, il dominio delle arti maggiori.

³²⁹ Id., *Vita*, cit., I. XCII, p. 311.

³³⁰ Id., *Vita*, cit., I. XCII, p. 311.

³³¹ *Ibid.*

L'ultima importante commissione di questi anni risale al 1537. Come già accennato, nel corso di quell'anno Cellini si era recato in Francia. Invidie e inimicizie avevano "intorbidato" i rapporti con Paolo III e

per paura che quelli che potevano non mi facessin peggio; però mi ero disposto di cercare altro paese, per veder se io trovavo miglior fortuna.³³²

Una volta giunto a Parigi, non trovò tuttavia l'aiuto che sperava di ricevere da Rosso Fiorentino, né l'incontro con il Re ebbe alcun esito, almeno nell'immediato. A ben vedere l'"amico" pittore, per quanto "sciagurato", non aveva mentito:

s'attende alla guerra e non a baiuccole di nostre opere.³³³

Cellini guadagnò però la protezione del Cardinale Ippolito d'Este. Questi lo aveva invitato a fermarsi a Lione, in attesa che il Re rientrasse a Parigi. Tuttavia, resosi conto che l'artista intendeva "ritornare a Roma", lo pagò affinché eseguisse, una volta arrivato nella città papale, "un bacino e un boccale d'ariento".³³⁴

Il rientro di Cellini a Roma coincise con l'inizio di una delle pagine più dolorose della sua vita, la prigionia in Castel Sant'Angelo, protrattasi dall'ottobre 1538 al dicembre 1539. Se Paolo III acconsentì alla sua scarcerazione fu grazie a Francesco I e alla mediazione del Cardinale di Ferrara. Non appena libero, riprese a lavorare al "bacino d'argento" e al "bellissimo boccaletto",

il quale era composto di figurine tonde e di basso rilievo; e similmente era composto di figure tonde e di pesci di basso rilievo il detto bacino, tanto ricco e tanto bene accomodato, che ogniuno che lo vedeva restava meravigliato,³³⁵

sia "per la forza del disegno e per la invenzione" ma anche "per la pulizia che usavano" i suoi lavoranti, Ascanio e Pagolo, nel rinettare quelle "opere".³³⁶ Cellini si presenta *tout court* come maestro. Il fatto che non insista più di tanto nella descrizione di questi lavori, ma ricorra piuttosto a sintagmi quali "tanto bene accomodato", per alludere al rapporto riuscito tra la forma dell'oggetto e la distribuzione dei motivi figurati, conferma che i suoi

³³² Id., *Vita*, cit., I. XCIV, p. 319.

³³³ *Ivi*, I. XCVIII, pp. 329-330: 329.

³³⁴ *Ivi*, I. XCVIII, p. 331.

³³⁵ *Ivi*, II. I, pp. 409-410.

³³⁶ *Ibid.*

interessi andavano appunto verso le opere che gli permettessero di cimentarsi con la “istoria”. In questo caso, il lavoro non trovava centro e prospettiva nella raffigurazione dello svolgimento di un’azione, ma nell’effetto complessivo di animazione vitale che risultava dall’integrazione in un insieme di una molteplicità di figure, animali o vegetali e doveva fatalmente rinviare all’emergere di un’immagine della natura, nuovamente benevola e ristoratrice nella quale Cellini stesso poteva immergersi

maravigliandosi [...] dello essere uscito [dal carcere] e vissuto infra tanti ismisurati affanni; in mentre che io ripigliavo il fiato, ingegnandomi di ricordarmi dell’arte mia.³³⁷

Vale quasi un rilancio sul proprio “destino” e l’apertura su un nuovo scenario.

³³⁷ *Ibid.*

II. Una “Iddea” per “uscir dall’ordinario”: Parigi 1540-1545

Non c’è dubbio che le pagine nelle quali Cellini parla della *Saliera*, oggi a Vienna,³³⁸ siano tra le più affascinanti della *Vita*. Come spesso accade, la descrizione emerge attraverso il resoconto delle vicende di commissione e delle diverse fasi di gestazione che, dal 1540 al ’43,³³⁹ condussero alla realizzazione dell’opera. La storia ha inizio a Roma, alla fine del 1539, quando l’orefice, liberato dalla prigionia in Castel Sant’Angelo, godeva della protezione del Cardinale Ippolito d’Este il quale

veniva ogni giorno almanco dua volte a starsi meco insieme con messer Luigi Alamanni e con messer Gabriel Cesano, e quivi per qualche ora si passava lietamente tempo.³⁴⁰

Il Cardinale apprezzava senza riserve il lavoro dell’artista. Già nel ’37 gli aveva commissionato un “bacino” e un “boccaletto” riccamente lavorati in argento. Di seguito, continuò a richiedergli in quantità “nuove opere” (ci si ricorderà del “sugello pontificale” intagliato con “dua istoriette in cavo”),³⁴¹ nell’attesa di poterlo condurre a Parigi, al servizio Francesco I. Secondando la narrazione della *Vita*, a ridosso della partenza da Roma, nel marzo 1540, il prelato

m’aggiunse [...] che io gli dovessi fare un modello d’una saliera; ma che avrebbe voluto uscìr dell’ordinario di quei che avean fatte saliere.³⁴²

La pagina riferisce di una dotta conversazione tra l’artefice, il committente e i due letterati, Luigi Alamanni³⁴³ e Gabriele Cesano.³⁴⁴ Il Cardinale aveva chiesto a questi ultimi di fornire un piano iconografico, che Cellini avrebbe dovuto tradurre in forma

³³⁸ B. Cellini, *Saliera*, 1540-1543, oro, smalto, ebano, avorio, 28, 5 cm × 21, 5 cm × 26, 3 cm, Vienna (Kunsthistorisches Museum). Il modello (perduto) fu realizzato nel 1540, a Roma, per cardinale Ippolito d’Este. L’opera fu invece realizzata a Parigi, entro il 1543, per il re Francesco I.

³³⁹ Su questi aspetti cfr. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 106-151; B. Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, in “Bibliothèque de l’Ecole des Chartes”, 161 (2003), pp. 71-132: 94-99.

³⁴⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. I. p. 410.

³⁴¹ *Ivi*, I. I. pp. 409-410.

³⁴² *Ivi*, I. II. pp. 411-413: 411.

³⁴³ Cfr. R. Weiss, *Alamanni, Luigi, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, vol. 1 (1960) URL: <[³⁴⁴ Cfr. F. Petrucci, *Cesano, Gabriele Maria, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani \(online\)*, vol. 24 \(1980\) URL: <\[91\]\(http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-maria-cesano_\(Dizionario-Biografico\)/>.</p></div><div data-bbox=\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-alamanni_(Dizionario-Biografico)/>.</p></div><div data-bbox=)

visiva, realizzando il pezzo. Entrambi risposero mobilitando la loro erudizione, il primo “sopra questo, approposito di questo sale, disse molte mirabil cose” mentre il secondo “ancora lui in questo proposito disse cose bellissime”. Il Cardinale, “molto benigno ascoltatore”,

saddisfatto oltramodo delli disegni, che con parole aveano fatto questi dua gran virtuosi, voltosi a me disse: ‘Benvenuto mio, il disegno di messer Luigi e quello di messer Gabbriello mi piacciono tanto, che io non saprei qual mi tòrre l’un de’ dua; però a te rimetto, che l’hai a mettere in opera’.³⁴⁵

Per avere informazioni più compiute sulle due proposte, basta scorrere il testo di qualche riga:

Aveva messer Luigi con le parole disegnato che io facessi una Venere con un Cupido, insieme con molte galanterie, tutte a proposito; messer Gabbriello aveva disegnato che io facessi una Amfitrite moglie di Nettunno, insieme con di quei Tritoni di Nettunno e molte altre cose assai belle da dire, ma non da fare.³⁴⁶

L’artefice, chiamato in causa affinché scegliesse una delle due, intervenne a questo modo:

‘Vedete, Signori, di quanta importanza sono i figliuoli de’ re e degli imperatori, e quel maraviglioso splendore e divinità che in loro apparisce. Niente di manco se voi dimandate un povero umile pastorello, a chi gli ha più amore e più affezione, o a quei detti figliuoli o ai sua, per cosa certa dirà d’avere più amore ai sua figliuoli. Però ancora io ho grande amore ai miei figliuoli, che di questa mia professione partorisco: sì che ’l primo che io vi mostrerò, Monsignor reverendissimo mio patrone, sarà mia opera e mia invenzione; perché molte cose son belle da dire, che faccendole poi non s’accompagnano bene in opera’.³⁴⁷

Poi, rivolgendosi direttamente ai due “virtuosi”, disse:

Voi avete detto e io farò.³⁴⁸

Cellini apostrofa l’inadeguatezza delle soluzioni prospettate dai letterati, mettendone a nudo il difetto intrinseco, di cose coneggiate in astratto, prive di un’efficacia effettiva perché sganciate da una conoscenza effettiva della pratica artistica (“cose [...] belle da dire, che faccendole poi non s’accompagnano bene in opera”). Tuttavia, sul momento,

³⁴⁵ Cellini, *Vita*, cit., I, II, p. 411.

³⁴⁶ *Ivi*, I, II, p. 412.

³⁴⁷ *Ivi*, I, II, p. 411.

³⁴⁸ *Ibid.*

non suggerisce alcuna alternativa. Promette invece di fornire una propria “invenzione” utilizzando, non il mezzo discorsivo, ma la sua capacità di artefice. La situazione ebbe difatti modo di chiarirsi quando questi presentò il modello in “cera”:

Io feci una forma ovata di grandezza di più d'un mezzo braccio assai bene, quasi dua terzi, e sopra detta forma, sicondo che mostra il Mare abbracciarsi con la Terra, feci dua figure grande più d'un palmo assai bene, le quale stavano a sedere entrando colle gambe l'una nell'altra, sì come si vede certi rami di mare lunghi che entran nella terra; e in mano al mastio Mare messi una nave ricchissimamente lavorata: innessa nave accomodatamente e bene stava di molto sale; sotto al detto avevo accomodato quei quattro cavalli marittimi: innella destra del ditto Mare avevo messo il suo tridente. La Terra avevo fatta una femmina tanto di bella forma quanto io avevo potuto e saputo, bella e graziata; e in mano alla ditta avevo posto un tempio ricco e adorno, posato in terra; e lei in sun esso appoggiava con la ditta mano; questo avevo fatto per tenere il pepe. Nell'altra mano posto un corno di dovizia, addorno con tutte le bellezze che io sapevo al mondo. Sotto questa Iddea, e in quella parte che si mostrava esser terra, avevo accomodato tutti quei più bei animali che produce la terra. Sotto la parte del Mare avevo figurato tutta la bella sorte di pesci e chiocciolette, che comportar poteva quel poco spazio: quel resto de l'ovato, nella grossezza sua, feci molti ricchissimi ornamenti.³⁴⁹

Quando l'artefice ebbe mostrato la sua “invenzione”, Gabriele Cesano proruppe “con molto romore” dicendo che quella era “un'opera da non si finire innella vita di dieci uomini” e, sulla base di simili considerazioni, sconsigliò di affidare la commissione. Benvenuto aveva difatti voluto “mostrare de' sua figliuoli, ma non dare”. Cesano alludeva al fatto che l'orafo non sarebbe riuscito a consegnare il lavoro, vista la complessità chimerica e irragionevole del “modello”. Mentre noi, soggiunse,

dicevamo di quelle cose che si potevano fare e lui v'ha mostro di quelle che non si posson fare.³⁵⁰

A nulla valse che Luigi Alamanni prendesse le difese dell'orafo visto che il

³⁴⁹ *Ivi*, I, II, p. 412-413.

³⁵⁰ *Ibid.* Con una variante significativa, poiché sono gli “orefici” e i “gioiellieri” a intervenire mettendo in dubbio le capacità dell'artefice, la situazione può essere messa a confronto con il caso del *Bottone del Piviale di Clemente* (cfr. Cellini, *Vita.*, cit., I, XLIV, p. 194: “cominciorno questi dua, cioè Michele e Pompeo, a dire al Papa che avevano visto il mio modello, e che pareva loro che io non fossi strumento atto a così mirabile impresa”. Volendo, si può vedere anche il caso alla commissione dell'*Anello di Paolo III*, vedi, ulteriormente, Cellini, *Trattati*, cit., I, VIII, p. 55: “Benvenuto è giovane, e se bene gli è animoso in queste cose dell'arte e di essa lavora molto bene, questa cosa del tignere una gioia di tanta importanza si è un osso troppo duro ai suoi teneri denti”. (Su tutto questo vedi il Capitolo I).

Cardinale disse che non voleva entrare in sì grande impresa.³⁵¹

Pungolato nel suo stesso onore d'artefice capace se non proprio senza pari, Cellini rispose che si augurava di poter realizzare l'opera per "chi l'arà avere", promettendo di consegnarla

finita più ricca l'un cento che 'l modello.³⁵²

A questo punto il Cardinale, "isdegnato", intervenne dicendo:

'Non la faccendo al Re, dove io ti meno, non credo che ad altri la possa fare'.³⁵³

Come è facile riconoscere, l'episodio non varia, nella struttura, rispetto all'ampia gamma di situazioni che abbiamo già incontrato. Cellini, richiesto di realizzare un'opera sulla base di un tema prestabilito, propone un modello che sopravanza di un largo tratto quanto il committente e i suoi iconografi avevano pensato e preventivato di fare.

Questa dinamica emerge nuovamente, con poche ma significative varianti, nel momento in cui l'orafo rilancia la partita, presentando il modello a Francesco I. Quest'ultimo gli aveva espressamente richiesto di eseguire il "disegno" per una "una bella saliera", specificando che "l'arebbe voluto veder presto". Cellini poté rispondere, alludendo al "modello" eseguito a Roma, "che tal cosa era di già fatta". A fronte di tanta prestezza, il Re, rivolgendosi "con molta baldanza" ai presenti, esclamò:

'Questo è veramente un uomo da farsi amare e desiderare da ogni uomo che non lo cogniosca',

aggiungendo

che volentieri vedrebbe quel disegno che io avevo fatto sopra tal cosa.³⁵⁴

Cellini andò e tornò:

³⁵¹ *Ibid.* Nella stessa direzione è possibile tornare al caso della commissione del 1532 per la montatura di un "corno di liocorno" oppure al modello del *Crocifisso d'oro* realizzato nel '36 per Paolo III (vedi il Capitolo I).

³⁵² Cellini, *Vita*, cit., I, II, p. 412-413.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ivi*, II, XVI, pp. 443-445.

Giunto che io fui dal Re, scopertogli il modello, il Re meravigliatosi disse: ‘Questa è cosa molto più divina l’un cento, che io nonarei mai pensato. Questa è gran cosa di quest’uomo!’.³⁵⁵

Poi indicò

che quella era un’opera che gli piaceva molto, e che desiderava che io gliene facessi d’oro.³⁵⁶

Il Cardinale di Ferrara, “che era alla presenza”, “ricogniobbe” il “modello”, si ricordò delle parole dell’orafo e, offeso dallo spregio, tentò di screditarlo, suggerendo che quella era “una grandissima opera” ma dubitava che qualcuno fosse davvero in grado di realizzarla, o almeno di farlo in tempi ragionevoli:

io non crederrei mai vederla finita; perché questi valenti uomini, che hanno quei gran concetti di quest’arte, volentieri danno lor principio, non considerando bene quando ell’hanno aver la fine. Per tanto, facendo fare di queste cotale grande opere, io vorrei sapere quando io l’avessi avere’.³⁵⁷

A questo punto il Re intervenne, prendendo le difese di Cellini al quale affidò la commissione³⁵⁸ nella convinzione che

chi cercassi così sottilmente la fine dell’opere, non ne comincerebbe mai nessuna; e lo disse in un certo modo, mostrando che quelle cotale opere non fussino materia da uomini di poco animo.³⁵⁹

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Non è senza importanza il fatto che l’intervento provvidenziale arrivi attraverso il monarca francese. Come ha sottolineato A. Fontes Baratto, *La grande illusion: les rapports entre la monarchie et l’artiste dans la ‘Vita’ de Benvenuto Cellini*, in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques au XIV^e-XVII^e siècles*, éd. par J. Dufournet – A. Fiorato – A. Redondo, Paris 1987, p. 231-243, l’incontro con Francesco I avviene sotto i migliori auspici. Dopo la terribile prigionia in Castel Sant’Angelo, l’arrivo alla corte di Francia nel 1540 sembra ripagare Benvenuto di tutte le sue precedenti sofferenze. Non soltanto perché l’ospitalità del sovrano gli offre tutte le condizioni per esprimere al meglio i suoi “gran concetti” e condurre le sue “le prime opere di scultura d’argento e di bronzo grandi e grandissime” (cfr. Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 86) ma anche perché Francesco I poteva dire di aver “trovato” in Benvenuto “uno uomo sicondo il cuor mio” (Id., *Vita*, cit., II, XXII, pp. 459-460). Questa simbiosi perfetta, dove il talento, dell’uno è contemporaneamente la prova e il riflesso della magnificenza dell’altro, è del resto perfettamente rovesciabile nel momento in cui agisce Madame d’Etampes, questa “maledetta donna” che non tollera l’indipendenza di Benvenuto che sfugge a qualsiasi controllo, perfino al suo, e che “da poi che l’ebbe me per suo nimico capitale” (*ivi*, II. XLIII, p. 502) fa saltare l’equilibrio del rapporto a due, minando l’incondizionata protezione del re nei confronti dell’artefice, fino a costringerlo a lasciare la corte di Francia.

³⁵⁹ *Ivi*, II. XVI, p. 445.

Cellini aveva finalmente trovato un interlocutore adeguato. Il sovrano riconosceva in lui l'artefice capace di dare forma concreta al suo desiderio di magnificenza, sollecitandolo a liberare la sua capacità inarrivabile di immaginare ed operare. Ricevuti "mille scudi vecchi di buon peso, d'oro", vale a dire "quanto oro bisognava" per l'esecuzione,³⁶⁰ Cellini, già dalla "mattina seguente", diede "principio alla gran saliera"³⁶¹ operando "sollecitamente" così da poterla presentare il prima possibile "finita di tutto punto."³⁶² A questo punto la *Vita* offre un'altra descrizione. L'opera,

si come io ho detto di sopra, era in forma ovata ed era di grandezza di dua terzi di braccio in circa, tutta d'oro, lavorata per virtù di cesello. E si come io dissi quando io ragionai del modello, avevo figurato il Mare e la Terra assedere l'uno e l'altro, e s'intramettevano le gambe, sì come entra certi rami del mare infra la terra, e la terra infra del detto mare: così propriamente avevo dato loro quella grazia. A il Mare avevo posto in mano un tridente innella destra; e innella sinistra avevo posto una barca sottilmente lavorata, innella quale si metteva la salina. Era sotto a questa detta figura i sua quattro cavalli marittimi, che insino al petto e le zampe dinanzi erano di cavallo; tutta la parte dal mezzo indietro era di pesce: queste code di pesce con piacevol modo s'intrecciavano insieme; in sul qual gruppo sedeva con fierissima attitudine il detto Mare: aveva all'intorno molta sorte di pesci e altri animali marittimi. L'acqua era figurata con le sue onde; di poi era benissimo smaltata del suo propio colore. Per la Terra avevo figurato una bellissima donna, con il corno della sua dovizia in mano, tutta ignuda come il mastio appunto; nell'altra sua sinistra mana avevo fatto un tempietto di ordine ionico, sottilissimamente lavorato; e in questo avevo accomodato il pepe. Sotto a questa femina avevo fatto i più belli animali che produca la terra; e i sua scogli terrestri avevo parte ismaltati e parte lasciati d'oro. Avevo da poi posata questa ditta opera e investita in una basa d'ebano nero: era di una certa accomodata grossezza, e aveva un poco di goletta, nella quale io aveva cumpartito quattro figure d'oro, fatte di più che mezzo rilievo: questi si erano figurato la Notte, il Giorno, il Graprusco e l'Aurora. Ancora v'era quattro altre figure della medesima grandezza, fatte per i quattro venti principali, con tanta puletezza lavorate e parte ismaltate, quanto immaginar si possa.³⁶³

Il brano si chiude descrivendo la reazione ammirata di Francesco I:

Quando questa opera io posi agli occhi del Re, messe una voce di stupore, e non si poteva saziare di guardarla.³⁶⁴

Resta peraltro significativo l'esito dell'intera vicenda. L'opera tornò difatti nelle mani dell'artefice visto che il Re volle

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ivi*, II. XVIII, p. 448.

³⁶² *Ivi*, II. XXXVI, p. 485.

³⁶³ *Ivi*, II. XXXVI, pp. 485-486.

³⁶⁴ *Ivi*, II. XXXVI, p. 486.

che io la riportassi a casa mia, e che mi direbbe a tempo quello che io ne dovessi fare.

Così, condotto il pezzo “a casa” e invitati “parecchi” “amici”,

con grandissima lietitudine desinai, mettendo la saliera in mezzo alla tavola; e fummo i primi a ’doperarla.³⁶⁵

Come si diceva, non è certo una novità il fatto che la descrizione emerga all’interno delle maglie più o meno fitte del resoconto delle vicende che hanno portato alla realizzazione dell’opera (si pensi ad esempio al caso della *Medaglia di Clemente VII*).³⁶⁶ Anche in altre situazioni Cellini parla con dovizia di particolari dei modelli che ha eseguito. Tuttavia, questo generalmente accade quando il lavoro non è stato portato a termine.³⁶⁷ Oppure quando la descrizione del modello sostituisce quella dell’opera finita (e un caso indubbiamente esemplare, al quale si potrà tornare, è quello offerto dal *Bottone del piviale di Clemente VII*).³⁶⁸ Una peculiarità può essere quindi rintracciata nella formulazione di un’attenta descrizione sia del modello “di cera” (perduto) sia della “saliera finita” (raro esempio della produzione orafa di Cellini, che si è salvato dalla distruzione). D’altro canto, la duplice descrizione non seconda l’esigenza di integrare il testo, apportando modifiche, nel passaggio dal modello all’opera finita (come invece accade, ad esempio, nell’intricata vicenda del *Calice* che l’orafo avrebbe voluto trasformare in un *Crocifisso*).³⁶⁹ Inteso che il passaggio implica una differenza sostanziale di ordine

³⁶⁵ *Ivi*, II. XXXVI, p. 486-487. Secondo Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France*, cit., p. 95, il fatto che l’opera tornasse nelle mani di Cellini induce a credere che “l’ouvrage était encore inachevé: voilà la seule raison plausible”. B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Milano 1952, ha messo a confronto la scena che chiude la descrizione della *Saliera* (con lo scultore che riporta la sua opera) con quella forse più celebre che chiude la descrizione della fusione del *Perseo* (“dipoi mi volsi a un piatto d’insalata che era quivi in sur un banchettaccio, e con grande appetito mangiai e bevvi insieme con tutta quella brigata”, cfr. Cellini, *Vita*, cit., II. LXXVII, p. 572). Secondo lo studioso ambedue introduco una “dissolvenza” dell’impresa eroica, un “particolare che riconcilia il protagonista della ‘Vita’, con la vita quotidiana degli uomini”.

³⁶⁶ *Ivi*, I. LXIII-LXXII, pp. 239-260, in part. pp. 239, 245-246, 256-260. Gli esempi possono essere moltiplicati *Bacino* e del *Boccale d’argento*, commissionati da Ippolito d’Este, oppure si pensi al caso dei *Vasetti* realizzati Berengario da Carpi (vedi il Capitolo I)

³⁶⁷ Si pensi al modello per il *Reliquiario* commissionato da Federico II Gonzaga, oppure al *Calice* di Clemente VII (vedi il Capitolo I).

³⁶⁸ Cfr. Cellini, *Vita*, I. cit., XLIV, pp. 195-196 (rinviando di seguito al Capitolo I).

³⁶⁹ Del *Calice* commissionato da Clemente VII, nel ’31, Cellini, *Vita*, cit., I. LVI, p. 220, descrive il “modello” focalizzando su “tre figurette di buona grandezza tonde, le quale erano la Fede, la Speranza, e la Carità” poste in “in luogo del bottone del calice”. Quando invece si riferisce al modello del *Crocifisso*, eseguito per Paolo III, nel ’36, descrive quelle stesse “tre figurette d’oro, tonde, di grandezza di un palmo in circa”, per indicare ciò che, di quella prima opera, era stato reimpiegato e adattato, inserendosi in un altro progetto per servire da “piede” appunto ad una “croce d’oro con un Cristo”, (*ivi*, I. XC, pp. 306). Quindi

tecnico, i due brani rivelano che Cellini ha riprodotto esattamente la stessa configurazione. Oltretutto, è indicativo il fatto che inizialmente l'orafo non parli di "modello" ma di "opera di cera", valorizzando in questo modo il fatto che la fase progettuale del lavoro, ha esito in una concezione definitiva di ciò che verrà poi tradotto lavorando con altri materiali e altre tecniche.³⁷⁰

Quale ulteriore elemento di raccordo con le altre descrizioni, sia nel primo che nel secondo brano il visivo è restituito attraverso indicazioni relative al formato ("forma ovata"), alle misure del pezzo ("più di un mezzo braccio assai bene" / "dua terzi di braccio in circa"), al materiale (il "modello di cera" era stato tradotto in "oro", specificando la tecnica di esecuzione "per virtù di cesello", con parti "ismaltate"). Sono inoltre identificate le posizioni delle figure, sia rispetto alla conformazione complessiva del pezzo, sia dell'una rispetto all'altra ("Era sotto a questa detta figura i sua quattro cavalli marittimi"). Da un punto di vista lessicale, l'uso di diminutivi ("tempio" alterato in "tempietto"), di superlativi (in particolare "ricchissimi ornamenti" e "ricchissimamente lavorata") e di aggettivi indefiniti con valore accrescitivo ("addorno con tutte le bellezze"; "tutti quei più bei animali"; "tutta la bella sorte di pesci e chiocciolette") evoca, come in altre descrizioni, la ricchezza dei motivi figurati entro spazi piccoli e superfici ridotte. A partire dalla formula iniziale:

Io feci una forma ovata [...] e sopra detta forma, sicondo che mostra il Mare abbracciarsi con la Terra, feci dua figure,³⁷¹

la pagina restituisce difatti le operazioni attraverso le quali l'artefice ha realizzato un'opera estremamente ricca di elementi, evocando, in "poco ispazio", l'immagine di un "mondo" di inesauribile varietà. Da una riga all'altra appare difatti valorizzata la concreta dimensione del fare ("Io feci una forma ovata"; "feci dua figure"; "messi una nave"; "avevo accomodato quei quattro cavalli marittimi"; "avevo fatta una femmina"; "avevo posto un tempio"; "avevo accomodato tutti quei più bei animali"), per poi puntare l'attenzione sulla complessità e ricchezza degli elementi via via figurati (l'articolazione

l'oggetto vero e proprio della descrizione è una trasformazione che da origine alla descrizione di un'altra opera (e non al *Calice*). Ambedue le descrizioni sono prese in esame nel Capitolo I.

³⁷⁰ Peraltro, secondo una prassi che ricorre, si pensi al caso della "medaglietta" con l'Atlante del 1528 oppure al ritratto eseguito per la Medaglia di Alessandro de' Medici o al caso della Medaglia di Pietro Bembo, anche se in maniera più o meno esplicita (vedi al Capitolo I).

³⁷¹ Cellini, *Vita*, cit., II, II, p. 412.

delle pose dei due personaggi principali; la “nave ricchissimamente lavorata”; il “tempio ricco e adorno”; il “corno di dovizia, addorno con tutte le bellezze [...] al mondo”; “tutta la bella sorte di pesci e chiocciolette). Tutto questo si riproduce nel secondo brano. Talvolta i verbi di azione (‘fare’, ‘figurare’, ‘mettere’, ‘porre’, ‘accomodare’) si trasformano nella forma passiva oppure tendono a dissimularsi entro sintagmi descrittivi (ad esempio, “io feci una forma ovata” diventa “era di forma ovata”). Tuttavia, la loro persistenza indica che la descrizione, anche in questo caso, chiama in causa l’atto della creazione e implica una concretissima valorizzazione dell’operatività dell’artefice. D’altro canto, la precisazione che l’“opera di cera” era stata poi lavorata “tutta d’oro” per “virtù di cesello” con parti “ismaltate” accentua ulteriormente il rimando alla tecnica (e dunque ancora alla dimensione del ‘fare’). Mobilitando un sapere concretamente operativo acquisito attraverso un processo di continuo superamento, e degli altri artefici e di sé stesso, Cellini aveva “potuto e saputo” riprodurre ciò che “si vede”, sollecitando una esperienza effettiva delle cose: “avevo fatto i più bei animali che produca la terra; e i sua scogli [...] d’oro” mentre l’“acqua era figurata con le sue onde; di poi era benissimo smaltata del suo proprio colore”.

L’altro elemento riguarda il confronto tra l’artefice e i letterati che implica, invariabilmente, competitività e agonismo e non può non richiamare l’annosa questione del *Paragone* tra le arti.³⁷² Seguendo il ragionamento di Cellini, Alamanni e Cesano

³⁷² Il confronto tra arti figurative e arti della parola non può non richiamare la *Lezione sulla maggioranza delle arti* di Benedetto Varchi (1547). Cellini stesso fu chiamato in causa, intervenendo con una lettera in risposta all’*Inchiesta* promossa dal letterato nel ’46 (anno in cui la *Lezione* fu pubblicamente letta nell’Accademia Fiorentina), che coinvolse anche altri scultori e pittori, per risolvere la “disputa”, ovvero quale arte fosse più nobile, specificamente pittura o scultura. Chiaro che poi il Varchi elaborò un sistema fondato sulle *auctoritas*, nel quale, rispetto al “fine”, le arti visive finivano per occupare il gradino più basso della gerarchia fissata dal filosofo. Ad ogni modo, è interessante, rispetto alla situazione sulla quale stiamo riflettendo, il posto che Varchi assegnò alle così dette ‘arti minori’, annettendo all’“arte del disegno [...] alcune altre arti” come quella degli “intagliatori non tanto di legname [...], quanto di gioia e pietre fini [...], come ancora gli orafi in molte loro parti”, i “ricamatori [...] e sì massimamente la pittura e la scultura”. Queste arti venivano poste sullo stesso piano delle ‘maggiori’ poiché volte alla celebrazione della magnificenza del Principe. Se recuperiamo alcune porzioni di testo possiamo arrivare al nocciolo della questione, il fine delle arti in genere, nettamente separate dalle “scienze”, “non è” secondo Varchi “conoscere et intendere, ma fare et operare”. Per quanto riguarda pittura e scultura è nota la conclusione alla quale giuse: “non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno”. Alla disputa terza, *In che siano simili et in che differenti i pittori ed i poeti*, il divario tra arti visive e della parola è marcato in favore di una netta superiorità di quest’ultima. La poesia è “simile alla pittura” poiché ambedue “imitano la natura”. Tuttavia, è possibile indagare e conoscere le “cose” con “parole e figure e modi di dire poetici” mentre, rimanendo nella categoria delle arti imitative, le arti visive, sempre secondo il filosofo, sarebbero prive di ogni valenza conoscitiva. Cfr. B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui publicam ente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l’anno 1546*, in Id., *Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo*

avevano “disegnato con le parole” un’allegoria del sale, attingendo dal ricco repertorio della mitologia un tema che risultasse adeguato per illustrarlo su basi filosofico letterarie.³⁷³ Da qui tutto un processo di affabulazione immaginosa che, di per se stesso, sollecitava meraviglia e piacere (quei “disegni” sonori acquisivano tanto più “splendore e divinità” quanto più ammirabili risultavano le “cose” dette “approposito di questo sale”). Tuttavia, non avevano attinenza diretta con i problemi, d’ordine specificamente figurativo, che l’artefice avrebbe dovuto affrontare per realizzare un lavoro ben fatto ed anzi, senza mezze misure, eccellente.

A dare idea della centralità di questa divaricazione sta il modo, consapevolmente polisemico quanto al significato e polemico riguardo allo scopo, col quale Cellini utilizza il termine “disegno”. In tutti i casi in cui compare in riferimento alle invenzioni dei letterati, potrebbe essere efficacemente sostituito dal lemma ‘proposta’. Peraltro, la formula “aveva disegnato che io facessi” rimanda inequivocabilmente a qualcosa di prestabilito ed implica la presenza di un ordine o comando.³⁷⁴ Il fatto è che i sintagmi di specifica dai quali esso è accompagnato (“disegno [...] con parole”, “con le parole disegnato”, e simili) evocano chiaramente la sostanziale inconsapevolezza, se non proprio stolidezza vanesia, con la quale questi intervenivano, pontificando in una materia della quale non sapevano nulla. La situazione si aggrava se si considera poi che il termine “parole” è utilizzato per contrapporlo alla concretezza dei fatti: visto che l’opera che l’artefice realizza, sia un modello o il pezzo finito, per essere la risultante di un fare, gode

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 sopradetta, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, MDXLIX (edizione di riferimento in *Trattati d’arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 3-82, 357-385).

³⁷³ M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture* New York, Cambridge 2002, pp. 15-43, è risalito alle fonti classiche (Aristotele, Plinio, Agricola, Ovidio) che descrivono la naturale creazione di sale e alle quali Cellini poteva aver avuto accesso per definire l’immaginario della sua opera. Allo stesso tempo è possibile, secondo lo studioso, mettere in dubbio che tanti riferimenti letterari fossero effettivamente preposti alla progettazione della *Saliera*. Il fatto che Cellini ha dato tre redazioni diverse del linguaggio figurato del suo lavoro, è forse indicativo di quanto poco peso poteva dare a uno specifico significato iconografico. Piuttosto puntava al fatto che la sua opera si rivelasse in grado di evocare la congiunzione tra terra e acqua, e da qui la genesi del sale descritta in vario modo nelle fonti classiche, così da sollecitare le dotte conversazioni tra i commensali alla tavola del Re.

³⁷⁴ Cfr. S. Battaglia (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, IV, Torino 1966, pp. 649 sgg., alla voce, *Disegnare*: “12. [...] Disus. Prevedere, calolare in anticipo, prestabilire. [...] 13. Proporsi, avere in mente, progettare, preordinare [...]. *Bisticci*, 3-391: Vennono i casi sua, e non poté seguitare quello che aveva disegnato [...]. *Machiavelli*, 43: è suta consuetudine de’ principi, per potere più sicuramente tenere lo stato loro, edificare fortezze, che sieno la briglia e il freno di quelli che disegnassino fare loro contro, e avere uno refugio sicuro da uno subito impeto [...] – Ant. e lett. Predeterminare. [...] 17. [...] – Impartire (un ordine) [...] – Ant. Scegliere. [...] – Ant. Stabilire, decidere [...]. *Gucciardini*, 2-3-49: Questi discorsi e ragioni introdussero in pratica molti modi da fare questo effetto, e disegnossi due modi”.

del beneficio di un'esistenza tangibile. A questo punto si insinua un ulteriore motivo di polemica, vale a dire la rivendicazione decisa del fatto che il sapere che l'artefice mobilita, ben lontano da vivere entro i limiti del discorso, è indissolubile dal manifestarsi di una capacità di fare. C'è poi da considerare che Cellini, quando parla del "disegno" nell'ottica propria agli artisti, ha la piena consapevolezza di muoversi in un ambito di eccezionale complessità. È sufficiente passare ai *Trattati* per recuperare una definizione come questa:

Il disegnare si fa con il carbone e con la biacca, altrimenti con la penna stietta, intersegando l'una linea sopra l'altra; e dove si vuol fare scuro si sovrappone più linee e dove manco scuro con manco linee; tanto che e' si viene a lasciar la carta bianca per e lumi.³⁷⁵

Coerentemente con il quadro che abbiamo osservato sino ad ora, il "disegno" si manifesta nella forma attiva di un fare che, come tale, implica l'utilizzo di materiali e strumenti specifici. Non si può peraltro tacere sul fatto che, ancora più radicalmente, Cellini tenda a risolvere il "disegnare" nella pratica concreta della modellazione, con la concomitante sostituzione del manufatto plastico, il "modello" appunto, al progetto grafico.

A questo punto ai letterati resta l'unica risorsa di accusare l'artefice di mobilitare un'immaginazione chimerica, incapace di valutare correttamente lo stacco incolmabile che separa la fattibilità dalla vana ambizione:

noi, [...] dicevamo di quelle cose che si potevano fare; e lui v'ha mostro di quelle che non si posson fare.³⁷⁶

Coerentemente l'artefice non può che rilanciare la partita, promettendo di realizzare un'opera che sarà, "finita più ricca l'un cento che 'l modello". Questo implica tuttavia l'animarsi di una tensione che, non più rivolta verso l'esterno, agisce dentro, implicando l'artefice in una gara con sé stesso (ed è, come oramai siamo in grado di dire, un motivo centrale della *Vita*).

Detto questo converrà soffermarci un poco riflettendo sullo stacco che separa le proposte comando, formulate a "parole" dai letterati, e il "modello" realizzato da Cellini. Quanto alle prime, Alamanni proponeva di raffigurare

³⁷⁵ Cellini, *Sopra l'arte del disegno*, in Id., *Trattati*, cit., pp. 215-219: 215.

³⁷⁶ Id., *Vita*, cit., II. II, p. 413.

una Venere con un Cupido, insieme con molte galanterie, tutte a proposito,

mentre Cesano suggeriva

una Amfitrite moglie di Nettunno, insieme con di quei Tritoni di Nettunno e molte altre cose assai belle da dire, ma non da fare,³⁷⁷

In entrambi i casi il “disegno” è un poco misero, organizzato com’è attorno alla presenza di “una” singola figura, “Venere” o “Amfitrite”. Gli altri elementi, rispettivamente “un Cupido” o i “Tritoni di Nettuno”, hanno funzione subordinata di attributi, aggiunti al fine di garantire la corretta identificazione delle iconografie. La possibilità di inserire elementi minuti, le “galanterie”, implica l’idea che alcuni dei motivi figurati avessero funzione meramente esornativa e servissero a garantire un sovrappiù di attrattive al pezzo.

Lo stacco rispetto alla soluzione attuata da Cellini è enorme. Anzitutto le figure principali sono due, implicate tra loro nel compimento di un’azione specifica e, come tale, coerentemente articolata disponendo nel modo opportuno le loro membra. Alla base dell’“invenzione” stava l’idea di mostrare l’unione feconda tra le personificazioni del “Mare” e della “Terra”. Queste coerentemente furono raffigurate mentre “stavano a sedere entrando colle gambe l’una nell’altra”, con una palese rimando alla necessità di evocare, in forma visiva, lo svolgimento di una “istoria”. La “istoria”, dal canto suo, aveva lo scopo di rendere conto della capacità generativa dell’amplesso: da qui la profusione di motivi che rinviavano alla varietà degli esseri che popolano il mondo delle acque e le superfici emerse. Sale e pepe, che quell’oggetto era destinato a contenere, divenivano così la manifestazione edibile e, in questo, massimamente evidente di quella stessa fecondità così che l’atto stesso di servirsene durante il pasto diveniva il segno di una consapevolezza attiva dell’orizzonte complessivo della vita che anima il cosmo. Nulla di simile nell’invenzione dei letterati che non riuscivano a smuoversi dai limiti angusti di un iconismo logoro e in fondo privo di capacità significativa effettiva.

Ma c’è di più. Cellini inizia la descrizione evocando l’assetto complessivo dell’oggetto, “una forma ovata”, in modo tale da rendere conto di come gli elementi figurati si distribuissero al suo interno, secondando la partitura unitaria e cogente della quale si è detto. In questa stessa direzione si intende il sovrappiù di esattezza originato per via della

³⁷⁷ *Ivi*, II, II, p. 412.

presenza di indicazioni precise riguardo alle misure se la “forma” aveva una “grandezza di più d’un mezzo braccio assai bene, quasi dua terzi” mentre Terra e Mare erano “grande più d’un palmo assai bene” per ciascuna. La presenza di indicatori d’ordine spaziale (“sopra” e “sotto”, “innella destra”) apporta un margine ulteriore di chiarezza così che il pezzo emerge quanto più ricco di una molteplicità di diverse figure quanto più nitidamente articolato come un’architettura visiva coerente.

Ma un altro elemento si impone a questo punto all’attenzione. Non c’è dubbio che Cellini abbia fatto ricorso al sapere letterario e alla mitologia nel momento in cui ha elaborato, immaginando, questa complessiva struttura visiva. In sede di descrizione identifica peraltro le figure principali come “Nettunno dio del mare”³⁷⁸ e una “Iddea”. Questo tuttavia è ben lontano da richiamare un mondo fatto di “parole”. Quei personaggi sono stati attualizzati, attribuendo loro i connotati flagrantemente naturalistici del “mastio” e della “femmina” così che potesse essere celebrata, attraverso la rappresentazione del rapporto, originariamente, splendidamente erotico che li unisce, la fecondità della coppia. A questo punto ogni sentore di sapore libresco si dissolve rispetto all’emergere di una immagine che appare tanto più ricca d’echi quanto maggiormente rimanda ad un elemento centrale nell’economia vitale del mondo.

Un altro elemento merita ora la nostra attenzione. Cellini inserisce, all’interno della *Vita*, due descrizioni, largamente convergenti della *Saliera*, l’una relativa al “modello”, l’altra all’opera finita. È difficile sottrarsi all’impressione che la geminazione, ben lontana da risultare pleonastica, possiede un valore significativa attiva. In fondo dimostra che Cellini, ben lontano da assecondare la malevolenza dei suoi detrattori, era riuscito a riprodurre, lavorando l’oro, l’invenzione originariamente messa a punto modellando la cera. Ma non solo. Se si pongono le due descrizioni a confronto è evidente che la presenza di varianti indica con chiarezza che il pezzo finito era ancora più ricco e complesso del “modello”, in particolar modo, ma non solo, per la presenza di smaltature che permettevano di connotare gli elementi figurati in senso ancor più convincentemente naturalistico. Così facendo Cellini dava prova di avere rispettato l’impegno preso quando, di fronte allo scetticismo dei suoi interlocutori (“Questa è una opera da non si finire innella vita di dieci uomini”), aveva garantito che “ciascun di voi la vedrete finita più ricca l’un cento che l’

³⁷⁸ Recupero l’indicazione da Cellini, *Trattati*, cit., I. XII, p. 96: “sopra le parte del mare io avevo fatto e posto una figura d’oro di più di mezzo braccio, tutta tonda, fatta di piastra per forza di ceselli e di martelli, nel modo che si è detto. Questa era figurata per Nettunno dio del mare”.

modello”³⁷⁹. Un simile, eccezionale risultato era stato raggiunto grazie al complessivo *training* di apprendimento al quale Cellini si era consapevolmente sottoposto ed è richiamato, nella ricchezza delle sue diverse fasi e sviluppi, nelle pagine precedenti della biografia. La situazione appare efficacemente illustrata in questa frase, che ha valore assieme di programma e consuntivo:

io attendevo con ogni sollecitudine e diligenza a farmi pratico in quella diversità e differenza di arte, che di sopra ho parlato. Così continuamente di tutte lavoravo.³⁸⁰

Considerata da questo punto di vista, la descrizione della *Saliera* eseguita per Francesco I indica, con una chiarezza inequivocabile, quali risultati si potessero raggiungere grazie ad un’applicazione indefessa ed estensiva alle molteplici tecniche di lavorazione comprese entro l’ambito generale dell’oreficeria. Si potrebbe dire che le descrizioni delle opere eseguite in precedenza, sino dalle prime, introducono a questa evocando il processo coerente di acquisizione di un sapere che chiama in causa il fare e trova il suo esito naturale nella realizzazione di opere incomparabili.³⁸¹

È d’altro canto evidente che questo saper fare è originariamente legato all’emergere di un’esigenza d’ordine rappresentativo. La somma delle tecniche che Cellini utilizza nella *Saliera* trasforma un oggetto da tavolo, rendendolo qualcosa di simile ad un’epitome, articolata in forma visiva, della ricchezza inesauribile del mondo. Ciascuno degli elementi compresi entro la “forma tonda” tende difatti a configurarsi quale mezzo per l’ulteriore arricchimento della tessitura visiva, come risulta evidente che la nave, inserita quale contenitore del sale, era stata “sottilmente lavorata in oro” così da rappresentare, come si ricava dai *Trattati*, “certe battaglette di mostri marini minutamente e diligentissimamente fatti”,³⁸² lavorando “con sicurtà di arte e buona pratica con i [...] ceselletti e diverse

³⁷⁹ Id., *Vita*, cit., II, II, p. 413.

³⁸⁰ *Ivi*, I, XXXI, pp. 152-153.

³⁸¹ D’altro canto, la centralità della *Saliera* nell’opera di Cellini è stata riconosciuta a partire da G.C. Argan, *Storia dell’Arte Italiana III* (1968), Firenze 2000, pp. 138-139, che ha parlato dell’opera nei termini di “un monumento da tavola”, di “un complicato tema allegorico; una composizione ben disegnata, una tecnica scaltra”. Più recentemente M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, cit., pp. 15-42: 16 ha ribadito che “Cellini’s vision of the goldsmith’s capacities, and even of the goldsmith’s disegno, is most powerfully formulated not in a text, but in a precious object: the Saltcellar”.

³⁸² Id. *Trattati*, cit., I, XII, p. 97, e lo stesso si può dire del “tempietto, riccamente lavorato, di ordine ionico nel quale di metteva il pepe”. Come rivela l’opera, si tratta di un edificio a bugnato, qualificato da cornici marcapiano e aperto, sui lati lunghi, da un trifornice con archi a tutto sesto e sui lati brevi da una sola apertura entro due pilastri aggettanti. Sui lati lunghi della struttura sono addossate quattro colonne di “ordine ionico” che poggiano sul basamento dell’edificio. Sulla copertura a terrazza dell’edificio si distende una figura femminile. Sui quattro cantoni siedono invece altre quattro figure, variamente atteggiate, due

ancudini”.³⁸³ Si è detto della smaltatura e della funzione restitutiva che essa assume nel mentre permette di evocare la tessitura cromatica di cose e fenomeni. Come si ricava scorrendo questo brano, ricavato dalla *Vita*, si tratta di un procedimento

difficilissimo rispetto al fuoco, che nelle finite gran fatiche per ultimo si interviene, e molte volte le guasta e manda in ruina.³⁸⁴

L’arricchimento visivo, garantito dall’impiego degli smalti, è dunque indissolubile dall’introduzione di un margine ulteriore di difficoltà al livello tecnico esecutivo. Peraltro una fonte ulteriore di variazione cromatica poteva essere costituita dall’utilizzo di materiali specifici, segnatamente l’“ebano nero” di cui era rivestito il bordo della base, nella “grossezza”³⁸⁵ del quale erano state introdotte “quattro figure d’oro” lavorate a “mezzo rilievo”, raffiguranti la notte e il giorno, il crepuscolo e l’aurora (con evidente rimando, nella piccola dimensione, alle figure scolpite da Michelangelo nella *Sacrestia nuova* in San Lorenzo a Firenze).³⁸⁶ Altre quattro alludevano invece ai “quattro venti principali” (o “stagioni” come è detto nei *Trattati*).³⁸⁷ Tutte erano state “lavorate” con estrema “puletezza e smaltate”. Come si ricava ancora dai *Trattati*, del legno

non si mostrava se non un piccolo nastrettino sotto [le figure], che per esser nero gli dava buona grazia.³⁸⁸

femminili e due maschili. All’interno delle aperture, sui lati brevi, sbucano due figure, stanti, l’una, femminile, con un corno di dovizia in mano, raffigura l’abbondanza, l’altra, maschile, rappresenta Ercole con una clava nella sinistra e i pomi delle Esperidi nella destra. Sarebbe possibile proseguire, osservando le parti smaltate oppure la resa anatomica delle figure restituita da un magistrale lavoro di cesello. Oppure considerando le incongruenze dimensionali tra le figure, fino a risalire all’esigenza di sovradimensionare la figura femminile sdraiata sul tetto dell’edificio fondamentalmente in ragione del fatto che la figura serve da manico all’apertura del contenitore, incassato nella struttura architettonica, che custodisce la preziosa spezia. Tutti questi elementi offrono una fondamentale testimonianza visiva a conferma di quanto emerge attraverso le descrizioni delle oreficerie perdute.

³⁸³ *Ivi*, I. XII, p. 96

³⁸⁴ Ricavo queste indicazioni da Cellini, *Vita*, cit., I. XXVI, pp. 138-139.

³⁸⁵ Cellini, *Trattati*, cit. I. XII, p. 96, ha indicato la misura dell’altezza della base, cioè della sua “grossezza”, pari a “quattro dita di uomo”, specificando che vi erano inseriti “molti” altri “ricchissimi ornamenti”. Questo, secondo modalità, ormai note, che evocano la concentrazione di motivi figurati ed elementi vari all’interno di spazi piccoli.

³⁸⁶ Per il riferimento ad una competizione a distanza con Michelangelo, alle studiatissime figure della Cappella dei Medici in San Lorenzo, cfr. Pope Hennessy, *Cellini*, cit., p. 109;.

³⁸⁷ Cellini, *Trattati*, cit. I. XII, p. 96: “avevo fatto nella grossezza del detto ovato un partimento di otto zone, nelle quale avevo figurato la Primavera, la State, lo Autunno et il Verno; nelle altre quattro si era figurato l’Aurora, il Giorno, Crepusco e la Notte; et avevo tal vano di opera ripieno tulio di legno d’ebano, del quale non si mostrava se non un piccolo nastrettino sotto, che per esser nero gli dava buona grazia”.

³⁸⁸ *Ivi*, I. XII, p. 97.

La notazione permette di introdurre un elemento di notevole interesse. La presenza di uno stacco d'ordine cromatico possedeva funzione immediatamente visiva. Permetteva di identificare con un maggior grado di nitidezza ciascuna figura, distinguendola rispetto a quelle circostanti o al fondo. In tal modo contribuiva, concordemente al nitore dell'intaglio, ottenuto grazie ad un meticoloso lavoro di rifinitura col cesello, a garantire la chiarezza dell'impaginato visivo, evitando l'insorgere di effetto alcuno di confusione. Ma, come è a questo punto evidente, la ricchezza degli elementi figurati, e la fecondità generativa immanente alla natura, non potevano manifestarsi senza che emergesse, in controluce, il magistero tecnico esecutivo dell'artefice: la fecondità del suo sapere fare, se così si può dire.

A questo punto appare persino giustificato l'esito della commissione e deve essere valorizzata la coerenza formidabile con la quale Cellini articola il testo, poiché la reazione del Cardinale è modellata nella controluce della descrizione dell'opera. Nonostante le ambizioni del committente fossero dichiarate ("arebbe voluto uscir dell'ordinario di quei che avean fatte saliere"), e i due programmi iconografici sembrano indicare l'esigenza di scegliere un tema, un'allegoria spiccatamente erudita, che fosse il manifesto di un gusto colto e raffinato, Cellini aveva elaborato un'"invenzione" estremamente elaborata, il progetto di un'opera ricchissima che tuttavia venne giudicato

di quelle che non si posson fare.³⁸⁹

Ci sarebbe da valutare se l'ammonimento non implicasse tra le righe un ulteriore aspetto. Un'opera di eccezionale magnificenza com'è la *Saliera* di Cellini poneva verosimilmente un problema attinente al decoro, Tanto è vero che il Cardinale preferì non entrare in "così grande impresa". Di qui, la ragione per la quale l'orafo avrebbe dovuto sperare in un altro committente:

'Non la faccendo al Re, dove io ti meno, non credo che ad altri la possa fare'.³⁹⁰

Se si intendono queste parole nel loro senso letterale il rifiuto è più che giustificato. La *saliera* ideata da Cellini non era adeguata alla tavola di un Cardinale ma a quella di un Re.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

Ippolito d'Este non avrebbe avuto l'ardire di travalicare le gerarchie equiparandosi alla dignità di un monarca. E Cellini? Si direbbe di sì. Alla corte di Francesco I, la grandiosità dell'opera che aveva concepito sarebbe stata contemporaneamente la prova e il riflesso della regalità dell'altro.

È vero che Cellini arrivò alla corte di Francesco I come orafo, ma a cominciare dalla prima commissione che ricevette per i “modelli di dodici statue d'argento” ad uso di “candelieri”,³⁹¹ gli anni di permanenza in Francia, dal 1540 al 1545, gli offrirono l'occasione di realizzare “le prime opere di scultura d'argento e di bronzo grandi e grandissime”.³⁹² Quei “candelieri” prevedevano difatti che l'orafo realizzasse

sei Iddei e sei Iddee, della grandezza appunto di Sua Maestà, quale era poco cosa manco di quattro braccia alto.³⁹³

Ricevuta la commissione Cellini eseguì

quattro modelli piccoli di dua terzi di braccio l'uno, di cera: Giove, Iunone, Appollo, Vulgano,

che furono esaminati da Francesco I, il quale

sadisfatto delli detti modelli, e' m'impose per il primo che io gli facessi il Giove d'argento della ditta altezza.³⁹⁴

Come si ricava dai *Trattati*, Cellini procedette alla lavorazione del pezzo modellando “piastre d'argento” con “sicura pratica di tirare di martello”³⁹⁵ in modo da dare forma a tutti i membri della figura, “le braccia, e le gambe et il corpo”, e “la testa”, che eseguì

tutta di un pezzo tirata in quel modo come se io avessi avuto a tirare un vaso.³⁹⁶

Il procedimento, col quale l'artefice aveva acquisito dimestichezza per via dei pezzi di argenteria realizzati a Roma (si pensi all'*Acquereccia* del 1524), risultava “difficile” qualora fosse stato impiegato su “figure” grandi “quanto uno uomo vivo” o “maggiori”.

³⁹¹ Id., *Vita*, cit., II. XII, p. 436.

³⁹² Id., *Trattati*, cit., I. XII, p. 96.

³⁹³ Id., *Vita*, cit., II. XII, p. 436.

³⁹⁴ *Ivi*, II. XII, p. 437.

³⁹⁵ Id., *Trattati*, cit., I. XXV, p. 140.

³⁹⁶ *Ivi*, I. XXV, p. 143.

Quelle “di un braccio e mezzo” presentavano difatti il vantaggio della lavorazione di “lamine di argento più sottili”. Ma soprattutto, essendo “di questa piccola grandezza”, si potevano agilmente “maneggiare”, specie al momento di “saldare” le singole parti “intorno al fuoco”, come invece non accadeva alle “grandi”.³⁹⁷ Le pagine dei *Trattati* restituiscono ampiamente la descrizione del procedimento attraverso il quale Cellini realizzò la figura di *Giove*.³⁹⁸ Nella *Vita*, è invece evocato a questo modo:

il Re comparse alla porta del mio castello, sentendo picchiare a parecchi martella, comandò a ugnuno che stessi cheto: in casa mia ogniuno era innopera; di modo che io mi trovai sopraggiunto dal Re, che io non lo aspettavo. Entrò nel mio salone: e ’l primo che vedde, vedde me con una gran piastra d’argento in mano, qual serviva per il corpo del Giove: un altro faceva la testa, un altro le gambe, inmodo che il romore era grandissimo.³⁹⁹

Una volta all’interno della bottega, il Re, informatosi delle diverse opere alle quali Cellini stava lavorando, lo invitò a

tòrre quanti uomini io volessi, e quelli far lavorare: perché voleva che io mi conservassi sano per poterlo servire più lungamente.⁴⁰⁰

La risposta possiede un potenziale di rivelazione difficilmente sopravvalutabile. Cellini disse difatti

che subito io mi ammalerei se io non lavorassi, né manco l’opere non sarebbero di quella sorte che io desidero fare per Su Maestà.⁴⁰¹

Non era possibile pensare di lasciare ad altri l’onere e la responsabilità dell’esecuzione di un’opera. Soltanto l’artefice poteva avere un’idea corretta della sua configurazione e delle procedure, d’ordine tecnico esecutive, che avrebbero dovuto essere mobilitate per eseguirla. Oltretutto, sia nell’un caso che nell’altro Cellini era mosso dall’esigenza di operare in modo superlativo, secondo la tensione competitiva che abbiamo visto all’opera sin dalle sue prime prove. Tanto più ora questa doveva farsi sentire visto che la commissione proveniva dalla “Maestà” di un monarca che non aveva pari. Coerentemente

³⁹⁷ Id., *Trattati*, cit., I. XXV, p. 140.

³⁹⁸ *Ivi* I. XXV, pp. 140-148.

³⁹⁹ Id., *Vita*, cit., II. XV, pp. 442-443.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

le pagine dedicate, nella *Vita*, all'esecuzione del *Giove* valorizzano la “gran difficoltà” di un procedimento di fronte al quale “quei gran pratici franzesi” si erano arresi (“volendola saldare insieme, essendo questa che non avevano saputa fare”).⁴⁰² Viceversa Cellini, sperimentando procedimenti e tecniche varie, trovò alla fine un “modo” di operare che da tutti “fu tenuto maravigliosissimo et ottimo e bello”.⁴⁰³

A conferma della difficoltà dell'impresa, la commissione non fu portata a termine prima del gennaio 1545.⁴⁰⁴ Intanto Cellini aveva realizzato la base “di bronzo ricchissimamente” lavorata, e “dorata”,

piena di ornamenti, infra i quali ornamenti iscolpi' in basso rilievo il ratto di Ganimede; da l'altra banda poi Leda e 'l cigno: questa gittai di bronzo, e venne benissimo.⁴⁰⁵

Aveva fatto dorare alcune parti del *Giove*, specificamente gli “ornamenti ai piedi et alla testa” della figura (“il qual dorare ci fu difficilissimo a fare”),⁴⁰⁶ e vedutosi “avanzare assai bene dell'argento”

messi mano senza saputa del Re a fare un vaso grande con dua manichi, dell'altezza d'un braccio e mezzo in circa [...] lavorato tutto con molti ornamenti piacevolissimi e con assai figure.⁴⁰⁷

Nel contempo, cominciava a “isperimentare queste terre di Francia”,⁴⁰⁸ e si impratichiva nell'arte del getto dei bronzi, realizzando, in coppia con un'altra “testa” ritratta da una “bellissima fanciulla”, e secondo un “piccolo modello” che aveva “ritratto”, a Roma, da “una testa maravigliosissima antica”,

⁴⁰² Id., *Trattati*, cit., I. XXV, p. 144.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Su questi aspetti cfr. Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, cit., in part. pp. 87-88.

⁴⁰⁵ Cellini, *Vita*, cit., II. XX, p. 454; II. XLI, p. 495.

⁴⁰⁶ Id., *Trattati*, cit., II. XXV, p. 145.

⁴⁰⁷ Id., *Vita*, cit., II. XVIII, p. 449; II. XXXVI, p. 487. Di quest'opera, perduta, cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 57 (*Vaso d'argento a due anse* del 1540 circa), rimane la testimonianza dell'ambasciatore Giulio Alvarotti: “Messer Benvenuto fiorentino [...] Ha fatto un vaso antico d'argento grandissimo con dua manichi, tutto lavorato di rilievo, opera certamente giudicata da ognuno rara e singulare”, cfr. G. Alvarotti, Lettera al Duca di Ferrara (Melun, Seine-et-Marne, 29 gennaio 1545), in C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa 2001, pp. 98-100: 98, n. CXLIX.

⁴⁰⁸ Cellini, *Vita*, cit., II. XLV, pp. 505-506: “Quanto alle teste di bronzo [...] io le feci veramente da per me, per isperimentare queste terre di Francia, le quali io, come forestiero, punto non conoscevo; e senza far esperienza delle ditte terre io non mi sarei messo a gettare queste grande opere”. Si tratta di una variante del brano, ben più noto in cui Cellini indica che la realizzazione, nel 1548, del *Busto di Cosimo I* (oggi a Firenze, Museo Nazionale del Bargello), non lo implicò “per altra causa se non per fare sperienza delle terre da gittare il bronzo”, (cfr. *ivi*, II. LXIII, p. 540).

una testa di Giulio Cesare, col suo petto, armata, grande molto più del naturale.⁴⁰⁹

Continuava ad ogni modo a lavorare alle oreficerie visto che il Re gli aveva chiesto “le stampe delle monete di tutto il suo regno”, facendogli pervenire

alcuni disegni per mostrarmi parte della voglia sua; ma ben mi dava licenza che io facessi tutto quel che a me piaceva: io avevo fatto nuovi disegni, siccome il mio parere e siccome la bellezza de l'arte.⁴¹⁰

Tuttavia, i due non arrivarono ad accordo alcuno

perché essendo quivi il suo Consiglio, lo persuadevano che le monete si dovessero fare in quella maniera di Francia, sì come le s'erano fatte insino a quel tempo. Ai quali risposi che Sua Maestà m'aveva fatto venire dalla Italia perché io gli facessi dell'opere che stessino bene; e se Sua Maestà mi comandassi al contrario, a me non comporteria l'animo mai di farle.⁴¹¹

L'episodio meriterebbe una riflessione più approfondita. Nei limiti di questo lavoro, basterà osservare che i “disegni” di Cellini avrebbero introdotto in Francia una nuova “maniera” importata direttamente da Roma, con un effetto di vera e propria cesura che mal si adattava all'esigenza di una graduale e filtrata intromissione del potere monarchico sulle autonomie locali. Prevalse dunque la cautela e alle innovazioni prospettate in quell'occasione “si dette spazio per ragionarne un'altra volta”.⁴¹² D'altro canto le occasioni per mostrare il suo talento non gli mancavano di certo. Tra altri lavori realizzò, attorno al 1542,

un vasetto d'argento, riccamente lavorato,⁴¹³

“a requisizione” di Madame d'Étampes. Dopo che l'ebbe finito si presentò da lei, “pensando che, donandoglielo, dovere riguadagnare la sua grazia”,

⁴⁰⁹ *Ivi*, II. XVIII, pp. 449-450. Ambedue verosimilmente distrutti o perduti, cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 58 (*Giulio Cesare* del 1540-'41 e *Ninfa di Fontainebleau*, busto di bronzo, del 1540-'41). Cellini stesso (*Vita*, cit. II. XVIII, p. 450), impose al secondo ritratto il “nome Fontana Belio, che era quel sito che aveva eletto il Re per sua propria dilettazone”.

⁴¹⁰ Cellini, *Vita*, cit., II. XXXI, p. 476.

⁴¹¹ *Ivi*, II. XXXII, p. 479.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ivi*, II. XX, p. 454. Opera perduta, cfr. Camesasca, *Tutta l'opera del Cellini*, cit., p. 59 (*Vasetto d'argento* del 1543).

qual fu causa di farla maggiormente invelenire a far contro a di me.⁴¹⁴

Tutto questo aveva origine da un episodio sfavorevole all'artista quando, presentando al Re "certi modelli" destinati al Castello di Fontainebleau, volle

la mia mala fortuna che io non fui avvertito di fare altrettanta commedia con madama.⁴¹⁵

Tuttavia, quando, per riparare all'incidente, si presentò a lei portando con sé "quel bel vasetto", ottenne il risultato contrario. Difatti "isdegnosamete" lei

per istraziarmi sempre, m'ha fatto dire che io aspettassi,⁴¹⁶

e pur tentando la via della "pazienza", alla fine

mi causò tanta ira, che non potendo più resistere, mandatole divotamente il canchero nel cuore, di quivi mi parti' e me n'andai a trovare il cardinale di Loreno, e li feci presente del ditto vaso, raccomandatomi solo che mi tenessi in buona grazia del Re.⁴¹⁷

Secondo il resoconto della *Vita*, all'inizio del '42,⁴¹⁸ nel corso di una visita di Francesco I al Petit Nesle, la residenza parigina di Cellini, Madame d'Étampes aveva suggerito di farlo lavorare a Fontainebleau, pensando che occorresse "qualcosa di bello per ornamento della sua Fontana".⁴¹⁹ Dal 1528, Francesco I aveva avviato la ristrutturazione della propria riserva di caccia, del Castello e delle aree adiacenti. I lavori furono diretti da Rosso Fiorentino al quale, nel 1540, era subentrato Francesco Primaticcio. Intesa la richiesta della sua favorita, il Re

mi cominciò a domandare quello che mi pareva da fare per quella bella fonte. A questo io proposi alcune mie fantasie: ancora Sua Maestà disse il parer suo.⁴²⁰

Come richiestogli Cellini eseguì "certi modelli" per quella "bella fonte",

⁴¹⁴ *Ivi*, II. XXIII, p. 460-462: 462.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Grazie alle indicazioni circa gli spostamenti del Re offerte da Cellini, *Vita*, cit., I. XX- XXI, pp. 454-455, la critica ha potuto datare al gennaio del 1542 la commissione dei progetti per Fontainebleau, per la *Porte dorée* e per la *Fontana* del Castello, cfr. Jestaz, *Benvenuto Cellini à la cour de France (1540-1545)*, cit., pp. 99-119, in part. p. 99 (con la bibliografia precedente segnalata nel saggio).

⁴¹⁹ Cellini, *Vita*, cit., II. XX, pp. 454-455.

⁴²⁰ *Ibid.*

con più ricche invenzione che io sapevo.⁴²¹

Il primo consisteva in un progetto di riqualificazione della *Porte dorée*.⁴²² La descrizione si sviluppa a partire da una valutazione attenta della struttura preesistente (così come, nel 1538, era stata concepita da Gilles Le Breton),

qual era grande e nana, di quella lor mala maniera franciosa; la quale era l'apertura poco più d'un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istacciato a uso d'un manico di canestro.⁴²³

Dal brano si ricava che

in questo mezzo tondo il Re desiderava d'averci una figura, che figurassi Fontana Belìo,⁴²⁴

ed è probabile che questa fosse la sola disposizione ricevuta. Viceversa, la riqualificazione architettonica della *Porta* sembrerebbe l'esito di un'iniziativa dell'artefice. Se così fosse non sarebbe altro che una logica conseguenza della dinamica che abbiamo visto più volte attuarsi, nel momento in cui, ricevuta una commissione, Cellini la trasforma, elaborando progetti che spiccano per complessità e introducono ulteriori motivi di "difficoltà" dal punto di vista della realizzazione. Il nuovo assetto della *Porta*, secondo il "modello" elaborato su piccola scala, è di seguito descritto a questo modo:

Io detti bellissima proporzione al vano ditto; di poi posi sopra il ditto vano un mezzo tondo giusto; e dalle bande feci certi piacevoli risalti, sotto i quali nella parte da basso, che veniva a corrispondenza di quella di sopra, posi un zocco; e altanto di sopra; e in cambio di due colonne, che mostrava che si richiedessi sicondo le modanature fatte di sotto e di sopra, avevo fatto un satiro in ciascuno de' siti delle colonne. Questo era più che di mezzo rilievo, e con un de' bracci mostrava di reggere quella parte che tocca alle colonne: innell'altro braccio aveva un grosso bastone, con la sua testa ardito e fiero, qual mostrava spavento a' riguardanti. L'altra figura era simile di positura, ma era diversa e varia di testa e d'alcune altre tali cose: aveva in mano una sferza con tre palle accomodate con certe catene. Se bene io dico satiri, questi non avevano altro di satiro che certe

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Nota anche come *Porte d'orée*, a indicare la sua posizione, che segna il confine tra la foresta e il Castello di Fontainebleau. Per ulteriori approfondimenti relativi alla commissione, alla derivazione dell'iconografia della lunetta da Rosso Fiorentino e per una ricostruzione grafica del progetto di Cellini compiuta sulla base della descrizione contenuta nella *Vita*, "le fondement indispensable à toute réflexion sur le sujet", cfr. Jestaz, *Benvenuto Cellini à la cour de France (1540-1545)*, cit., pp. 99-119

⁴²³ *Ivi*, cit., II. XXI, pp. 455-458: 456.

⁴²⁴ *Ibid.*

piccole cornetta e la testa caprina; tutto il resto era umana forma. Innel mezzo tondo avevo fatto una femmina in bella attitudine a diacere: questa teneva il braccio manco sopra al collo d'un cervio, quale era una de l'imprese del Re: da una banda avevo fatto di mezzo rilievo caprioletti, e certi porci cignali e altre salvaticine di più basso rilievo; da l'altra banda cani bracchi e livrieri di più sorte, perché così produce quel bellissimo bosco, dove nasce la fontana. Avevo di poi tutta quest'opera ristretta innun quadro oblungo, e innegli anguli del quadro di sopra, in ciascuno, avevo fatto una Vittoria in basso rilievo, con quelle faccelline in mano, come hanno usato gli antichi. Di sopra al ditto quadro avevo fatto la salamandra, propia impresa del Re, con molti gratissimi altri ornamenti a proposito della ditta opera, qual dimostrava di essere di ordine ionico.⁴²⁵

La descrizione della struttura preesistente costituisce un elemento imprescindibile, poiché garantisce la corretta comprensione delle modifiche introdotte da Cellini,

per non alterare il manco che io potevo, l'ordine della porta che era fatta a ditto palazzo,⁴²⁶

fermo restando l'esigenza di far brillare la qualità del suo intervento. L'artista coglie anzitutto, al colpo d'occhio, le proporzioni della superficie a sua disposizione: era "grande e nana". Il vano della porta era difatti esteso a "poco più d'un quadro" ed era sormontato da un "mezzo tondo istiacciato". Il difetto di quella "mala maniera franciosa" doveva apparire evidente. Il rapporto tra un "quadro" che non è esattamente un quadrato e un "mezzo tondo" che non è un vero "mezzo tondo" introduce una ambiguità percettiva inaccettabile: un'accentuazione verrebbe da dire sulla direttrice orizzontale che, non riuscendo a imporsi, produce un effetto di vero e proprio schiacciamento. Sulla base di queste osservazioni, Cellini giustifica la necessità di riconfigurare la struttura preesistente. La difficoltà dell'operazione consisteva nel fatto che l'"ordine" della porta di Breton era stato pensato in rapporto all'assetto complessivo della facciata dell'edificio, elevata con un sistema di logge sovrapposte. Qualunque intervento doveva necessariamente tenere conto di questo specifico stato di cose. D'altro canto, emerge la necessità di ridistribuire gli elementi architettonici in modo che lo spazio che risultasse nitidamente articolato e percepibile nella sua unità, quale risultante delle relazioni dei diversi elementi, a prescindere dalla loro complessità. Questo gli avrebbe consentito poi di inserire una decorazione scultorea ricchissima. Il fatto che la descrizione si caratterizzi

⁴²⁵ *Ivi*, cit., II. XXI, pp. 456-458.

⁴²⁶ *Ivi*, II. XXI, pp. 456.

per via della ripresa insistita dal lessico propriamente architettonico (“ordine”,⁴²⁷ “colonne”,⁴²⁸ “modanature”,⁴²⁹ “zocco”,⁴³⁰ “risalti”,⁴³¹ “vano”⁴³²), come anche la presenza di termini o locuzioni che descrivono la “positura” degli elementi rispetto ai “siti” (“di sopra e di sotto”, “dalla parte di basso [...] a corrispondenza in di quella di sopra”, “dalle bande”, “in negli anguli”), costituisce una variante specifica di quell’esigenza di nitore espositivo che qualifica sia le formulazioni verbali sia l’elaborazione degli elementi propriamente visivi che siamo ormai addestrati a riconoscere come una qualità peculiare a Cellini.

Questi procedette anzitutto a riconfigurare la “proporzione” del vano di accesso, riconducendo la lunetta alla forma di un “mezzo tondo giusto”. Quindi trasformò l’assetto visivo della struttura, arricchendola di un apparato coerente e unitario di elementi figurati. In particolare, al posto delle due “colonne” laterali sarebbero state inserite, “in ciascuno dei siti” ad esse destinati, due figure di “satiri”, di “più che di mezzo rilievo”. La descrizione della lunetta si articola, come nel caso della *Saliera*, a partire dalla definizione di uno spazio inizialmente astratto, un “mezzo tondo”, che viene inizialmente connotato per la presenza della figura di

una femmina in bella attitudine a diacere,

⁴²⁷ Cfr. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* (1691), online, URL: <http://baldinucci.sns.it/html/_s_index2.html>, *ad vocem* ‘Ordine’⁶: “Quella proporzionata disposizione, che dà l’Artefice alle parti dell’edificio, mediante la quale ciascheduna ritiene il suo sito in quella grandezza, che si ricerca, conforme al fine, che si prescrive il medesimo Artefice. Dicesi anche simetria, che è quanto dire disposizione a misura [...]; contuttociò pare, che in pratica, per non so qual proprietà o eccellenza, solo agli ornamenti di essi edifizii s’appropria questa voce: ed in questo modo presa pare si possa dire, che l’ordine d’Architettura è un concerto o componimento di varie parti proporzionate fra di loro; le quali annesse, a guisa di membra, formano un corpo intero, in cui si vede leggiadria e bellezza, atta a soddisfare l’occhio di chi le mira”.

⁴²⁸ “È detta una certa ferma, e perpetua parte di muro ritto a piombo dal piano del terreno all’alto, atto a reggere le coperture (Leon Batista Alberti). E gli ordini di Colonne chiama egli un muro aperto ed in più luoghi fesso”. (cfr. *ivi*, *ad vocem* «Colonna³»).

⁴²⁹ “Termine degli Architetti, che generalmente comprende la foggia e ’l componimento per lo più de’ membri minori, come cornici, base, cimase, e simili altre” (cfr. *ivi*, *ad vocem* ‘Modanatura’).

⁴³⁰ “Termine d’Architettura; quella pietra di figura quadrata, dove posano le colonne, piedistalli, e simili. [...] Usansi ancora questi zoccoli a’ piedi delle statue, urne, e altre a queste simiglianti cose” (cfr. *ivi*, *ad vocem* ‘Zoccolo²’).

⁴³¹ “Aggetto; termine d’Architettura, e si dice di que’ membri dell’edificio, che dalle bande, o nel mezzo della lor faccia ricrescono in fuori, senza uscire del loro diritto, o modanatura” (cfr. *ivi*, *ad vocem* ‘Risalto’).

⁴³² “Una delle sei qualità dell’edificio. Onde vani si dicono quegli aditi, che sono per tutto esso edificio, donde possono entrare e uscire tutte le cose, che fanno di bisogno a chi vi à da star dentro. De’ vani alcuni servono a’ lumi, all’aria, e a’ venti; ed altri all’entrata ed uscita di quei che abitano, e delle cose a loro bisognevoli” (*ivi*, *ad vocem* ‘Vano²’).

e quindi dall'emergere di un "bellissimo bosco", ricchissimo di "caprioletti, e certi porci cignali e altre salvaticine" oltre a "cani bracchi e livrieri di più sorte", distribuiti sui lati. Tutta questa "opera" era "ristretta innun quadro oblungo", con funzione di cornice, a sua volta qualificata dalla presenza di due figure e "molti gratissimi altri ornamenti".

Cellini descrive il proprio lavoro da artefice valorizzando la struttura e mostrando i nessi logici e significanti che si istituiscono tra gli elementi propriamente figurativi. Anzitutto, appare chiaramente valorizzato il rapporto che lega la decorazione scultorea alla struttura architettonica. Le figure ai lati della porta segnalavano difatti la possibilità dell'accesso, mettendo comunque in guardia chi avesse voluto passare attraverso la connotazione specifica di atti ed espressioni. Uno dei satiri in particolare si mostrava "ardito e fiero" al punto da suscitare "spavento ai riguardanti". Entrambi avevano peraltro funzione evidente di sostegno visto che "con un de' bracci" mostravano "di reggere quella parte che tocca alla colonna", cioè la base della lunetta. In questo modo si istituiva un indubbio legame tra loro e la figura femminile compresa all'interno di quest'ultima. Difficile essere più chiari. Le figure dei satiri (di cui Cellini si affretta a specificare la natura ferina sebbene "tutto il resto" era di "forma umana") sono legate in un esplicito rapporto erotico con la figura femminili. In questo modo l'accesso risulta eroticamente connotato. La qualità dell'operazione compiuta da Cellini consiste nel fatto che gli elementi figurati non sono pensati come un travestimento dell'architettura ma come un veicolo attraverso cui possono circolare contenuti di tipo naturalistico con una accentuazione della dimensione dell'erotico. La dimensione dell'erotico è legata alla presenza di figure maschili e femminili e viene pensata a partire da una natura generativa all'interno della quale l'uomo si integra come suo prodotto. Così come nella *Saliera*, l'immaginazione letterale e poetica deve il suo valore al fatto che rivela il potenziale generativo. Allo stesso tempo, conferisce ai due amanti una pienezza di senso che appartiene ampiamente alla natura. La *Ninfa*, quale personificazione della fonte stessa, è matrice generativa, vivente, grembo che "produce" la ricchezza inestimabile della vita. D'altro canto, anche in questo caso la descrizione valorizza bellezza e grazia, sollecitando a riconoscere in questo aspetto dell'opera, e dell'operatività dell'artefice, un valore fondante, verso cui, l'intera produzione di Cellini tende, nell'esigenza di creare strutture visive capaci di indurre piacere agli occhi.

Il quadro della situazione si completa riflettendo su ciò che di questo progetto, Cellini arrivò a realizzare, vale a dire la lunetta bronzea con la *Ninfa* poc'anzi menzionata (oggi al Louvre). Nei *Trattati* la monumentalità del lavoro è restituita specificando che si trattava di “un mezzo tondo di otto braccia in circa” all'interno del quale aveva realizzato,

una statua di più che sette braccia, di più che mezzo rilievo, la quale era figurata per la propria fontana,⁴³³

ed era una

femmina, la quale aveva la testa tutta tonda e molti altri membri del corpo, et alcuni altri erano di mezzo rilievo.⁴³⁴

Insieme aveva figurato “più vasi, i quali mostravano di versare acqua”, ed “una testa di cervio, tutta tonda”. Ancora “da una parte “del mezzo tondo erano parecchi cani, cioè bracchi e levrieri parecchi cani, cioè bracchi e levrieri”, mentre dall'altra si mostravano “cavrioletti et alcuni porci selvatici”.⁴³⁵ Questa complessità di elementi rendeva chiaramente difficoltoso il getto (che, secondo le indicazioni offerte da Cellini, “fu gittato di più pezzi” e con la tecnica della fusione a cera persa). Se nei *Trattati* questo aspetto è valorizzato descrivendo il procedimento di modellazione della figura, e soffermandosi sulla preparazione della “terra” per il getto dei bronzi,⁴³⁶ nella *Vita* Cellini si limita a parlare di

qualche difficoltà, che sarebbe bellissimo per gli accidenti dell'arte a narrare tal cosa; ma perché io me ne andrei troppo in lunga, me la passerò. Basta che la mia figura venne benissimo, e fu così bel getto come mai si facessi.⁴³⁷

Emerge in queste righe fino a che punto le difficoltà tecniche fossero, per Cellini, delle sollecitazioni attive all'operatività. Questo dato resta costante indipendentemente dalla varietà dei procedimenti attraverso cui si realizza la figurazione (dalla tecnica dello smalto al getto dei bronzi). Se poi si assegna giusto valore ai termini attraverso i quali è

⁴³³ *Trattati*, cit., II, I, pp. 161-162

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ivi*, II, I-II, pp. 161-165.

⁴³⁷ *Id. Vita*, cit., II, XXXV, p. 485.

descritta e restituita la specifica qualità della terra che, una volta opportunamente preparata,

diviene come uno unguento: et a quelli che non hanno fatto tale speranza, parrebbe loro che la fussi troppo grassa; il perché questa grassezza non la impedisce lo accettare il metallo, anzi l'accetta meglio senza comparazione,

come Cellini stessa ha sperimentato in “opere difficilissime”, la conclusione può essere una soltanto. Lo scultore davvero capace, e l'artefice in genere, è colui che intende la pratica figurativa quale veicolo di apertura alla ricchezza e alla sensibilità del mondo alla quale è ricondotto operando attraverso sostanze e materiali tutt'altro che inerti, dotati di una loro intrinseca bellezza.

Il fatto che uno stesso sistema di costruzione dell'immagine emerga nel passaggio dalla descrizione dei lavori di oreficeria alle opere progettate e/o eseguite su scala monumentale, da una parte, costituisce un utile elemento di verifica, dall'altra permette di sviluppare ulteriormente la questione.

Il secondo “modello” che Cellini presentò a Francesco I riguardava il progetto per la *Fontana di Marte*.⁴³⁸ Il “modello” era “grande più di due braccia” (circa un metro) ed era, come il suo artefice si affrettava a dire, “di tanta bella bozza che chiaramente s'intendeva”.⁴³⁹ Cellini aveva immaginato

una fontana in forma d'un quadro perfetto, con bellissime iscalee intorno, quale s'intrasegavano l'una nell'altra: cosa che mai più s'era vista in quelle parti, e rarissima in queste.⁴⁴⁰

Esattamente “in mezzo” alla vasca aveva posizionato “un sodo, il quale si dimostrava un poco più alto che 'l ditto vaso della fontana”, al di sopra del quale si trovava “una figura ignuda di molta bella grazia”:

⁴³⁸ La commissione al 1542. Sembra che Cellini fosse effettivamente riuscito a portare a termine il colosso di Marte, di gesso, prima della sua partenza dalla Francia, nel 1545. L'ultima menzione di quest'opera risale al 1546. Si tratta di un pagamento del 26 ottobre 1546 “pour avoir couvert tout ce qu'il convenoit couvrir audict Nesle au lieu et endroit où est de present le grand colosse fait de pierre de plastre et [...] pour l'achapt de trois toises de nattes ou environ qu'il a employées a couvrir partie du bras dextre dudict colosse pour obvier à l'éminent péril des pluyes, gresles et gelées”, cfr. *Les comptes des Bâtiments du roi (1528-1571)*, éd. Léon de Laborde, Paris 1877, tomo II, p. 329-330, citato in Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour del France (1540-1545)*, cit. pp. 119-123: 121, al quale rinvio per ulteriori approfondimenti.

⁴³⁹ Cellini, *Vita*, cit., II. XXI, p. 455-456.

⁴⁴⁰ *Ivi*, II. XXII, p. 458.

Questa teneva una lancia rotta nella man destra elevata innalto, e la sinistra teneva in sul manico d'una sua storta fatta di bellissima forma: posava in sul piè manco e il ritto teneva in su un cimiere tanto riccamente lavorato, quanto immaginar si possa;

poi, “in su ciascuno” dei “quattro canti della fontana”, aveva posizionato

una figura assedere elevata, con molte sue vaghe imprese per ciascuna.⁴⁴¹

Non appena Cellini definisce la “forma” della fontana nei termini di un “quadro perfetto” offre le coordinate di uno spazio all'interno del quale i diversi elementi figurati si inseriscono secondo un sistema coerente di rapporti reciproci di posizione. In questo modo, la descrizione, come nel caso della *Saliera*, rende evidente la struttura effettiva della fontana. Lo stesso sistema è peraltro adottato per la descrizione delle figure, in particolare di quella centrale. In questo caso gli attributi che la identificavano (“una lancia rotta”, una “storta [...] di bellissima forma” e “un cimiere [...] riccamente lavorato”) erano stati disposti coerentemente rispetto alla posa della figura. La funzione restitutiva degli attributi è difatti implicata, e acquisisce valore, all'interno di una configurazione visivamente efficace. Con assoluta coerenza a quanto poi l'architettura complessiva di per sé stessa enuncia: una sola figura che ha dimostrato il suo valore in battaglia si erge invitta ed esercita il suo dominio, garantendo prosperità e rigoglio.

La descrizione ha una svolta, procedendo in forma dialogica, non appena il Re invita l'artefice a rivelare la “bella fantasia” soggiacente al suo disegno. Dichiarando di avere “intenso” il “significato” del congegno visivo ideato nel modello della *Porta*,

ma che questo della fonte, sebbene gli pareva bellissimo, nulla non n'intendeva.⁴⁴²

Aggiunse che “ben sapeva” quali fossero le qualità di Cellini e gli era dunque difficile pensare che questi avesse operato “senza significato nissuno”. Benvenuto raccolse l'invito tanto più che

essendo piaciuto col fare, volevo bene che altrettanto piacesse il mio dire.⁴⁴³

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ivi*, II. XXII, p. 458-459.

⁴⁴³ *Ivi*, II. XXII, p. 459.

Esordì dunque a questo modo:

‘Sappiate, sacra Maestà, che tutta quest’opera piccola è benissimo misurata a piedi piccoli, qual mettendola poi in opera, verrà di questa medesima grazia che voi vedete. Quella figura di mezzo si è cinquantaquattro piedi’ (questa parola il Re fe’ grandissimo segno di maravigliarsi); ‘appresso, è fatta figurando lo Idio Marte. Quest’altre quattro figure son fatte per le Virtù, di che si diletta e favorisce tanto Vostra Maestà: questa a man destra è figurata per la scienza di tutte le Lettere: vedete che l’ha i sua contra segni, qual dimostra la Filosofia con tutte le sue virtù compagne. Quest’altra dimostra essere tutta l’Arte del disegno, cioè Scultura, Pittura e Architettura. Quest’altra è figurata per la Musica, qual si conviene per compagnia a tutte queste iscienzie. Quest’altra, che si dimostra tanto grata e benigna, è figurata per la Liberalità; che senza lei non si può dimostrare nessuna di queste mirabil Virtù che Idio ci mostra. Questa istatua di mezzo, grande, è figurata per Vostra Maestà istessa, quale è un dio Marte, che voi siete sol bravo al mondo; e questa bravuria voi l’adoperate iustamente e santamente in difensione della gloria vostra’.⁴⁴⁴

Cellini identifica le figure e parafrasa il significato di ognuna. Da questo punto di vista, il brano dimostra che si era attenuto esattamente al suo ruolo di artista di corte, elaborando un programma iconografico che identificava Francesco I come un guerriero invitto, liberale e protettore delle arti. L’iconografia è, come in altri casi, restituita con il minimo di elementi, in modo da renderla immediatamente intellegibile. Marte è circondato dalle Arti poiché sono le virtù delle quali si “diletta”. Allo stesso tempo, situato in posizione più elevata, ha podestà su di esse. La figura del dio è stata posta peraltro a “corrispondenza” della fonte stessa e in questo modo è identificata inequivocabilmente con la fonte che garantisce protezione e nutrimento alle Arti. Queste fioriscono difatti ai bordi della fonte (sulla quale appunto sono poste a sedere). La conclusione emerge come un teorema. Francesco I aveva chiesto all’artefice di elaborare un modello per “Fontana Beliò, che era quel sito che aveva eletto [...] per sua propria dilettazone”⁴⁴⁵ e Cellini aveva restituito un’immagine di Francesco I integrandola in quel luogo.

Articolando il discorso in funzione di ciò che il monarca si aspetta di sentire, elabora una tessitura di significati che mirano, senza mezzi termini, alla sua glorificazione. Francesco adopera “santamente” la “bravuria” in battaglia, mostrandosi valoroso e giusto. Emerge peraltro una coerenza formidabile tra il sito della fonte, l’iconografia elaborata da Cellini e la celebrazione del sovrano francese. La fonte generativa di vita si assimila alla liberalità che fa nascere e rende floride le arti, finendo per rispecchiare l’immagine stessa del

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ivi*, II. XVIII, p. 450.

sovrano che garantisce prosperità alla nazione proteggendola con la “virtù dell’arme”. Tutto questo avrebbe avuto un’ulteriore esplicitazione nelle storie destinate ad ornare il “sodo” posto al centro della vasca, sul quale si ergeva appunto la figura di Marte. Come si ricava dai *Trattati*,

questo imbasamento era riccamente lavorato di molte piacevolissime opere, a proposito delle imprese del re e della fonte.⁴⁴⁶

In fin dei conti si trattava di una allegoria politicamente e consapevolmente indirizzata ed è per questa ragione che il sovrano sollecita l’artista a rivelare il significato dell’immagine. Ma anche l’artefice ha agito politicamente. Questi ha difatti elaborato una iconografia chiaramente celebrativa in modo da sollecitare la generosità e la protezione del Re nei suoi confronti.

D’altra parte, l’invenzione dell’artefice era ben nota a Francesco I, il quale “disse il parer suo” al momento di affidare l’incarico a Benvenuto.⁴⁴⁷ Da questo punto di vista è chiaro che il Re aveva inteso pienamente l’iconografia ma invita l’artefice a dire a parole quanto aveva congegnato visivamente in modo che essa fosse resa di dominio pubblico.⁴⁴⁸ L’intesa tra i due riesce perfettamente. Almeno così pare, di primo acchito. Difatti, Cellini non ha alcuna intenzione di recitare il ruolo del cortigiano e coglie l’occasione per affermare il proprio ruolo di artefice. L’aspetto tensionale emerge poiché risponde antepoendo alla richiesta che lo sollecita a rivelare il significato dell’immagine una questione di ordine visivo, vale a dire se l’opera avesse retto nella trasposizione dalla piccola scala del “modello” alla dimensione colossale.⁴⁴⁹ Implicito nella locuzione

⁴⁴⁶ Id., *Trattati*, cit., II. VII, p. 203.

⁴⁴⁷ Id., *Vita*, cit., II. XX, pp. 454-455.

⁴⁴⁸ Che la presentazione dei modelli della *Fonte* e della *Porta*, avvenisse pubblicamente si ricava dalle indicazioni offerte da Cellini, *ivi*, II. XXI, p. 546. Questi riferisce di aver portato i modelli al Palazzo del Louvre, per mostrarli al Re, quando era già impegnato nelle tattiche militari (“era cominciato a rinnovare le diavolerie della guerra in fra lo Imperadore e lui”), e non fu facile ottenere un’udienza: “pure parlai col cardinale di Ferrara, dicendogli che io avevo meco certi modelli, i quali m’aveva commesso Sua Maestà: così lo pregai che se e’ vedeva tempo da commettere qualche parola per causa che questi modegli si potessin mostrare, ‘io credo che il Re ne piglierebbe molto piacere’. Tanto fece il Cardinale; propose al Re detti modelli; subito il Re venne dove io avevo i modelli”.

⁴⁴⁹ L’altezza complessiva dell’opera è indicata in “cinquantaquattro piedi”. Se confrontiamo la descrizione contenuta nei *Trattati* (II. VII, p. 203), la stessa misura dell’altezza è descritta pari alla somma dell’“altezza” dell’“imbasamento”, cioè del “sodo” all’interno della vasca, pari a “quattro braccia” con quella della figura di Marte, alta “circa” “quaranta braccia” (“l’altre figure d’in su i canti erano assai minori”). Ipotizzando che Cellini avesse utilizzato il braccio fiorentino da panno (corrispondente a circa 58 cm) l’altezza complessiva della fonte misurava 25, 67 metri. (La sola figura sarebbe risultata pari a circa 23, 34 metri). Come indica anche Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, cit., p. 119, nella *Vita*,

“benissimo misurata” c’è il fatto che l’artefice aveva realizzato il modello, meditando sull’effetto di risultanza visiva che avrebbe avuto l’opera una volta realizzata.⁴⁵⁰ In questo modo rispondeva spostando il discorso dal piano della celebrazione a quello del funzionamento visivo. Cellini indirizza difatti l’attenzione sul fatto che il pregio del suo lavoro non consisteva nell’iconografia ma nella valenza della struttura (enunciata nelle prime righe della descrizione). Puntualizzando che l’elemento centrale è quello che è sfuggito al committente (“che tutta quest’opera [...] mettendola poi in opera, verrà di questa medesima grazia che voi vedete”)⁴⁵¹ la descrizione contenuta nella *Vita* acquisisce un risvolto che dirige l’attenzione sull’artefice quale depositario di un “segreto” che gli permette di recepire e intendere implicazioni che altri non sono in grado di cogliere. In fin dei conti, prima di fornire il ritratto di Francesco I Cellini ha fornito un ritratto di sé stesso, rendendo peraltro manifesta la ragione cogente che legittimava l’artista, depositario di una capacità operativa e previsionale che altri non hanno. Tutto questo trova formulazione nello scambio di battute che chiude la descrizione. Il Re proclamò a “gran voce”:

‘Veramente io ho trovato uno uomo sicondo il cuor mio’; e chiamò li tesaurieri ordinatimi, e disse che mi provvedessino tutto quel che mi faceva di bisogno, e fussi grande ispesa quanto si volessi: poi a me dette in su la spalla con la mana, dicendomi: ‘*Mon ami* (che vuol dire ‘amico mio’), io non so qual s’è maggior piacere, o quello d’un principe l’aver trovato un uomo sicondo il suo cuore, o quello di quel virtuoso l’aver trovato un principe che gli dia tanta comodità, che lui possa esprimere i sua gran virtuosi concetti’. Io risposi, che se io ero quello che diceva Sua Maestà, gli era stato molto maggior ventura la mia. Rispose ridendo: ‘Diciamo che la sia eguale’.⁴⁵²

Implicito nel passaggio senza soluzione di continuità dalle arti orafe alla scultura, fino al colosso, c’è piena esplicitazione di qualità connaturate a Cellini, di una concezione monumentale già annunciata nella piccola scala. La realizzazione di questi e “molti altri

Cellini ha descritto la statua “du roi en Mars nu, qu’il prévoyait de cinquante-quatre pieds, soit 17, 60 m (s’il s’agit du pied du roi de 32, 6 cm)” mentre “dans le traité, il donne même au colosse quarante brasses, soit 20 m environ, et le dit monté sur un piédestal élevé de quatre brasses au-dessus de l’eau, soit encore 2 m (mais si l’on veut concilier les mesures en pieds et en brasses, il faut imaginer que le piédestal était compris dans les quarante brasses)”. Si rammenti però che secondo lo studioso il braccio utilizzato da Cellini è pari a circa 51 cm.

⁴⁵⁰ Cellini ne ragiona nei *Trattati*, cit., II. VIII, pp. 205-208, descrivendo come realizzare un colosso sul fondamento di una “regola” o “segreto” che permette di accrescere le misure dal “piccolo” al “grandissimo” senza alterare la “proporzione” delle membra. Il procedimento trova una fonte diretta nell’“exempeda” descritto da Leon Battista Alberti, *De Statua*, a cura di M. Collareta, Livorno 1998, in part. il paragrafo 6, pp. 8-11.

⁴⁵¹ Cellini, *Vita*, cit., II. XXII, p. 459.

⁴⁵² *Ivi*, II. XXII, p. 459.

modegli per inventare opere nuove”⁴⁵³ trovava d’altro canto linfa nell’occasione di “esprimere” i propri concetti, di rendere concretamente conto del proprio valore di artefice. L’idea di una fontana a pianta geometrica riccamente decorata di figure si rivelava a tutti gli effetti una invenzione “rarissima” (Montorsoli terminò la sua fontana di *Orione*, a Messina, nel 1550, e quella di *Nettuno* nel 1557). L’idea del colosso fuso in bronzo è altrettanto sorprendente (Cellini si sarebbe trovato di fronte agli problemi che avevano impegnato Leonardo per il *Monumento Sforza*). Simili prospettive, nelle quali “difficoltà” e “accidenti” sono “bellissimi” perché permettono Benvenuto di esercitare la propria ‘bravuria’ di artefice, non potevano non solleccitarlo all’operosità. Intanto che la *Porta* “cominciava a mostrare le sue bellezze” e il “Giove era quasi che alla sua fine”,⁴⁵⁴ aveva già condotto quel “gran gigante”⁴⁵⁵ “di gesso” e ora s’ingegnava di trovare il modo “di formare di molti pezzi la ditta figura, e commetterla da poi a coda di rondine”⁴⁵⁶ pensando già a come

accommodare su quei pezzi che io gitterei del colos., cominciandomi da’ piedi, et a pezzo a pezzo le commetterei sino alla testa.⁴⁵⁷

Anche la realizzazione del *Giove* d’argento rappresentò una sfida: si vide in essa “tanta pulitezza”, quale non si sarebbe “mai creduto” e questo non era riuscito ai maestri locali “i quali si pretendevano essere li più valenti uomini del mondo di tal professione”.⁴⁵⁸ Incontriamo un ulteriore riferimento a quest’opera quando, condotta a termine, fu presentata a Francesco I e alla corte nel 1545:⁴⁵⁹

⁴⁵³ *Ivi*, II, X, p. 492.

⁴⁵⁴ *Ivi*, II, XXXVIII, p. 489.

⁴⁵⁵ *Ivi*, II, XXXIX, p. 492: “innel mio prato del castello scopersi quel gran gigante, a il quale il Re fece una maggior meraviglia che mai gli avessi fatto a nessuna altra cosa”.

⁴⁵⁶ *Ivi*, II, XLII, pp. 499-500: “Ripreso il vigore, con grandissimo istudio e solleccitudine mi missi intorno a finire quella grande statua del Marte, quale avevo fatto di legni benissimo tessuti per armadura; e di sopra, la sua carne si era una crosta, grossa uno ottavo di braccio, fatta di gesso e diligentemente lavorata; dipoi avevo ordinato di formare di molti pezzi la ditta figura, e commetterla da poi a coda di rondine, si come l’arte promette; che molto facilmente mi veniva fatto”.

⁴⁵⁷ *Id.*, *Trattati*, cit., II, VIII, p. 209.

⁴⁵⁸ *Id.*, *Vita*, cit., II, XXXIX, pp. 491-492: 492.

⁴⁵⁹ La data della presentazione dell’opera si ricava da una missiva dell’ambasciatore Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara del 29 gennaio 1545. Dal contenuto di questa lettera si ricava che Cellini impiegò “quattro anni” per realizzarla e sembra che richiese una spesa di “diecimila franchi”, Cfr. G. Alvarotti, Lettera al Duca di Ferrara (Melun, Seine-et-Marne, 29 gennaio 1545) in C. Occhipinti, *Carteggio d’arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa 2001, pp. 98-100: 99, n. CXLIX.

con gran sollecitudine io fini' il bel Giove d'argento, insieme con la sua basa dorata [...].
Avendola assettata a mio modo, me ne andai con essa a Fontana Belio, dove era il Re.⁴⁶⁰

Nel resoconto delle modalità di presentazione acquisisce valore decisivo la descrizione dell'ambiente nel quale l'opera era stata collocata, cioè nella *Galleria* eseguita da Rosso Fiorentino:

Faccendo intendere al Re dove voleva che io ponessi il Giove, essendo alla presenza Madama di Tapes, disse al Re che non v'era luogo più a proposito dove metterlo che nella sua bella galleria. Questo si era, come noi diremmo in Toscana, una loggia, o si veramente uno androne: più presto androne si potria chiamare, perché loggia noi chiamiamo quelle stanze che sono aperte da una parte. Era questa stanza lunga molto più di cento passi andanti, ed era ornata e ricchissima di pitture di mano di quel mirabile Rosso, nostro fiorentino; e infra le pitture era accomodato moltissime parte di scultura, alcune tonde, altre di basso rilievo: era di larghezza di passi andanti dodici in circa.⁴⁶¹

All'interno della *Galleria* erano già state sistemate le copie delle statue, “le più belle cose tratte da quelle antiche di Roma”, che Primaticcio aveva realizzato in “bronzo”, “benissimo condotte” e “poste con bellissimo ordine, elevate” ciascuna sulla propria “base”.⁴⁶² È rilevante il fatto che Cellini costruisce progressivamente l'immagine della *Galleria* secondo una logica che ne restituisce anzitutto la struttura. Il ricorso ad una terminologia specifica del lessico architettonico garantisce al lettore un'idea quanto più chiara possibile della tipologia dell'ambiente. Non era possibile definirlo una “loggia”, poiché non era aperto su uno dei due lati, ma si trattava piuttosto di un “androne”. Questo permette di identificare così anche il tipo di illuminazione. Di seguito procede identificando le sue misure, anzitutto la lunghezza pari a “cento passi andanti”, in modo che potesse essere inteso il modo col quale le statue come erano disposte: inframezzate alle pitture che occupavano tutta la parete della *Galleria*. Segue l'indicazione della larghezza, vale a dire lo spazio della scena, o meglio “quel grande apparecchio, tutto fatto a arte” all'interno del quale, dopo avere posizionato la statua di *Giove*, l'artefice stesso è introdotto come attore. Peraltro, l'uso dei superlativi, impiegati in maniera estensiva per descrivere le pitture e le sculture della galleria (“ricchissima” di pitture con “moltissime” parti di scultura, tra cui “le più belle” opere di bronzo tratte dall'antico e “benissimo

⁴⁶⁰ Cellini, *Vita*, cit., II. XLI, pp. 495-499: 495.

⁴⁶¹ *Ivi*, II. XLI, p. 496.

⁴⁶² *Ivi*, II. XLI, pp. 496-497.

condotte”), definisce il contesto inarrivabile nel quale la sua opera è integrata, in un gioco, al solito, di tipo competitivo:

Aveva il ditto Giove innella sua mano destra accomodato il suo fulgore in attitudine di volerlo trarre, e nella sinistra gli avevo accomodato il Mondo. Infra le fiamme avevo con molta destrezza commisso un pezzo d’una torcia bianca. E perché Madama di Tampes aveva trattenuto il Re insino a notte per fare uno de’ duo mali, o che lui non venissi o sì veramente che l’opera mia, causa della notte, si mostrassi manco bella; e come Idio promette a quelle creature che hanno fede in lui, ne avvenne tutto il contrario; perché veduto fattosi notte, io accesi la ditta torcia che era in mano al Giove; e per essere alquanto elevata sopra la testa del ditto Giove, cadevano i lumi di sopra e facevano molto più bel vedere, che di di non arien fatto.⁴⁶³

Un aspetto splendidamente riuscito della descrizione è la resa cromatico luministica dell’ambientazione, oscurata a “causa della notte”, sulla quale agiva, quale strumento decisivo di correzione, la presenza della torcia posizionata “in mano al Giove”. Questa, essendo “alquanto elevata sopra la testa” della figura, doveva spargere i suoi “lumi” dall’alto, con una valorizzazione conseguente della qualità del lavoro (“facevano molto più bel vedere, che di di non arien fatto”). La fiamma avrà fatto guizzare ancora di più lo splendore dell’argento e la vividezza delle forme. Tutto questo veniva peraltro potenziato da un congegno introdotto nella base,

la quale io avevo posta sopra uno zocco di legno, che appariva poco; e in detto zocco di legno avevo commesso quattro pallottole di legno forte, le quali istavano più che mezze nascoste nelle lor casse, in foggia di noce di balestre. Eran queste cose tanto gentilmente ordinate, che un piccol fanciullo facilmente per tutti i versi senza una fatica al mondo, mandava innanzi e indietro e volgeva la ditta statua di Giove.⁴⁶⁴

Il congegno, se manifesta la capacità di progettazione ingegneristica dell’artefice (e nel contempo rimanda al sapere borato in seno alle botteghe del Quattrocento), risultava estremamente vantaggioso anche alla luce del fatto che

quel poco del moto che si dava alla ditta figura, per essere assai ben fatta, la faceva parer viva.⁴⁶⁵

Questo giro di frase contiene un elemento duplice e concomitante. Cellini aveva realizzato la figura riproducendo il ‘vivo’. Implicito in questo aspetto c’è il problema

⁴⁶³ *Ivi*, II. XLI, p. 497.

⁴⁶⁴ *Ivi*, II. XLI, pp. 495-496.

⁴⁶⁵ *Ivi*, II. XLI, p. 498.

della corretta rappresentazione del nudo virile, che Cellini aveva affrontato, per la prima volta, nella grande dimensione. D'altra parte, l'opera consisteva anche nella presentazione stessa del pezzo. Questo implica l'emergere di una capacità ulteriore da parte dell'artefice, una sorta di intelligenza previsionale, fondata su di una sensibilità spiccata nei confronti dei fatti visivi, alla quale poteva attingere affinché l'opera emergesse nel migliore dei modi possibili. Si tratta in fondo di una variante di una situazione più ampia, che abbiamo visto già nel momento in cui Cellini si trovava ad affrontare "difficoltà" concretamente operative risolvendole con migliorie tecniche, tese a facilitare i tradizionali procedimenti esecutivi. Nella situazione sulla quale stiamo riflettendo, lo scioglimento di questa tensione, e il superamento della "difficoltà", trova espressione compiuta attraverso le parole di Francesco I:

Chi ha voluto disfavorire questo uomo, gli ha fatto un gran favore; perché mediante queste mirabile figure si vede e cognosce questa sua da gran lunga esser più bella e più maravigliosa di quelle. Però è da fare un gran conto di Benvenuto, che non tanto che l'opere sue restino al paragone dell'antiche, ancora quelle superano.⁴⁶⁶

L'onestà dell'artefice emerge invece nel momento in cui dichiara che, in questo specifico caso, riuscì a vincere di gran lunga il paragone con l'antico poiché quelle figure, "per esser lor porto i lumi inferiori, non si mostravano punto bene".⁴⁶⁷ *La mise en scène* riuscì perfettamente:

Veduto entrare il Re, feci ispignere innanzi da quel mio garzone già ditto, Ascanio, che pianamente moveva il bel Giove incontro al Re.⁴⁶⁸

Francesco I avrebbe potuto riconoscersi in quella figura dato che l'artefice l'aveva immaginata "in attitudine" di "trarre" il "fulgore", mettendo in evidenza l'aspetto attivo nel governo del "Mondo". Il sovrano di fatti subito

disse [...]: 'Questa è molto più bella cosa che mai per nessuno uomo si sia veduta, e io, che pur me ne diletto e 'ntendo, non n'arei immaginato la centesima parte'.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ivi*, II. XLI, pp. 497-498.

⁴⁶⁹ *Ivi*, II. XLI, p. 498.

Ma c'è di più. Non essendo riuscita nell'operazione di sabotaggio che aveva ordito, Madame d'Étampes

disse che vedendo di di tale opera, la non parrebbe l'un mille bella di quel che lei par di notte; ancora v'era da considerare, che io avevo messo un velo addosso alla ditta figura, per coprire gli errori. Questo si era un velo sottilissimo, che io avevo messo con bella grazia addosso al ditto Giove, perché gli accrescessi maestà: il quale a quelle parole io lo presi, alzandolo per di sotto, scoprendo quei bei membri genitali, e con un poco di dimostrata istizza tutto lo stracciai. Lei pensò che io gli avessi scoperto quella parte per proprio ischerno.⁴⁷⁰

Cellini aveva ricoperto la figura con una stoffa, una “camisa di toca d'oro in campo negro”,⁴⁷¹ che doveva introdurre, rispetto all'argento, un elemento di contrappunto cromatico utile a porre in risalto i valori luministici del rilievo. Trattandosi poi di un “velo”, un tessuto “sottilissimo” e semitrasparente, permetteva di intravedere la nudità della figura, sollecitando al disvelamento. In questo modo la nudità eroica della figura veniva eroticamente connotata, peraltro coerentemente a quanto le storie raffigurate nella base, il *Ratto di Ganimede* e *Leda*, dichiaravano.

È questo l'atto consapevolmente agito da Cellini, la provocazione nei confronti di Madame d'Étampes. Certo, all'ultima perfida critica che lo screditava e lo sviliva, Benvenuto non riuscì a restare impassibile. Ma gesto con cui stracciò il velo,

alzandolo per di sotto, scoprendo quei bei membri genitali,⁴⁷²

non restò impunito. La scena si conclude nel silenzio imposto all'artefice:

Avvedutosi il Re di quello isdegno e io vinto dalla passione, volsi cominciare a parlare: subito il savio Re disse queste formate parole in sua lingua: ‘Benvenuto, io ti taglio la parola; sì che sta cheto, e arai più tesoro che tu non desideri, l'un mille’.⁴⁷³

Tuttavia, incombeva un silenzio ancora più grave. Il procedimento adottato da Cellini per la realizzazione del *Giove* aveva garantito eccellenti risultati ma aveva richiesto tempi

⁴⁷⁰ *Ivi*, II. XLI, pp. 498-499.

⁴⁷¹ Cfr. Alvarotti, Lettera al Duca di Ferrara (Melun, Seine-et-Marne, 29 gennaio 1545), cit., p. 99. L'ambasciatore riferiva che Benvenuto “aveva fatto a questa statua una camisa di toca d'oro in campo negro, ma ben fatta e concerti adornamenti intorno al colo”. Di seguito offriva un resoconto dello scontro verbale tra l'artista e Madame d'Étampes, conforme a quanto riferisce Cellini nella sua *Vita*.

⁴⁷² *Ivi*, II. XLI, p. 498-499: 498.

⁴⁷³ *Ivi*, II. XLI, p. 499.

lunghi di esecuzione. Questo creava un problema tanto più quando, richiesto di “dodici statue d’argento”, tardava nella consegna, mentre invece proliferavano altri progetti e altre opere. Che di questo Cellini avesse piena consapevolezza lo si ricava, a suo modo, da una pagina della *Vita* nella quale offre il resoconto di uno scambio di battute con Francesco I. Questi

cominciò dicendo: ‘Gli è pure grandissima cosa, Benvenuto, che voi altri, se bene voi sete virtuosi, doverresti conoscere che quelle tal virtù da per voi non le potete mostrare; e solo vi dimostrate grandi mediante le occasione che voi ricevete da noi. Ora voi doverresti essere un poco più ubbidienti, e non tanto superbi e di vostro capo.’⁴⁷⁴

Il problema consisteva nel fatto che Cellini perseverava “ostinato” nelle sue “fantasie” trasgredendo quanto gli era imposto di fare e operando con piena autonomia. Nonostante l’artefice avesse efficacemente risposto che

senza queste commessione, da per me io non arei mai potuto tirare innanzi così grande imprese,⁴⁷⁵

il fatto che Francesco precisasse

che io dovessi contentarmi di servirlo⁴⁷⁶

valeva, senza margine alcuno di attenuazione, come un monito.

⁴⁷⁴ *Ivi*, II. XLIV, p. 504.

⁴⁷⁵ *Ivi*, II. XLV, pp. 504-506: 505.

⁴⁷⁶ *Ivi*, II. XLVI, pp. 506-507: 506.

III. “Quasi che io m’ero mezzo disposto di non dir più nulla dello isfortunato mio Perseo” (Firenze 1545-1554)

Chi volesse ricavare dalle pagine della *Vita* un’immagine del *Perseo*⁴⁷⁷ si troverebbe forse stupito dal fatto che manca una restituzione della configurazione effettiva della statua. Tutto questo è sostituito da una narrazione estremamente articolata dei processi relativi alla messa a punto della fusione. Il resoconto relativo alla commissione, ottenuta nell’agosto del 1545, costituisce la base di ogni riflessione. L’insidiosa offerta di Cosimo I:

Se tu vuoi far qualcosa per me, io ti farò carezze tali, che forse tu resterai meravigliato, purché l’opere tue mi piacciono; della qual cosa io punto non dubito’,

costituì il preludio di una nuova “impresa”:

‘Io poverello isventurato, desideroso di mostrare in questa mirabile Iscuola, che di poi che io ero fuor d’essa, m’ero affaticato in altra professione di quello che la ditta iscuola non istimava, risposi al mio Duca che volentieri, o di marmo o di bronzo, io gli farei una statua grande in su quella sua bella piazza. A questo mi rispose, che avrebbe voluto da me, per una prima opera, solo un Perseo: questo era quanto lui aveva di già desiderato un pezzo; e mi pregò che io gnene facessi un modelletto. Volentieri mi messi a fare il detto modello, e in breve settimane finito l’ebbi, della altezza d’un braccio in circa: questo era di cera gialla, assai accomodatamente finito; bene era fatto con grandissimo istudio e arte.⁴⁷⁸

Il modello “piacque”. Il fatto che Cosimo non lesinasse lodi in suo favore diede all’artefice “un poco di speranza che lui alquanto se ne’intendessi”. Dopo averlo “considerato assai”, il Duca disse:

⁴⁷⁷ B. Cellini, *Perseo*, 1445-1554, bronzo e marmo, altezza circa 3,20 m (5,19 m con basamento), Firenze, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi. La base originale in marmo, con i quattro bronzetti (*Giove, Minerva, Mercurio, e Danae con Perseo bambino*) e il quadro bronzeo con la storia si *Perseo e Andromeda* si conservano a Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Nella vasta bibliografia sull’argomento si vedano i contributi fondamentali di Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp.163-215; J. Shearman, *Arte e Spettatore nel rinascimento italiano. ‘Only connect ...’*, Milano 1995, pp. 44-56; Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, cit., pp. 43-78.

⁴⁷⁸ Cellini, *Vita*, cit., II. LIII, pp. 518-520.

‘se tu conducessi, Benvenuto mio, così in opera grande questo piccol modellino, questa sarebbe la più bella opera di piazza’⁴⁷⁹

Con una circonlocuzione singolare Cellini replicò:

Eccellentissimo Signore in piazza sono l’opere del gran Donatello e del meraviglioso Michelagnolo, qual sono istati dua li maggior uomini dagli antichi in qua. Per tanto vostra Eccellenza illustrissima dà grand’animo al mio modello, perché a me basta la vista di far meglio l’opera, che il modello, più di tre volte’.⁴⁸⁰

I sottintesi si chiarificano nel resoconto di quello che dovette essere un virulento scambio di battute tra i due. La presentazione del “modellino” sfociò difatti in una “non piccola contesa”, visto che

il Duca sempre diceva che se ne intendeva benissimo e che sapeva appunto quello che si poteva fare. A questo il gli dissi che l’opere mie deciderebbono quella quistione e quel suo dubbio.⁴⁸¹

Dal modo con il quale Cellini parla del suo “modelletto” si ricava la qualità specifica e il senso dell’operazione che aveva compiuto. Non presentava difatti il primo abbozzo di un’idea, ma una forma concretissima sulla quale aveva meditato, nell’ottica di tradurla in scala monumentale, con altre tecniche e altri materiali. L’aspetto o meglio la complessità effettiva della configurazione fissata nel “modellino” emerge invece in filigrana al giudizio di Cosimo. Questi aveva apprezzato l’invenzione ma nel contempo dubitava che Benvenuto sarebbe riuscito a realizzare l’opera nella grande dimensione. Forse Michelangelo “n’arebbe fatta una così, quando egli era più giovane”,⁴⁸² sicuramente il “gran Donatello”, vista la *Giuditta* (a quel tempo situata sotto l’arco destro della Loggia dei Lanzi, in posizione simmetrica rispetto alla collocazione attuale del *Perseo*), ma Cellini? Di qui il senso della sua risposta, la reazione alla saccenteria ostinata di chi non fa conto delle sue capacità come dovrebbe e la promessa di portare a termine “meglio

⁴⁷⁹ *Ivi*, II. LIII, pp. 521.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ivi*, II. LIII, pp. 521-522.

⁴⁸² *Ivi*, II. XCVII, pp. 612-616: 614. A distanza di un decennio dalla realizzazione del *Perseo*, Cellini torna a parlare dell’opera, relativamente al compenso ricevuto, che fu causa di un’aspra lite con il Duca: “E più dico a Vostra Eccellenza illustrissima che il mio maestro Michelagnolo Buonaroti, sì bene e’ n’arebbe fatta una così, quando egli era più giovane, e non arebbe durato manco fatiche che io mi abbia fatto; ma ora che gli è vecchissimo, egli nolla farebbe per cosa certa; di modo che io non credo che oggi ci sia notizia di uomo che la sapessi condurre”.

l'opera, che il modello, più di tre volte". Conosciamo ormai questa configurazione: una determinazione attiva al superamento dei due maggiori scultori "dagli antichi in qua" e di sé stesso.

A partire da questo momento la realizzazione del *Perseo* risuona come un obbligo prioritario, un impegno che si può trascurare per poco ma che occupa integralmente le energie. Il compimento del lavoro diventa l'obiettivo, il centro verso cui la narrazione si orienta annunciando continuamente, per pochi e progressivi segni, la sfida ultima nella quale si raccolgono il "destino" dello scultore e quello dell'uomo:

Avendo io grandissimo desiderio di cominciare a lavorare [...] ero alle man del Tasso legnaiuolo, amicissimo mio, e a lui facevo fare certe armadure di legnio per cominciare il Perseo grande;⁴⁸³

[...] facevo il Perseo di gesso, della grandezza che gli aveva da essere, con pensiero di formarlo da quel di gesso. Quando io viddi che il farlo per questa via mi riusciva un po' lungo, presi un altro espediente [...]. Cominciai la figura della Medusa;⁴⁸⁴

[...] avevo fatto la sua ossatura di ferro: di poi fattala di terra, come di notomia, e magretta un mezzo dito, io la cossi benissimo; di poi vi messi sopra la cera e fini' la innel modo che io volevo che la stessi;⁴⁸⁵

[...] subito mi messi a fare una fornacetta [...] con mio ordine e disegno [...]; con quanta più sollecitudine io potevo, mi messi in ordine per gittare la statua della Medusa [...]. E per essere questo getto cosa difficilissima, io non volsi mancare di tutte quelle diligenzie che avevo imparato, acciò che non mi venissi fatto qualche errore; e così il primo getto ch'io feci in detta mia fornacina venne bene superlativo grado [...];⁴⁸⁶

Avendo gittata la Medusa, ed era venuta bene, con grande speranza tiravo il mio Perseo a fine, che lo avevo di cera, e mi promettevo che così bene e' mi verrebbe di bronzo, si come aveva fatto la detta Medusa;⁴⁸⁷

Fattomi da per me stesso sicurtà di buono animo, e scacciato tutti quei pensieri che di ora innora mi si rappresentavano innanzi [...] io certamente mi promettevo che, finendo la mia cominciata opera del Perseo, che tutti i mia travagli si doverriano convertire in sommo piacere e glorioso bene.⁴⁸⁸

La fusione del *Perseo* è il resoconto di una lotta contro inestimabili "avversità" e nello stesso tempo di una creazione prodigiosa, orientata da una fiducia inattaccabile nei confronti della propria capacità di "fare". La conclusione segue come un teorema:

⁴⁸³ Id., *Vita*, cit, II. LIV, pp. 522, 524.

⁴⁸⁴ *Ivi*, II. LVII, p. 529.

⁴⁸⁵ *Ivi*, II. LXI, pp. 536-537.

⁴⁸⁶ *Ivi*, II. LXIII, pp. 541-542.

⁴⁸⁷ *Ivi*, II. LXXIII, pp. 561-562.

⁴⁸⁸ *Ivi*, II. LXXV, pp. 565-566.

Or come piacque al mio glorioso Signore e immortale Iddio, io la fini' del tutto, e un giovedì mattina io la scopersi tutta. Subito, che e' non era ancora chiaro il giorno, vi si ragunò tanta infinita quantità di popoli, che e' saria impossibile il dirlo, e tutti a una voce facevano a gara a chi meglio ne diceva.⁴⁸⁹

Il fatto è che Cellini annetteva a questa opera un'importanza fondamentale: in essa convergeva tutto il sapere che aveva acquisito attraverso un processo ininterrotto di sperimentazione delle più diverse tecniche dell'oreficeria, sin dall'origine orientato, come suo esito coerente e necessario, verso la pratica della scultura monumentale e del colosso. In questo senso, la realizzazione del *Perseo* è la prova più importante, l'“impresa” che contiene tutte le altre e le riassume. L'occasione di “mostrare” alla città di Firenze che

di poi che io ero fuor d'essa, m'ero affaticato in altra professione di quello che la ditta iscuola non istimava,⁴⁹⁰

è inverata nelle pagine della *Vita*, che restituiscono l'immagine della statua essenzialmente attraverso il “fare” dell'artefice. Questo processo si avvia nel riferimento a

certe armature di legnio per cominciare il Perseo grande.⁴⁹¹

Ricavando indicazioni dai *Trattati* l'“armadura, cioè ossatura della detta figura”,⁴⁹² è il sostegno interno al modello, lavorato con materiali morbidi, quali la cera o la terra, e

la detta armadura bisogna farla tortuosa secondo il modo che ti mostra le gambe, braccia, corpo e lesta della tua figura. Di poi fatto questo, piglierai della terra battuta con la cimatura, sia terra magra, [...], et a poco a poco l'andrai mettendo su in su questa ossatura, seccandola o con la pazienza del tempo, o sì veramente col fuoco.⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Ivi*, II. XCII, p. 602.

⁴⁹⁰ *Ivi*, II. LIII, pp. 519-520.

⁴⁹¹ *Ivi*, II. LIV, p. 524.

⁴⁹² Id. *Trattati*, cit. II. VIII, p. 206 “messi mano a fare un'armadura della grandezza di tre braccia [...]. E questa armadura era tessuta tutta di legni, che si giravano intorno a un dirittissimo stile, che serviva per la gamba manca, in su la quale la mia figura posava. Così andava tessendo la detta armadura [...], dandogli quel vantaggio che io volevo che servissi per carne [intendi gesso] di vestire detta armadura, cioè ossatura della detta figura”. Cellini se ne serviva per le figure grandi come per le piccole, cfr. D. Angellotto, *Verso il Perseo: il modello in cera di Benvenuto Cellini al Museo del Bargello*, in “OPD restauro”, 19, 2007(2008), pp. 67-84.

⁴⁹³ Cellini, *Trattati*, cit., II. III, p. 169.

Possiamo riflettere su un ulteriore aspetto. Prima di arrivare all'assetto definitivo della figura, l'artefice avrà verificato la forma fissata nel "modellino", trasponendola nella grande dimensione, e introducendo varianti. Questo processo trova fondamento nello studio dal vero, come Cellini stesso indica:

Ero solo con certi fattoruzzi, infra i quali ce ne era uno molto bello [...]. Servivomi di questo fanciullo per ritrarlo, perché noi non abbiamo altri libri che ci insegnin l'arte, altro che il naturale.⁴⁹⁴

Il passaggio successivo mostra l'artefice al lavoro sul

Perseo di gesso della grandezza che gli aveva a essere,

(si tratta, a questo punto, del modello definitivo), al quale lavorava

con pensiero di formarlo da quel di gesso⁴⁹⁵

(nelle fasi successive di realizzazione della "forma" fusoria). In una lettera indirizzata al maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio, datata 4 ottobre 1545, lo scultore chiese difatti di essere provvisto di

una certa quantità di verghe di ferro che vanno per armadura al detto gran modello del Perseo, il quale si debbe ridurre di gesso per formarlo con più facilità nel bronzo.⁴⁹⁶

Sappiamo che l'utilizzo del "gesso" era già stato sperimentato dall'artefice, in Francia, nel colosso di *Marte*. In particolare, nel passaggio dal modello piccolo al colosso, gli fu necessario realizzare un ulteriore modello, "grande di tre braccia a punto",

e lo feci di gesso, acciò che meglio ei potessi resistere.⁴⁹⁷

Sta di fatto che, sempre secondo il resoconto della *Vita*, dopo avere cominciato il "Perseo di gesso", e avendo verificato che "il farlo per questa via [...] riusciva un po' lungo", prese

⁴⁹⁴ Id., *Vita*, cit., II. LVII, p. 592.

⁴⁹⁵ *Ivi*, II. LVII, p. 529.

⁴⁹⁶ Id., Lettera a Pierfrancesco Riccio (Firenze, 4 ottobre 1545), documento pubblicato da C. Milanesi, in Cellini, *Trattati*, cit., (*Lettere e Suppliche*), pp. 271-272, n. 4.

⁴⁹⁷ Cellini, *Trattati*, cit., II. VII, p. 204.

“un altro espediente”.⁴⁹⁸ Non è certo una novità il fatto che Cellini accantonasse un procedimento perché troppo oneroso in termini di tempo o perché “causa” probabile “di far perdere le estreme fatiche”.⁴⁹⁹ Ci si ricorderà delle migliorie tecniche introdotte nelle arti orafe, specie nella cesellatura (e del confronto con Caradosso).

È probabile che la prima intenzione fosse di realizzare la “forma” fusoria del *Perseo* a partire dalla realizzazione di “un cavo di gesso”, cioè di un’impronta del modello grande, secondo un procedimento che troviamo descritto nel *Trattati*. Se seguiamo il ragionamento di Cellini la realizzazione di questo “cavo” era lunga e laboriosa.⁵⁰⁰ Il “vantaggio” consisteva nel fatto che il modello non veniva distrutto dopo la fusione,⁵⁰¹ nell’esigenza di alleggerire la statua. Si procedeva difatti alla realizzazione di un “nòcciolo” che sostituiva il modello, nelle successive operazioni, fino alla colata del bronzo.⁵⁰² Presumibilmente è questa la “via” abbandonata, il procedimento scartato poiché “riusciva un po’ lungo”. D’altro canto, Cellini è ellittico anche nei *Trattati*, quando dice che non era un adatto a una “figura di più di cinque braccia”, qual è il *Perseo*.⁵⁰³ Peraltro, sempre nella sezione in cui descrive le tecniche di fusione, troviamo una notazione sulla “natura e proprietà” del gesso (“è bene il vero che, in questa nostra parte

⁴⁹⁸ Id., *Vita*, cit., II. LVII, p. 529.

⁴⁹⁹ Id. *Trattati*, cit., II. III, pp. 177.

⁵⁰⁰ *Ivi*, II. III, p. 164-169: “[...] il modo del cavo si fa in diversi modi; ma il più bello che io ho mai veduto, e di quello che io più mi son servito si è il fare pezzi piccoli quanto comporta quel che l’uomo forma, come sono piedi, mane e la testa, dove interviene molti sottosquadri [...]. Ma è d’ avere avvertenzia, che con questi pezzi piccoli la figura non si cuopre tutta, anzi si lascia parte delle poppe, parte del corpo, gran parte delle coscie, et altrettanto delle gambe; e debbesi avere avvertenzia, che quei pezzi che vi si mettono, sieno accomodati in un certo modo unito, il quale non facci sottosquadri, perché sopra questa metà di figura vi si debbe gittare di sopra una camicia di gesso [...] la quale alle figure piccole si può fare di dua pezzi soli: dico le figure piccole quanto al vivo, e maggiormente essendo più piccole del vivo saria più facile il farle di dua pezzi; ma essendo qualche cosa maggiore che il vivo, gli è di necessità il farle di quattro pezzi, cioè un pezzo in sino alla appiccatura della natura, et un altro dalla appiccatura della natura in giù. I quali pezzi si fanno sopraposti dua dita l’uno sopra l’altro, perché meglio si congiungono da poi insieme [...]”.

⁵⁰¹ *Ivi*, II. III, p. 165: “et in questo modo si guadagna un gran vantaggio, perché, da poi che è gittata la figura di bronzo, avendo quel bel modello innanzi finito, molti giovani et altri bonissimi lavoranti possono aiutare rinettare la detta figura; che non avendo il modello innanzi, con mala satisfazione del povero maestro, rinettano quelle tale opere di modo che vi si mette più tempo, e si conducono manco bene: sì come intervenne a me quando io feci il Perseo”.

⁵⁰² *Ivi*, II. III, pp. 169-170. Il termine “nòcciolo” deriva peraltro dal volgarizzamento di «nucleus» e trova una attestazione in Teofilo che, nel suo *De diversis artibus*, indicando il procedimento per realizzare un incensiere fuso nello stampo, fa riferimento a “duas massas, ad magnitudinem quam vis habere turibulum, unam inferiorem, et alteram superiorem quae latior erit; quae massae vocantur nuclei”, cfr. Teofilio Monaco, *Le varie arti. De diversis artibus*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000 (LXI. *De Thuribulo fusili*), pp. 294, 296.

⁵⁰³ Cellini, *Trattati*, cit., II. III, p. 165: “Questo, per essere figura di più di cinque braccia, fu fatto nel primo modo che s’è insegnato, cioè fu fatto di terra e finito magro in circa un dito; e di poi benissimo cotto, vi si messe la cera sopra in nel modo detto della Fontana Belio. Di poi fu gittato tutto di un pezzo”.

di Toscana, il gesso non è tanto a proposito per far simili opere, sì come gli è in Mantova, et in Milano, et in Francia, eccellentissimo”)⁵⁰⁴ in riferimento ad una variante di quel procedimento, che prevedeva la possibilità di realizzare la “forma” fusoria di “gesso”, invece che di “terra”, il “nòcciolo” così come della “spoglia sopra la cera”.⁵⁰⁵ Quest’ultima rivestiva difatti il “nòcciolo, o anima”. Una volta fusa avrebbe restituito l’intercapedine tra questa parte e “la spoglia di fuori” (o “tonaca”),⁵⁰⁶ nella quale si versava il metallo fuso (“nòcciolo, o anima”, e “tonaca” costituivano la “forma” fusoria). Cellini indica inoltre che “quanto la forma è maggiore”, intendendo in questo caso, tanto più grossa si debbe fare questa spoglia”.⁵⁰⁷ Siamo nell’ambito delle arti orafe e Cellini descrive uno dei modi con il quale conviene “formare” di gesso le parti in aggetto del corpo di un vaso per gettarle d’argento. Poco importa se l’indicazione restituisce efficacemente la trasversalità di procedimenti e tecniche. È vero difatti che “si può nel medesimo modo et in nella medesima composizione del gesso fare la spoglia sopra la cera alle figure grandi quanto il vivo”.⁵⁰⁸ Un “modo molto buono e spacciativo”,⁵⁰⁹ “alquanto più facile, ma non [...] così sicuro”.⁵¹⁰ Cellini aveva sperimentato il “gesso” nell’ambito delle arti orafe. Tuttavia, il bagaglio di conoscenze acquisito tornava utile ad una condizione soltanto, che venisse rinnovato attraverso l’“esperienza”, come si ricava da questa formulazione che bandisce ogni forma di ottundimento dell’operatività dell’artefice:

quando un maestro vuol fare un’opera, ei si debbe fare esperienza delle terre e dei gessi, e di tutte quelle cose che il maestro si vuole servire. Et a questo modo benissimo si conosce la natura e proprietà loro, di sorte che di ogni opera e maestri ne riescono a onore, che facendo altrimenti, si fa il contrario.⁵¹¹

⁵⁰⁴ *Ivi*, II, III, p. 184.

⁵⁰⁵ *Ivi*, II, III, pp. 183-185.

⁵⁰⁶ *Ivi*, II, III, pp. 171: “serrarsi il nòcciolo drento nel tuo cavo [...]. Di poi arditamente si può mescolare la cera calda e bene strutta, che sicurissimamente ogni difficile attitudine di figura, per virtù di questi ordini insegnati, e sopra tutto gli sfiatatoi per da basso, la detta figura facilissimamente verrà piena. [...] E se bene tu le voglia accrescere qualche diligenza o leggiadria che ti prometta l’arte, facilissimamente lo puoi fare: e di poi che tu ti sei risoluto”, si può rivestire con “la tonaca di terra”.

⁵⁰⁷ *Ivi*, I, XXIII, pp. 138-139.

⁵⁰⁸ *Ivi*, II, III, p. 183.

⁵⁰⁹ *Ivi*, I, XXIII, p. 139.

⁵¹⁰ *Ivi*, II, III, p. 183.

⁵¹¹ *Ivi*, II, III, p. 184.

Il resoconto della *Vita* procede coerentemente e Cellini illustra qual è l'altro "espediente" attraverso il quale ha condotto l'opera al getto:

Cominciai la figura della Medusa, e feci una ossatura di ferro; di poi la cominciai a far di terra, e fatta che io l'ebbi di terra, io la cossi.⁵¹²

La "figura" di Medusa è qui menzionata per la prima volta e prende forma nella restituzione discorsiva del procedimento attraverso cui Cellini ha realizzato il "modello" grande della figura.⁵¹³ Quest'ultima è stata difatti lavorata "di terra" e

finita con tutta quella bella proporzione e disegno, appressandosi quanto si può alla fine che il maestro intende di fare,⁵¹⁴

ma, nel contempo, coincide con il "nòcciolo, cioè l'anima di dentro" alla "forma" fusoria. Come si ricava subito dopo, la figura di Medusa fu modellata

di terra come di notomia, e magretta un mezzo dito [...] vi messi sopra la terra e la fini' nel modo che io volevo che la stessii.⁵¹⁵

Possiamo ricavare ulteriori indicazioni dai *Trattati*, dove Cellini descrive questi stessi procedimenti, ma in riferimento al *Perseo*:

Questo, per essere figura di più di cinque braccia, [...] fu fatto di terra e finito magro in circa un dito; e di poi benissimo cotto, vi si messe la cera sopra [...]. Di poi fu gittato tutto di un pezzo; e per cavarne l'anima acciò che restassi più leggeri, avevo fatto parecchi buchi in ne' fianchi, nelle spalle e nelle gambe; [...] tanto, quanto io volevo che mi restassi aperto; la qual cosa fu causa di tenermi l'anima in mezzo a punto, perché mettendovi sopra la detta cera [...] e di poi quelle dua o tre veste di terra, armatola con i ferri che appresso si diranno, io la gittai; il qual getto fu per la grandezza sua il più difficile che mai si sia fatto.⁵¹⁶

Cellini suggerisce immediatamente la reciproca relazione tra l'"anima"⁵¹⁷ e la sua "tonaca di terra" (ovvero quelle "dua o tre veste di terra") poiché il danneggiamento dell'una si

⁵¹² Id., *Vita*, cit., II. LVII, p. 529.

⁵¹³ *Ivi*, II. LXI, pp. 536-537: "Avendo di già condotto la figura della gran Medusa, sì come io dissi, avevo fatto la sua ossatura di ferro: di poi fattala di terra, come di notomia, e magretta un mezzo dito, io la cossi benissimo".

⁵¹⁴ Id. *Trattati*, cit., II. III, p. 164. Per la descrizione del procedimento di modellazione della figura con la terra, cfr. *ivi*, II. I, pp. 162-163.

⁵¹⁵ Id., *Vita*, cit., II. LXI, pp. 536-537. Si veda poi Id., *Trattati*, cit., II. I, pp. 162-163.

⁵¹⁶ *Ivi*, II. III, pp. 165-166.

⁵¹⁷ Il termine "anima" è attestato da Vasari, *Le Vite*, cit., Cap. XI (*Come si fanno i modelli per fare di bronzo le figure grandi e piccole, e come le forme per buttarle*), pp. 96-103: 97-98 (edizione torrentiniana),

ripercuoterebbe sull'altra. Lo si ricava agilmente dal brano dei *Trattati* in cui lo scultore consiglia l'utilizzo di argani per sollevare la forma e calarla nella fossa di fusione:

perché e' si porta grandissimi pericoli, i quali sono atti a far muovere il suo nòcciolo, cioè l'anima di dentro, et anche percuotere la spoglia di fuori.⁵¹⁸

Inutile dire, nella *Vita*, questa operazione è restituita nei termini di una "bella fatica".⁵¹⁹ Ma torniamo indietro. "Avendo di già condotto la figura della gran Medusa",⁵²⁰ Cellini avanza preparando la fornace per la fusione del bronzo: "una fornacetta" costruita "con mio ordine e disegno".⁵²¹ Implicito, come spesso accade, c'è l'amorevolezza da parte dell'artefice nei confronti degli strumenti che gli consentono di realizzare le proprie opere e, nel contempo, di estrinsecare una innata abilità ingegneristica:

per essere tanto ben fatta la mia fornacetta, ella lavorava tanto bene.⁵²²

Si tratta di un retaggio delle botteghe fiorentine quattrocentesche ed è difficile non richiamare il vivo ricordo dei "maravigliosi" strumenti visti costruire "miracolosamente" dal padre: i "migliori e più belli che allora si vedessino".⁵²³ A questo punto, il resoconto della *Vita* procede speditamente alla preparazione della forma fusoria in modo da

gittare la statua della Medusa [...]. E per essere questo getto cosa difficilissima, io non volsi mancare di tutte quelle diligenzie che avevo imparato, acciò che non mi venissi

secondo il quale è "anima di terra" quella parte della forma che "ha la medesima forma che la figura del modello" e "serve poi alla figura perché, gittando la statua, tutta questa anima, ch'è soda, vien vacua né si riempie di bronzo, che non si potrebbe muovere per lo peso". Come riferisce peraltro Vannoccio Biriguccio, *De la pyrotechinia*, (Venezia 1540), ristampa anastatica, Milano 1977, libro XVI, cap. II, c. 78r.: volendo ottenere un getto cavo, è necessario fare "di terra un pieno commesso nel dentro della forma [...] et questo da maestri or è chiamato maschio or anima". Alcuni frammenti di Leonardo lo confermano. Mentre negli studi per la fusione del Cavallo Sforza ricorre difatti il termine "maschio" (Codice Madrid II, foll. 0145r; 0149 v; 0157r), in un frammento del Codice Atlantico, è attestato il termine "anima" (Codice Atlantico, fol. 0994 v: "Dissolvere gesso. Se vuoi che una forma di gesso regga al foco, stempera il gesso con olio di tartaro e quando vorrai che l'anima del tuo getto si disfaccia, e tu la metti nell'acqua. Ancora il gesso che sarà bagnato con detto olio tutto si disfarrà").

⁵¹⁸ Cellini, *Trattati*, cit., II, II, p. 173. Nella stessa direzione cfr. Vasari, *Le Vite*, cit., Cap. XI (*Come si fanno i modelli per fare di bronzo le figure grandi e piccole, e come le forme per buttarle*), pp. 96-103, in part. p. 100: "l'anima di dentro regge la cappa di fuori, e la cappa di fuori regge l'anima di dentro".

⁵¹⁹ Cellini, *Vita*, cit., II, LXXV, p. 567.

⁵²⁰ *Ivi*, II, LXI, pp. 536-537

⁵²¹ *Ivi*, II, LXI, p. 541. Si veda Id., *Trattati*, cit., II, IV (*Del modo del far le fornaci per fondere il bronzo*), pp. 185-195.

⁵²² Id., *Vita*, cit., II, LXXV, p. 567-568.

⁵²³ *Ivi*, I, V, p. 89. Si veda, a riguardo, l'Appendice.

fatto qualche errore; e così il primo getto ch'io feci in detta mia fornacina venne bene superlativo grado.⁵²⁴

Il risultato rinvigori le energie di Benvenuto:

con grande speranza tiravo il mio Perseo a fine, che lo avevo di cera, e mi promettevo che così bene e' mi verrebbe di bronzo, sì come aveva fatto la detta Medusa.⁵²⁵

Procedette difatti alla realizzazione della “forma” fusoria:

vestivo il mio Perseo di quelle terre che io avevo acconce parecchi mesi in prima, acciò che l'avessino la loro stagione. E fatto che io ebbi la sua tonaca di terra, che tonaca si dimanda innell'arte, e benissimo armatola e ricinta con gran diligenza di ferramenti, cominciai con lente fuoco a trarne la cera [...]. E finito che io ebbi di cavar la cera [...], e dappoi s'era benissimo cotta la detta forma, subito cominciai a votar la fossa per sotterrarvi la mia forma, con tutti quei bei modi che la bella arte ci comanda. Quand'io ebbi finito di votar la detta fossa, allora io presi la mia forma, e con virtù d'argani e di buoni canapi diligentemente la dirizzai; e [...] la feci discendere in sino nel fondo della fornace, e si posò con tutte quelle diligenzie che immaginar si possano al mondo. E fatto che io ebbi questa bella fatica [...] io mi volsi alla mia fornace.⁵²⁶

La “tonaca cioè veste ultima”,⁵²⁷ costituisce la parte più esterna della “forma” all'interno della quale è colato il metallo fuso. Si ottiene attraverso un rivestimento progressivo di strati di “terra” stesi sul modello. Dapprima un “sottilissimo loto” e poi “dua altre volte, sempre lasciandolo seccare”.⁵²⁸ Per restituire la differenza tra lo strato più sottile, a diretto contatto con la cera, e quelli più esterni, Cellini ricorre al termine “veste”. La “tonaca” sarà difatti ultimata e la figura potrà essere gettata di bronzo mettendo “sopra la detta cera quei loti che si sono detti prima [...] e di poi quelle dua o tre veste di terra”.⁵²⁹ La funzione della “tonaca” è difatti duplice. I “loti” più delicati ricevono “in cavo” le fattezze della figura dalla cera, poi fusa per lasciare la via al metallo, che le restituirà in rilievo. Le “vesti” più esterne invece servono invece da contenimento alla furia del getto del metallo. Cellini parla difatti dell’“armadura” esterna alla “forma”, cioè delle “listre di ferro”,⁵³⁰ che servono come struttura di rinforzo, insieme all’“ossatura” interna all’“anima”,

⁵²⁴ Cellini, *Vita*, cit., II. LXIII, pp. 541-543.

⁵²⁵ *Ivi*, II. LXXIII, pp. 561-562.

⁵²⁶ *Id.*, *Vita*, cit., II. XXV, pp. 566-567.

⁵²⁷ *Id.*, *Trattati*, cit., II. III, p. 171.

⁵²⁸ *Ivi*, I. I, p. 162,

⁵²⁹ *Ivi*, II. III, 165.

⁵³⁰ *Ivi*, II. III, pp. 183-184: “la spoglia sopra la cera [...] si debbe armare con le medesime listre di ferro larghe dua dita; e di poi che l'è armata, di nuovo si debbe coprire [...] tutta la detta armadura”.

e bene sarai avvertito d'aver lasciato in quattro luoghi al manco alcuni ferri legati alla detta ossatura, e quali mantengono tutto il nòcciolo [“o anima di dentro”] che non si può muovere,⁵³¹

avendo i “detti ferri che avanzano”, cioè fuoriescono, il loro “posamento” nel “cavo” (vale a dire nella “spoglia di fuori” o “tonaca”).⁵³²

Una armatura così congegnata non può non assimilarsi ad un altro “bellissimo stromento”. La “maestra natura” organizza difatti l’“ossatura” del corpo distribuendo ciascun osso al suo luogo, in modo che “non passi certi termini”. Poi, “coi nervi ed altre belle cose lega tutta questa ossatura [...] insieme”, in modo che questa sua opera possa fare “diverse e bellissime azioni”.⁵³³ Cominciando dalla costruzione di una “ossatura”, che serve per sostegno e per articolazione, e rivestendola poi di “carne”⁵³⁴ (“come di ’notomia”) e di un ultimo strato che, come sull’“ultima pelle”, mostra le fattezze della figura, l’artefice imita la natura. Poiché la natura stessa è “artifiziosa”⁵³⁵ l’artefice da lei ricava anche i “modi” per creare “forme” e “figure”.

Arrivati a questo punto è già evidente un fatto. La scelta di un altro “espediente” implicava una “difficoltà” ulteriore: se durante la colata del metallo, la “forma” si fosse guastata, senza né calchi né modello, sarebbe stato impossibile ritentare l’operazione.

Da questo punto di vista, acquisisce valore il fatto che, nelle pagine della *Vita*, Cellini ha assegnato assoluta importanza alla composizione della terra, quale elemento determinante per la riuscita dei getti. Ne parla riferimento ad un’altra opera, il *Busto di Cosimo I* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello):

La prima opera che io gittai di bronzo fu quella testa grande, ritratto di Sua Eccellenza, che io avevo fatta di terra [...]. Questa fu un’opera che piacque e io non la feci per altra causa se non per fare sperienza delle terre da gittare il bronzo.⁵³⁶

L’altro elemento fondamentale emerge subito dopo:

⁵³¹ *Ivi*, II, III, pp. 169-170.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Cellini, [Frammento], Firenze, Biblioteca, Nazionale, Centrale, Autografi Palatini Cellini, n. 19. Edizione di riferimento, Id., *Sopra i principi e ’ modo di imparare l’arte del disegno (frammento)*, in *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milano 1971-1977, II, pp. 1933-1940.

⁵³⁴ Id. *Trattati*, cit., II, VII, pp. 207: “da poi che io ebbi finito la detta ossatura, cominciai a metter di sopra la carne, quale era gesso, e con la medesima regola s’andò finendo in breve tempo”.

⁵³⁵ Id. [Frammento], Firenze, Biblioteca, Nazionale, Centrale, Autografi Palatini Cellini, n. 19, cit.

⁵³⁶ Id. *Vita*, cit., II, LXIII, pp. 540-541.

E se bene io vedevo che quel mirabil Donatello aveva fatto le sue opere di bronzo, quale aveva gittate con la terra di Firenze, e' mi pareva che l'avessi condotte con grandissima difficoltà; e pensando che venissi dal difetto della terra, innanzi che io mi mettessi a gittare il mio Perseo, io volsi fare queste prime diligenzie; per le quali trovai esser buona la terra, se bene non era stata bene intesa da quel mirabil Donatello, perché con grandissima difficoltà vedevo condotte le sue opere. Così, come io dico di sopra, per virtù d'arte io composi la terra, la quale mi servi benissimo.⁵³⁷

Cellini si volge al Quattrocento al “gran Donatello” (senza dimenticare Andrea del Verrocchio, il quale aveva fatto “quel bel Cristo e San Tommaso di bronzo, che si vede nella facciata di Orsamichele”)⁵³⁸ e riesce a condurre il *Perseo* mobilitando, in direzione del risultato finale, la “sperienza” operante nelle “opere” già fatte.⁵³⁹ Alla radice c'è una volontà competitiva, più volte evocata nelle precedenti descrizioni, che lo induce a superare “difficoltà” grandissime, attraverso le quali può dimostrare la propria inesauribile capacità di “fare”.⁵⁴⁰

D'altro canto, la stessa tensione induceva il giovane Benvenuto, non ancora ventenne, a imparare l'arte del niello, misurandosi con le “belle difficoltà che sono in essa arte”. Il

⁵³⁷ *Ivi*, II, LXIII, pp. 540-541. Nella stessa direzione cfr. *ivi*, II, XLV, pp. 505-506 “Quanto alle teste di bronzo e la base del Giove e d'altro, le teste io le feci veramente da per me, per isperimentare queste terre di Francia, le quali io, come forestiero, punto non conoscevo; e senza far esperienza delle ditte terre io non mi sarei messo a gettare queste grande opere”.

⁵³⁸ *Ivi*, II, XCI, p. 601

⁵³⁹ Cellini riferisce di avere seguito il procedimento adottato nella preparazione della “forma” di fusione della *Ninfa* di Fontainebleau (“in nel modo detto della Fontana Belio”), oggi al Louvre, anche nel caso del *Perseo*, cfr. *Id. Trattati*, II, III, pp. 165-166 (e *ivi*, II, I-II, pp. 161-164).

⁵⁴⁰ Nei *Trattati*, Cellini dedica ampio spazio alla descrizione dei diversi tipi di terra. Quella per il bronzo sarà “renosa” ma non troppo, basta che sia “magra” mentre quella “grassa” che si usa per fare “figure e vasellami, cioè vasi e piatti” non è “buona” per i getti perché è “diligata e gentile” (*ivi*, I, XIII, p. 102). Allo stesso modo descrive la preparazione accurata che ne precedeva l'utilizzo: “essendo secca, la stacciavo benissimo, di poi la mescolavo con cimatura di panni fini, e con un poco di sterco di bue passato per staccio; di poi la battevo bene insieme tutta con grandissima diligenza” (*ivi*, I, XXII, p. 136.). Si tratta dello stesso procedimento o “segreto” che ha adottato per il getto del *Perseo*: “Chi vuol farla buona, bisogna lasciarla seccare; di poi secca, si stacci diligentemente con uno staccio alquanto grossetto, perché n' esce pietruccole e barbucce e vetri e altri cotai cose che la impedirebbono assai. Di poi si mescola con essa cimatura di panni, la quale si può mettere per metà manco della detta terra; e avvertiscasi che questo è un segreto mirabile, che non è stato mai usato, il qual si è questo: mescolisi la terra con la cimatura, di poi si bagni bene con l'acqua, di sorte che la sia come pasta da fare il pane, e con una verga di ferro grossa dua dita battasi diligentemente. E il segreto si è questo: che la vorrebbe essere mantenuta molle quattro mesi il manco, e quanto più sta è tanto meglio, perché la cimatura marcisce, e per essere così marcia la terra diviene come un ugento; e a quelli che non hanno fatto tale sperienza, parrebbe loro che la fussi troppo grassa; il perché questa grassezza non la impedisce lo accettare il metallo, anzi l'accetta meglio senza comparazione che non essendo marcia, e cento volte meglio si tiene insieme che la non farebbe” (*ivi*, cit., II, II, pp. 163-164.) Svelando i “segreti” della propria arte l'artefice rivela sé stesso. Independentemente dalla varietà dei procedimenti, Cellini procede con una qualità sempre affascinata per la varietà e la ricchezza della natura. A partire da questo, si instaura un rapporto con i materiali che utilizza e che condiziona in concreto la lavorazione delle opere, che implica di un processo di sperimentazione e verifica che lo conduce al risultato eccellente che desidera ottenere.

procedimento implicava la necessità di confrontarsi con “difficoltà” legate alla preparazione del “niello”. La consapevolezza di doverle superare agiva, non come un deterrente, come un incentivo a provarsi in quella tecnica. Questo implicava l’acquisizione di una conoscenza effettiva delle qualità specifiche delle sostanze con le quali lavorava: una mistura di “argento”, “rame”, “piombo” e “zolfo”. In particolare, poiché il niello deve essere nero, bisognerà scegliere lo “zolfo [...] del più nero” si possa avere. Questo complessivo bagaglio di nozioni verificate nel concreto di una pratica erano necessarie

accìo che io meglio mi contentassi, e per poter facilitare la gran difficoltà che io trovavo in nel niellare, solo per causa del detto niello, il quale io imparai a fare; e da poi mi fu molto più facile cotale opera [...] e la feci sempre con i mia disegni.⁵⁴¹

Il brano introduce una dialettica che agisce incessantemente. Riemerge nelle pagine della *Vita* in cui Cellini parla del gruppo statuario di *Apollo e Giacinto* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) del blocco di marmo che gli era stato “promesso” da Bandinelli sin dal ’46.⁵⁴²

me lo feci portare in bottega e cominciai a scarpellarlo; e in mentre che io lavoravo, io facevo il modello: e gli era tanta la voglia che io avevo di lavorare di marmo, che io non potevo aspettare di risolvermi a fare un modello con quel giudizio che si aspetta, a tale arte. E perché io lo sentivo tutto crocchiare, io mi penti’ più volte di averlo mai cominciato allavorare: pure ne cavai quel che io potetti, che è l’Appollo e Iacinto, che ancora si vede imprefetto in bottega mia.⁵⁴³

La “difficoltà” opposta dalla lavorazione di un materiale per lui nuovo costituisce una molla potente a procedere nel lavoro. Allo stesso modo, la tara che lo fa “crocchiare”, se lo fa pentire di avere intrapreso l’opera, costituisce poi l’incentivo decisivo che lo sollecita a non demordere:

questo marmo si è tutto rotto, ma assuo dispetto io ne caverò qualcosa.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Cellini, *Trattati*, cit., (*Introduzione*), pp. 14-15.

⁵⁴² Id., Lettera a Bartolomeo Ammannati (Firenze, 23 giugno 1546), in L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern source*, Philadelphia 2004, p. 327, n. 538

⁵⁴³ Cellini, *Vita*, cit., II. LXXII, p. 559.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

Anche riguardo alla realizzazione del *Narciso* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), ricavato da un “un pezzo di marmo greco” che

aveva dua buchi che andavano affondo più di un quarto di braccio e larghi dua buone dita,

la ragione cogente all’operatività dell’artefice sembra essere quella di una volontà competitiva con il materiale stesso:

per questo feci l’attitudine che si vede, per difendermi da quei buchi, di modo che io gli avevo cavati della mia figura.⁵⁴⁵

La difficoltà era stata voluta espressamente dall’artefice per provare, anzitutto a sé stesso, che lasciato “stare un poco ’l bronzo”, e presi “i ferri da marmo”, sarebbe stato capace di lavorare “via sicuramente”.⁵⁴⁶ Non era d’altro canto un blocco adatto alla realizzazione di figure: gli era stato fatto consegnare da Cosimo “acciò che io restaurassi il suo Ganimede antico”.⁵⁴⁷ Come è noto, tra il 1548 e il 1550, Cellini integrò

una figura di marmo greco ed è cosa meravigliosa: dico che per un fanciulletto io non mi ricordo di avere mai veduto fra le anticaglie una così bella opera, né di così bella maniera; di modo che io mi offerisco a Vostra Eccellenza illustrissima di restaurarvela e la testa e le braccia, i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e’ sia battezzato per un Ganimede. E se bene e’ non si conviene amme il rattoppare le statue, perché ell’è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente; imperò l’eccellenza di questo gran maestro mi chiama asservirlo.⁵⁴⁸

In questo caso lo scultore intervenne su una figura preesistente integrandola delle parti mancanti e di un elemento, originariamente non presente, l’“aquila” attraverso la quale il “fanciulletto” era identificato quale *Ganimede* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Scorrendo le pagine della *Vita* quest’opera è menzionata un’altra volta, nel riferimento alla “tanta estrema difficoltà” incontrata nella lavorazione,

dove io ho durato molta maggior fatica che se io lo avessi fatto tutto di nuovo.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ *Ivi*, II. LXXII, pp. 559-561: 560.

⁵⁴⁶ *Ivi*, II. LXXII, p. 559.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ivi*, II. LXIX, pp. 552-553.

⁵⁴⁹ *Ivi*, II. LXXIII, p. 563.

È possibile procedere speditamente. La base comune, l'elemento originariamente presente è la "difficoltà" del lavoro (introdotta dal difetto del materiale oppure dal condizionamento imposto dalla configurazione preesistente). Questa difficoltà è massimizzata nel momento in cui l'artefice interviene elaborando configurazioni complesse, che implicano una "storia" (un gruppo di due figure, dove non sarebbe stato possibile cavarne neanche una, l'invenzione del *Narciso*, che è in sé stessa una difficoltà nella scultura a tutto tondo, e similmente la trasformazione del torso antico). La difficoltà che fluidifica l'immaginazione piuttosto che bloccarla, la determinazione a provarsi in una nuova tecnica così da verificare, su di un terreno sconosciuto, la tenuta di una capacità di fare che non conosce ostacoli, la volontà di dare una secca smentita a quanti pensavano che

'l fare le figure grande l'è un'altra minestra che 'l farle piccoline

e che Benvenuto

là non vi riuscirà,⁵⁵⁰

rientrano in una configurazione già emersa attraverso i lavori di oreficeria e costituiscono i necessari preliminari alla piena manifestazione di Cellini nella scultura in marmo. La situazione è compendiata in questa una formulazione, che raccoglie nel giro di poche righe gli intenti che avevano governato il corso di un'intera vita:

Queste professione ditte sono assai e molto diverse l'una dall'altra; in modo che chi fa bene una di esse, volendo fare le altre, quasi a nissuno non riesce come quella che fa bene; dove che io ingegnatomì con tutto il mio potere di tutte queste professione equalmente operare; e al suo luogo mostrerrò tal cosa aver fatta, sì come io dico.⁵⁵¹

La vicenda del *Perseo*, la scelta di eseguire un getto difficoltoso, in un'unica colata, si muove all'unisono con l'esigenza dell'artefice di provare che sarebbe riuscito a esprimere in forme concrete i propri "concetti" (o "disegni") attraverso tecniche, le più difficili, e procedimenti di volta in volta diversificati ma con risultati invariabilmente eccellenti. Questo lo muoveva a

⁵⁵⁰ *Ivi*, II. XCI, p. 601.

⁵⁵¹ *Ivi*, I. XXVI, p. 139.

quello che mai nessuno altro uomo ha fatto innanzi a me, di questa indiavolata arte.⁵⁵²

Si trattava insomma di tentare un “getto” che fosse “cosa difficilissima” e riuscisse “bene superlativo grado”, a cominciare dalla “statua della Medusa”,

la quale si è quella femmina scontorta che è sotto i piedi del Perseo.⁵⁵³

Questo scorcio descrittivo evoca l'opera valorizzando gli aspetti strutturali dell'operazione compiuta: la presenza di due figure, “femmina” e maschio, la relazione che le lega, attraverso la positura dell'una rispetto all'altra e la specifica sul fatto che Cellini ha introdotto una difficoltà ulteriore immaginando una contrazione violenta di membra. Tutto ciò, se rendeva immediatamente significativa l'opera, implicava un'eccezionale bravura dell'artefice. Ma a questo punto è evidente il fatto che Cellini non mira alla descrizione dell'oggetto quanto a richiamare la qualità transitiva del fare del quale l'opera costituisce il risultato. Non a caso, ogni qual volta parla e dell'una e dell'altra figura, la descrizione degli elementi propriamente visivi è introdotta poiché costituisce il dato imprescindibile attraverso il quale è possibile tornare a riflettere sulla difficoltà del getto. Lo si può agevolmente verificare se si scorrono le pagine della *Vita*, sino a incontrare un ulteriore riferimento alla “storta figura” di Medusa:

io ho fatto la fornace di nuovo, a un modo diverso dagli altri; perché io, oltre a molte altre diversità e virtuose iscienze che innessa si vede, io l'ho fatto dua uscite per il bronzo, perché questa difficile e storta figura innaltro modo nonnera possibile che mai la venissi: e sol per queste mie intelligenzie l'è così ben venuta,

Cellini ritorna sull'aspetto della figura, valorizzando la torsione della posa in modo da valorizzare “scienze” e “intelligenzie” con le quali aveva operato.⁵⁵⁴ Subito dopo, il riferimento alla “bella testa di Medusa, che è lassù in alto in quella mano del Perseo”⁵⁵⁵

⁵⁵² *Ivi*, II. LXXIII, p. 563.

⁵⁵³ *Ivi*, II. LXIII, p. 541-542.

⁵⁵⁴ *Ivi*, II. LXXIII, p. 563. Questo brano va opportunamente integrato con alcuni passi dei *Trattati* in cui Cellini riformula gli stessi concetti in riferimento alla fusione del *Perseo*. Anzitutto valorizzando la propria capacità operativa attraverso il confronto con i maestri di artiglierie che, “per non avere i fondamenti della vera teorica dell'arti, venuto loro qualche stravaganza subito si gettano per perduti e disperati affato” (cfr. *Id.*, *Trattati*, cit., II. III, p. 182). In questo senso la descrizione del getto del *Perseo* restituisce “la vera intelligenza dell'arte, la quale è quella profonda scienza che lascia da canto la pratica” (*ivi*, II. IV, p. 194) e, in questo modo, Cellini afferma il valore fondante e positivo della “sperienza” attraverso la quale la “scienza” è concretamente operativa e fattiva.

⁵⁵⁵ *Id.*, *Vita*, cit., II. LXXIV, pp. 564-565.

è indissolubile dall'emergere dell'esigenza di illustrare la difficoltà del getto. Il metallo fuso non avrebbe mai potuto raggiungere il piede della figura che era "tanto discosto" dalla bocca della fornace, esattamente "sei braccia" (che comprendono, come si ricava dai *Trattati*, le "cinque braccia" dell'altezza del *Perseo*), poiché il calore del fuoco "monta sicondo la natura sua" verso l'alto. Occorreva dunque "averlo a spingere sei braccia ingiù per forza d'arte" ma

bisognava fare molto maggiore la fornace, dove io arei potuto fare un ramo di gitto, grosso quanto io ho la gamba, e con quella gravezza di metallo caldo per forza ve l'arei fatto andare, che non è dove il mio ramo, che va insino a' piedi quelle sei braccia che io dico, nonn'è grosso più che dua dita. Imperò e' non portava 'l pregio,

poiché sarebbe stato possibile sistemare "facilmente" questa parte a getto avvenuto (mentre non nutriva alcuna preoccupazione riguardo "alla testa di Perseo" e a "quella di Medusa").⁵⁵⁶

Questi aspetti vengo ulteriormente esplicitati nei *Trattati*. Cellini difatti spiega:

Per essere stata la figura di grandezza di più di cinque braccia, e con difficile attitudine per avere una testa nella mano mancina levata in alto, figurata per la testa di Medusa, con molti ricchi ornamenti di capelli e di serpi; et il braccio ritto del mio Perseo tirato in dietro con attitudine ardita, e la gamba mancina piegava assai; queste tutte diversità di membri fanno difficilissimo il getto.⁵⁵⁷

Quanto indica di seguito:

essendo io desideroso che il mio getto venissi bene, sì per essere la prima opera ch' io facevo in Italia, e nella mia patria, scuola vera di cotale professione; queste cause mi mossono a metter tanto studio e tanta diligenza di più di quello che io avevo fatto prima a condurre la mia figura,⁵⁵⁸

rivela la ragione cogente di questa complicata architettura di membra e la "causa" più intima che sta alla base della realizzazione dell'opera. Deve essere tenuto presente che i lavori realizzati in questa o in quell'altra arte orafa sono pensati sulla base di una concezione strutturale dell'oggetto che già mira alla dimensione monumentale. Lo si riconosce nella descrizione della *Saliera* dove l'insistenza sulla ricchezza persino proliferante degli elementi figurati evidenzia, contrariamente a quanto ci si potrebbe

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Id. *Trattati*, cit., II, III, pp. 177-178.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

aspettare, la chiarezza complessiva della struttura sul fondamento della quale il pezzo si costituisce e organizza. *Perseo* è l'esito di questa situazione. Immanente all'attività di Cellini c'è la volontà di manifestare una vocazione effettiva alla scultura monumentale. Dunque, non bisogna pensare allo svolgimento della sua vicenda artistica come se in esso agisse la spinta di una ambizione che lo conduce dalle arti 'minori' alle 'maggiori' ma come una evoluzione coerente, vale a dire come un percorso che, sin dai suoi primi momenti, si caratterizza per via della tendenza spontanea a concepire il pezzo, anche di minute dimensioni, come un'architettura coerente di parti interconnesse, secondo una logica che fatalmente mira al monumentale.

Il brano relativo alla fusione del *Perseo* costituisce il momento apicale della celebrazione del magistero dell'artefice. Riuscire a liquefare circa venti quintali di bronzo non era certo facile, specie se toccava fare i conti con "avversità" di vario ordine.⁵⁵⁹ Seguendo il resoconto di Cellini, quando ormai il "bronzo" era stato condotto "in bagno, cioè fuso presso che al suo termine",⁵⁶⁰

io fui necessitato assoccorrere ora da una parte e ora da un'altra con tanta fatica, che la m'era insopportabile; e pure io mi sforzavo. E di più mi sopragiunse ch'e' s'appiccò fuoco nella bottega, e avevamo paura che 'l tetto non ci cadessi addosso; dall'altra parte di verso l'orto il cielo mi spingeva tant'acqua e vento, che e' mi freddava la fornace. Così combattendo con questi perversi accidenti parecchi ore, sforzandomi la fatica tanto di più che la mia forte valitudine di complessione non potette resistere, di sorte che e' mi saltò una febbre efimera addosso, la maggiore che immaginar si possa al mondo, per la qual cosa io fui sforzato andarmi a gittare nel letto, [...] certo che in poche ore questo gran male m'arà morto.⁵⁶¹

L'opera fu lasciata in mano a fonditori esperti, certi "maestri d'artiglierie" che collaboravano all'impresa. Ma questi

per non avere quella sicurtà di pratica, et anche per parer loro cosa diversa da quel che eglino avevano mai veduto [...] se la trastullorno di sorte, che avendo straccurato la fornace, ei si rapprese il metallo; alla qual cosa loro non mai hanno avuto modo di

⁵⁵⁹ *Ivi*, II, III, p. 177: "Non è da passare per i casi diversi e terribili che avvengono in tali parti, e quali molte volte sono causa di far perdere le estreme fatiche durate dai poveri maestri, il perché è bene imparare alle spese di altrui; le qual cose avvengono bene spesso. E perché e maestri d'artiglierie il più delle volte sono chiamati da quelli che fanno le figure, e venendo alcuni casi terribili che promette l'arte, quei tali maestri d'artiglierie non avendo cotai sperienze, e scarsi di diligenzie, sono causa che le dette fatiche si perdono. Sì come sarebbe avvenuto a me, che arei perso il getto del mio Perseo, perché venendomi una di queste avversità, e chiamandoli per consiglio, io li trovai tanto scarsi di intelligenza, che, avviliti, tutti mi dissono che la mia forma era guasta, e non vi era più rimedio, mediante il disordine che occorre per loro stessa causa al mio metallo".

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Id.*, *Vita*, cit., II, LXXV, p. 568.

risuscitare un tale errore, e domandarlo in lor linguaggio un migliaccio, cioè il nome che così s'usa per l'arte.⁵⁶²

Sicché l'artefice, che si trovava a letto, vide “entrare in camera un certo omo [...] storto come una esse maiuscola”, era uno dei suoi lavoranti, probabilmente Bernardino Mannellini di Mugello, che “con un certo suon di voce mesto, afflitto” disse:

‘O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, e non ci è più un rimedio al mondo’. Subito che io senti’ le parole di quello sciagurato, messi un grido tanto smisurato, che si sarebbe sentito dal cielo del fuoco; [...] e mi lamentavo dicendo: ‘Ahi traditori, invidiosi! Questo si è un tradimento fatto a arte; ma io giuro per Dio che benissimo i’ lo conoscerò e innanzi che io muoia lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d’uno ne resterà maravigliato’.⁵⁶³

Nella narrazione della *Vita* il raffreddamento della fornace si trasforma in un acuto smisurato grido. Lo scultore corre in bottega e trova che il “metallo” si era “tutto rappreso”.⁵⁶⁴ Per la qual cosa

non vi era altro rimedio se non disfare la fornace: et in quel mentre che la fornace si disfarebbe, per esser la mia figura sei braccia sotterrata in terra, [...] gli era forza che la detta forma si guastassi.⁵⁶⁵

Piuttosto che perdere il getto, animato da un “diabolico furore”, decide di tentare

una impresa, la quale mai nollo promette l'arte, né si può fare in modo nissuno.⁵⁶⁶

Da questo momento ha inizio la descrizione di ciò che, come ha detto Bruno Maier, “può essere considerato a buon diritto la glorificazione suprema della ‘bravuria’ dell’artefice”.⁵⁶⁷ L’“impresa” comincia dal “terribil fuoco” che l’artefice deve dominare per riaccendere la fornace e “risuscitare il metallo”.⁵⁶⁸ Ricorse difatti a “legne di quercioli giovani”,

⁵⁶² Id. *Trattati*, cit., II. III, p. 177. Come di seguito spiega “questo viene, perché la fornace è tonda, et il fuoco che si dà a detto metallo viene per disopra: e certamente che e’ vi si vede poco rimedio, perché se il fuoco potessi venir di sotto, sarebbe facile a riavere il metallo rappreso, dove per la detta causa loro non mai vi hanno trovato rimedio”.

⁵⁶³ Id., *Vita*, cit., II. LXXVI, pp. 569-570.

⁵⁶⁴ *Ivi*, II. LXXVI, p. 570.

⁵⁶⁵ Id., *Trattati*, cit., II. III, p. 199.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, cit., p. 84

⁵⁶⁸ Cellini, *Trattati*, cit., II. III, p. 180.

perché la quercia di quella sorte fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legne.⁵⁶⁹

(nonostante “nelle fornace del bronzo non si mette mai altre legne che di ontano, di salcio e di pino, che questi sono tutti legnami dolcissimi”).⁵⁷⁰ Quando il “migliaccio cominciò a sentire quel terribil fuoco”,

ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava.⁵⁷¹

Era il segno patente che il metallo si cominciava a “muovere” e di lì a poco si sarebbe fuso.⁵⁷²

Intanto, però il “fuoco si era maggiormente appiccato”⁵⁷³ alla bottega, “traeva vento, e pioveva quanto il cielo ne sapeva mandare” e

il vento e l'acqua mi imboccavano la mia fornace.⁵⁷⁴

Dopo che

io ebbi dato il rimedio attutti questi gran furori [...], veduto che 'l detto migliaccio si cominciava a liquefare, [...] feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre, e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornace, il quale, cone gli altri aiuti e di legne e di stuzzicare or co' ferri e or cone stanghe, in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto, contro al credere di tutti quegli ignoranti, e' mi tornò tanto vigore che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte.⁵⁷⁵

Una brillante ipotiposi, l'irruzione brutale del presente:

Innun tratto ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve propio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra,⁵⁷⁶

restituisce lo scoppio del coperchio della fornace simile al fragore delle teofanie bibliche,

⁵⁶⁹ Id., *Vita*, cit., I. LXXVI, pp. 570-571.

⁵⁷⁰ Id., *Trattati*, cit., I. III, p. 180.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ivi*, cit., I. III, p. 180: “Presi la quercia per essere legname in superlativo grado fortissimo. Or con la forza di questo legno e di questo fuoco, subito il metallo si cominciò a muovere”.

⁵⁷³ Id., *Vita*, cit., II. LXXVI, p. 571.

⁵⁷⁴ Id., *Trattati*, cit., II. III, pp. 180-181.

⁵⁷⁵ Id. *Vita*, cit., II. LXXVII, p. 571.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

per la quale insolita spaventosa paura ogniuno s'era sbigottito, e io più degli altri. Passato che fu quel grande romore e splendore, noi ci cominciammo a rivedere in viso l'un l'altro.⁵⁷⁷

A questo punto, resosi conto di che cosa era accaduto,

veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava, subito feci aprire le bocche della mia forma e nel medesimo tempo feci dare alle due spine. E veduto che 'l metallo non correva con quella prestezza ch'ei soleva fare, conosciuto che la causa forse era per essersi consumata la lega per virtù di quel terribil fuoco, io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, e parte ne feci gittare drento nella fornace; di modo che, veduto ogniuno che 'l mio bronzo s'era benissimo fatto liquido, e che la mia forma si empieva, tutti animosamente e lieti mi aiutavano e ubbidivano; e io or qua e or là comandavo, aiutavo e dicevo: 'O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo!' di modo che innun tratto e' s'empie' la mia forma.⁵⁷⁸

La fusione è ormai riuscita, e l'“impresa” si conclude con un particolare che riconcilia il protagonista della *Vita* alla vita dell'uomo:

m'inginocchiai e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio; dipoi mi volsi a un piatto d'insalata che era quivi in sur un banchettaccio, e con grande appetito mangiai e bevvi insieme con tutta quella brigata; dipoi me n'andai nel letto sano ellieto, perché gli era due ore innanzi il giorno; e come se mai io non avessi àuto un male al mondo, così dolcemente mi riposavo.⁵⁷⁹

L'elemento decisivo è quello della difficoltà originariamente presente e riguarda anzitutto il rapporto con i materiali. L'“accidente” del *Perseo* è soltanto uno dei “casi diversi e terribili”, forse il più fragoroso della *Vita*. La resistenza del materiale, la riluttanza ad essere lavorato: questa è la spina dorsale della descrizione. Per Cellini questa resistenza è un fatto intrinseco alla natura stessa dei materiali e non c'è “dubbio nessuno” che

le cose piccoline ubbidiscono più alla mana per amor della materia, che quanto più piccola ell'è, tanto è più facile il farsi ubbidire.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ivi*, II. LXXVII, pp. 571-572.

⁵⁷⁹ *Ivi*, II. LXXVII, p. 572.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 80.

Si pensi al niello che l'artefice distende sull'intaglio con il calore del fuoco e con il pericolo che "l'opera s'infocassi tanto che la si facessi rossa" fino "a perdere le sue forze naturali" e a diventare "molle" in modo che

il niello che ha la maggior parte di piombo, quel piombo comincia a divorare la tua opera, la quale sarà fatta di argento, o sì veramente d'oro, e per questa via tu perderesti le tue fatiche.⁵⁸¹

Lo smalto invece

è come il dipingere: imperò le due sorte del dipignere si liquefanno una con l'olio e l'altra con l'acqua, dove questo modo del dipignere con gli smalti si liquefà col fuoco.⁵⁸²

Una volta distribuito sull'intaglio bisogna prestare "grande avvertenza a guardarlo" perché

quando egli ha preso quel bel colore che si desidera, bisogna presto tirarlo fuori, e con il [...] manticetto freddarlo, perché il troppo fuoco li darebbe tanto colore, che diverrebbe come nero.⁵⁸³

La "cera" che si adopera nel getto dei sigilli d'argento, una materia apparentemente innocua, "ti farà utile" soltanto "essendo pura". Peraltro, si deve "aver cura" che il "fuoco" non sia troppo forte perché "farebbe ribollire la cera dentro nella forma" e questo "causa che la forma si guasta".⁵⁸⁴ L'artefice incorre nello stesso pericolo nelle ultime fasi della lavorazione di oggetti eseguiti la tecnica della cesellatura. Per uniformare le superfici è difatti necessario intervenire sull'oro con il calore del fuoco:

debbi cominciare destramente con quel vento del mantacuzzo a soffiare nella detta opera in un certo modo destro, che le fiamme gentilmente si ripieghino tutte in sul tuo lavoro: dove se il vento fussi troppo gagliardo, le fiamme s'aprirebbero, et andrebbero fuori; per la qual cosa e' s'andrebbe a ristio che il tuo lavoro si struggessi, e guestassisi. E facendo con quella diligenza detta, e' si comincia a vedere lampeggiare, e muovere la prima pelle dell'oro.⁵⁸⁵

Ancora,

⁵⁸¹ *Ivi*, I, I, p. 18.

⁵⁸² *Ivi*, I, III, p. 33.

⁵⁸³ *Ivi*, I, III, p. 35.

⁵⁸⁴ *Ivi*, I, XXII, p. 136.

⁵⁸⁵ *Ivi*, I, XII, p. 74.

avendo fatto alcune figurette al re Francesco di oro, di un mezzo braccio grandi, essendo vicino alla fine, nel ricuocerle, come occorre, presono una fummosità di piombo, e si sarebbero rotte come vetro, dove io le vestii del sopra detto loto di cemento, e detti loro fuoco sei ore temperatamente, et in questo modo le liberai da tal cattività.⁵⁸⁶

Attraverso questa selezione emerge, quale elemento costante dell'operatività dell'artefice, la necessità di possedere conoscenze specifiche che riguardano le proprietà delle sostanze e dei materiali come anche la "natura del fuoco" (un elemento, come si è visto, costantemente implicato nella realizzazione di diverse tipologie di oggetti). È il fuoco che induce trasformazioni nei materiali, sollecitando un fascio di reazioni che l'artefice deve essere auspicabilmente in grado di prevedere o, nel caso in cui qualcosa andasse storto, di neutralizzare, quali cause di fallimento, mobilitando gli opportuni rimedi. Peraltro, il riferimento al fuoco esemplifica bene la valenza duplice e concomitante della natura, che è animata da forze al contempo vitali e distruttive, costruttive e mortifere, introducendo un antagonismo che costituisce la base sulla quale di imposta il desiderio di fare. Se si scorrono le pagine della *Vita* dedicate alla vicenda del "mal fortunato Perseo", emerge chiaramente che non si può pensare alla realizzazione di un'opera senza che emergano le difficoltà che la natura mette in campo per opporsi al lavoro. Questo aspetto agisce peraltro a diversi livelli. La natura opera "malignamente" non soltanto con acqua e vento che fanno raffreddare la fornace, e con il fuoco stesso che avvampa sulle pareti della bottega. Interviene difatti costringendo l'artefice a lasciare l'opera poiché, "combattendo con questi perversi accidenti",⁵⁸⁷ stremata dalla fatica la "qualità et organo del corpo mio",⁵⁸⁸ "mi saltò addosso una tanta violente febbre"⁵⁸⁹ che "mi gettò a letto".⁵⁹⁰ L'antagonismo si manifesta anche attraverso gli aiutanti che non intervengono come dovrebbero e gli si contrappongono "mediante il disordine che occorre per loro stessa causa al mio metallo".⁵⁹¹ Allargando il campo, l'intera vicenda della realizzazione del *Perseo* si svolge nel segno di "avversità" e "casi diversi e terribili". Si pensi all'astio dei rivali, "certi scultori arrabbiati" che,

⁵⁸⁶ *Ivi*, I. XXXVI, p. 157.

⁵⁸⁷ *Id.*, *Vita*, cit., II. LXXV, p. 568.

⁵⁸⁸ *Id.*, *Trattati*, II. III, p. 178.

⁵⁸⁹ *Id.*, *Vita*, II. LXXV, p. 568.

⁵⁹⁰ *Id.*, *Trattati*, II. III, p. 178.

⁵⁹¹ *Ivi*, I. III, p. 177.

ridendosi di me, mi chiamano lo scultor nuovo; ai quali io spero di mostrare d'esser scultor vecchio,⁵⁹²

Si rammenti in particolare la “rabbiosa invidia del Bandinello”. Questi, agendo “con tanta sollecitudine intorno alli orecchi” del Duca Cosimo, “gli fece pensare” che

se bene io gittavo qualcuna di queste statue, che mai io non le metterei insieme, perché l'era in me arte nuova.⁵⁹³

A rallentare, se non ad ostacolare la gestazione dell'opera intervengono anche gli uomini dell'*entourage* ducale, a cominciare dal maggiordomo Pierfrancesco Ricco, “che continuamente cercava di qualche lacciuolo per farmi rompere il collo”,⁵⁹⁴ e dal già citato Lattanzio Gorini che tarda nei pagamenti e lo istiga dicendogli

‘Perché non finisci questa tua opera? E’ si crede che tu nolla finirai mai’ . Io subito gli risposi adirato e dissi: ‘Così vi venga il canchero e a voi e attutti quegli che non credono che io nolla finisca’. E così disperato mi ritornai accasa al mio mal fortunato Perseo, e non senza lacrime, perché mi tornava in memoria il mio bello stato che io avevo lasciato in Parigi.⁵⁹⁵

Benvenuto sbarba “alberi e vite”, segna il “sito della bottega”, agisce mosso dal “grandissimo desiderio di cominciare a lavorare”, ma deve sin subito constatare sia la ristrettezza dei mezzi che Cosimo gli mette a disposizione (bastano a malapena a mettere su un “chiusino di colombi”), sia l'inefficienza della burocrazia di corte (sembrava muoversi più lentamente di “certi asini zoppi” con uno “cecolino” che li “guidava”).⁵⁹⁶ Dal principio alla fine la vicenda del *Perseo* avanza con le

difficoltà già ditte, cioè senza dinari, e con altri accidenti, che la metà di quegli arieno fatto sbigottire uno uomo armato di diamanti.⁵⁹⁷

Le insidie possono identificarsi nei “favori inistimabili” della Duchessa, la quale

⁵⁹² Id. *Vita*, cit., II. LXV, p. 548.

⁵⁹³ *Ivi*, II. LXIII, p. 542.

⁵⁹⁴ *Ivi*, II. LXI, pp. 537-538: 537.

⁵⁹⁵ *Ivi*, II. LXVI, pp. 548-549.

⁵⁹⁶ *Ivi*, II. LIV, p. 524.

⁵⁹⁷ *Ivi*, II. LXXXIX, p. 597.

avrebbe voluto che io avessi atteso a lavorare per lei, e non mi fussi curato né di Perseo né di altro,⁵⁹⁸

ma anche nei “piacevolissimi modi” del Duca, che avrebbe voluto stringere Cellini nelle maglie della corte. Avrebbe persino voluto farlo “acconciare con le fornacie” in Palazzo Vecchio (“perché pigliava piacere di tal cose grandissimo”) al che

io dissi a Sua Eccellenza, che non era possibile, perché io non arei finito l’opere mia in cento anni.⁵⁹⁹

Cosimo riuscì tuttavia a tenerlo impegnato nel restauro di una “quantità di piccole statuette, pur di bronzo”, antiche, alle quali rifece “o la testa o le mani o i piedi” e

pigliandosi tanto piacere Sua Eccellenza di quel poco di quelle coselline, egli mi faceva lavorare ancora di giorno [...]. Più volte feci intendere a Sua Eccellenza che se io mi sviavo il giorno dal Perseo, che e’ ne seguirebbe parecchi inconvenienti; e il primo, che più mi spaventava, si era che ’l gran tempo che io vedevo che ne portava la mia opera, non fussi causa di venire annoia a Sua Eccellenza illustrissima, sì come poi e’ mi avvenne.⁶⁰⁰

Rientra tra questi “casi diversi e terribili”, sebbene in scala minore rispetto all’“avversità” che avrebbe comportato il rischio di perdere il getto del *Perseo*, l’episodio narrato in relazione alle

⁵⁹⁸ *Ivi*, II. LIX, pp. 531-532. Il riferimento è ai lavori di oreficeria eseguiti tra il 1545 e il 1554. Tra altri Cellini menziona un “vasetto d’oro, tutto lavorato di basso rilievo, con figure e altri belli ornamenti: questo era per la Duchessa, il quale Sua Eccellenza faceva fare per bere dell’acqua. Ancora mi richiese che io le facesse una cintura d’oro; e anche quest’opera ricchissimamente, con gioie e con molte piacevoli invenzione di mascherette e d’altro” (*ivi*, II. LVIII, p. 531) e più avanti la legatura di “un diamantino in punta innuno anello”. La commissione sembra architettata ad arte per indurre Cellini a lavorare di propria mano senza affidare il lavoro agli aiutanti di bottega: “Il Duca cominciò a ragionare con la Duchessa e le disse: ‘Certo che Benvenuto fu in cotesta arte senza pari; ma ora che lui l’ha dimessa, io credo che ’l fare uno anellino come voi vorresti, e’ gli sarebbe troppa gran fatica: sì che io vi priego che voi nollo affatichiate in questa piccola cosa, la quale allui saria grande, per essersi disuso’. A queste parole io ringraziai el Duca, e poi lo pregai che mi lasciassi fare questo poco del servizio alla signora Duchessa”. La risposta di Benvenuto consistette nella realizzazione in pochissimo tempo, di un “anellino” con “quattro puttini tondi con quattro mascherine, le qual cose facevano il detto anellino: e anche vi accomodai alcune frutte e legaturine smaltate; di modo che la gioia e l’anello si mostravano molto bene insieme” (*ivi*, II. LXVIII, p. 551-552). Cellini non aveva affatto dimesso i panni di orafo. Ogni volta che l’avesse voluto, sarebbe riuscito ad eseguire oggetti eccellenti, indipendentemente dalle tecniche. L’eccellenza dell’artefice consisteva difatti nella capacità realizzare strutture visive coerenti e funzionali (in questo caso, come in altri simili, già visti, a valorizzare il diamante) transitando tra i diversi campi di applicazione dalle arti orafe alla scultura e viceversa.

⁵⁹⁹ *Ivi*, II. LVIII, p. 531.

⁶⁰⁰ *Ivi*, II. LXXXVII, p. 592.

quattro figurette di bronzo che sono nella basa commesse, qual sono Giove, Mercurio, Minerva, e Danae madre di Perseo con el suo Perseino a sedere ai sua piedi.⁶⁰¹

Cellini riferisce di averle accomodate nella stanza di Palazzo Vecchio nella quale lavorava alle oreficerie, disposte “in fila, alquanto levate un poco dalla vista”. Il fatto è che mostravano “un bellissimo vedere” tanto che “n’era venuta una tanta smisurata voglia alla Duchessa”, la quale ordinò che non fossero collocate “in quella basa giù in piazza, dove elle porteriano pericolo di esser guaste”.⁶⁰² Cellini si oppose “con molte infinite ragioni” ma visto che “ella s’era risoluta che io nolte mettessi innella basa”, refrattario all’obbedienza, aspettò “il giorno seguente”. Tornato a Palazzo, sicuro di non trovarvi né il Duca né la Duchessa, e

avendo di già messo innordine la mia basa, feci portare giù le dette figurine, e subito le impiombai, come l’avevano a stare. Oh! quando la Duchessa lo intese, e’ gli crebbe tanta stizza, che se e’ non fussi stato il Duca che virtuosamente m’aiutò, io l’arei fatta molto male.⁶⁰³

A Cosimo non poteva non importare la riuscita del *Perseo* e l’accoglienza che avrebbe ricevuto visto che lui stesso l’aveva allogato a Cellini. Il successo della statua implicava, necessariamente, un giudizio su di lui, sulla sua accortezza e la sua capacità di scelta degli artisti ai quali affidava le commissioni pubbliche (con inevitabili riverberi sull’abilità nella gestione e nel governo dello stato).⁶⁰⁴

La vicenda ci suggerisce di recuperare un ulteriore aspetto che costituisce una costante. Le pagine della *Vita* indicano che l’artefice era stato contattato per eseguire “solo un Perseo” mentre, mano a mano i lavori avanzano, emergono due figure posizionate su una base arricchita di “quattro figurette di bronzo”. Come al solito Cellini aveva fatto più di quanto gli era stato richiesto.⁶⁰⁵ Secondo dinamiche che ci sono oramai del tutto familiari

⁶⁰¹ *Ivi*, II. LXXXVIII, pp. 595-597: 595.

⁶⁰² *Ivi*, II. LXXXVIII, p. 596.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ Ha ragionato su questi aspetti Shearman, *Art or politics in the Piazza?*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Köln 2003, pp. 19-36.

⁶⁰⁵ Cfr. Cellini, Lettera a Bartolomeo Concini (Firenze, 21 aprile 1561), documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi*, cit., pp. 334-342 (lettera IX), in part. pp. 335-336: il “Duca mi commisse, che io gli facessi una statua di un Perseo di grandezza di tre braccia, colla testa di Medusa in mano, e non altro. Io lo feci di più di cinque braccia con la detta testa in mano, e di più con il corpo tutto di medusa sotto i piedi; e gli feci quella gran basa di marmo con il Giove, e Mercurio, e Danae e il bambino, e Minerva, e di più la Storia di Andromeda, sì come si vede”.

non fu adeguatamente retribuito delle sue “fatiche”. Questo istigò le “collorose parole” che rivolse al Duca, scatenando la sua ira.⁶⁰⁶ Non che prima i rapporti tra i due fossero idilliaci, come abbiamo già visto. Il fatto è che Cellini pensava, agiva e discorreva sulla base della consapevolezza di possedere cognizioni e capacità, strettamente legate alla pratica del mestiere, sulle quali nessun dilettante avrebbe potuto proferire giudizio alcuno, nemmeno il principe. Da qui l’emergere di un atteggiamento che contrastava sin dall’origine con la possibilità di rispettare le gerarchie sociali.⁶⁰⁷ Così, quando il Duca insistette nella convinzione che il getto del *Perseo* non gli sarebbe riuscito, dicendogli espressamente:

‘Benvenuto, questa figura non ti può venire di bronzo, perché l’arte non te lo promette’.⁶⁰⁸

rispose prontamente, nel modo più perentorio. Cosimo non intendeva nulla delle questioni inerenti all’“arte” e dava “troppo” credito ai giudizi, dichiaratamente ostili, degli artisti di corte. Detto questo si sentì rispondere (ed era l’unica soluzione possibile): “me ne intendo benissimo”.⁶⁰⁹ L’ulteriore elemento di distinguo avanzato da Cellini:

‘Sì, come Signore, e non come artista’.⁶¹⁰

ribadiva pervicacemente la sostanza della sua posizione. Non c’è dubbio che la “testa di Medusa” posta “innalto”, nella “mano del Perseo”, costituisse un elemento di difficoltà

⁶⁰⁶ Id., *Vita*, cit., II. XCVII, pp. 614-616: 615.

⁶⁰⁷ Muove nella stessa direzione il resoconto sull’acquisto di un diamante, entro il 1554, da parte di Cosimo I: “Mi disse che io considerassi la bellezza di quei gran filetti che l’aveva. Allora io dissi che quella non era quella gran bellezza che Sua Eccellenza s’immaginava e che quella era una punta ischericata. A queste parole il mio Signore, che s’avvedde che io dicevo il vero, fece un mal grugno e mi disse che io attendessi a stimar la gioia e giudicare quello che mi pareva che la valessi”. Quando Cellini lo stimò la gioia rivelando che il suo valore effettivo era inferiore alla spesa fatta da Cosimo, questi “levò un rumore, facendo uno O più grande che una bocca di pozzo, e disse: ‘Or cred’io che tu non te ne intendi’. Dissi allui: ‘Certo, Signor mio, che voi credete male: attendete a tenere la vostra gioia in riputazione e io attenderò a intendermene’. (*Ivi*, II. LX, pp. 535-536). Il ritratto caricaturale di Cosimo non è meno virulento dell’alterco verbale che, invece di dissimulare l’inettitudine di Cosimo, la fa emergere persistentemente. Si veda in questa direzione D. Allen, *Crafting a Profession. Cellini’s Discussion of Precious Stones & Jewelry in his Treatises*, in *Marks of Identity. New Perspectives on Sixteenth-Century Italian Sculpture*, Atti della conferenza (Boston 2003), ed. by D. Zikos, Boston 2012, pp. 42-61.

⁶⁰⁸ *Ivi*, *Vita*, cit., II. LXXIII, p. 652.

⁶⁰⁹ *Ivi*, II. LXXIII, pp. 562-563: 562.

⁶¹⁰ *Ibid.*

(peraltro simile a quello al quale Benedetto Varchi alludeva, nella *Lezione sulla maggioranza delle arti*, quando definì “bellissimo, anzi miracoloso”, il *Bacco* di Jacopo Sansovino, portandolo quale esempio di statua con “un membro spiccato, come sarebbe un braccio in aria, e tanto più se avesse in mano alcuna cosa”).⁶¹¹ Tuttavia, il problema specifico del *Perseo* non era quello individuato da Cosimo ma un altro. Come abbiamo già visto, riguardava il “piè ritto della figura” e il riempimento nelle parti basse della forma fusoria dove il metallo, raffreddandosi, sarebbe arrivato più difficilmente.

Valorizzando il sapere specialistico dell’artefice Cellini dimostra che il Duca non aveva le conoscenze adeguate per formulare un giudizio corretto. L’ingerenza suscita il suo risentimento poiché Cosimo pretende di parlare secondo le ragioni dell’“arte” non avendo le carte in regola per farlo. Formula la sua posizione in maniera a tal punto esplicita da rendere impossibile qualunque forma di mediazione. A quel punto il principe, per ristabilire una corretta percezione dei rapporti di potere, taccia di sfacciata “saccenteria il contraporsi a ogni cosa” di Cellini risolvendo, nello “scherno” ordito ai suoi danni, l’affronto che aveva subito. Soltanto che l’artefice, incurante di tutto fuorché delle vere e “vive ragioni” sulla base delle quali sapere di operare e parlare, rilancia la partita:

Detto che io gli ebbi queste mie belle ragioni con molte altre infinite, che per non essere troppo lungo io non ne scrivo, il Duca, scotendo il capo, si andò con Dio.⁶¹²

A questo punto lo scontro raggiunse il suo apice, sollecitando Cosimo a prendere sempre più le distanze dall’artista. Non che, a posteriori e a freddo, Cellini non si rendesse conto di quanto il suo comportamento lo danneggiasse. È che non era in grado di opporre una valida resistenza ad un fattore (l’impulso irrefrenabile a far valere le proprie “ragioni”) che, se costituiva un tratto fondante del suo carattere, traeva la sua origine nell’influsso negativo della “perversa istella”⁶¹³ dalla quale, sin dalla nascita, era signoreggiato. Venuto al mondo sotto una “contraria istella”, è impossibilitato ad agire diversamente.⁶¹⁴ Come indica in un altro luogo della *Vita*, “le stelle non tanto ci inclinano, ma ci sforzano”.⁶¹⁵ Coerentemente, la risoluzione positiva della vicenda della fusione, una vera

⁶¹¹ *Ivi*, pp. 106-107.

⁶¹² *Ivi*, II. LXXIV, pp. 564-565: 565.

⁶¹³ *Ivi*, II. XXXI, p. 476. Si tratta naturalmente non di una credenza individuale, ma di un elemento di struttura, che rimanda all’orizzonte epistemologico che contraddistingue l’età del Rinascimento.

⁶¹⁴ *Ivi*, II. XXXI, p. 476.

⁶¹⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XVII, p. 115.

e propria battaglia contro istanze avverse, è dovuta in ultima analisi all'esistenza di una forza, superiore a quella della "contraria istella", che gli viene in soccorso e gli permette di superare ogni intoppo. Si legga ad esempio questo brano:

fu cosa maravigliosa, che e' non avanzò punto di bocca di getto, né manco non mancò nulla; che questo mi dette tanta maraviglia, che e' parve propio che la fussi cosa miracolosa, veramente guidata e maneggiata da Iddio. Tiravo felicemente innanzi di finire di scoprirla, e sempre trovavo ogni cosa venuto benissimo, in sino a tanto [...] che finendolo di scoprire, trovai che le dita non erano venute, di detto piede,⁶¹⁶

L'opera è "ben venuta" perché costituisce il frutto di un intervento diretto di "Iddio". La risolutezza dell'artefice, la sua capacità di sfidare ogni "difficoltà" avanzando nel lavoro, acquisiscono, a questo punto, il valore pieno di una testimonianza di fede. Per questo stesso motivo l'apprezzamento corale del quale Cellini, una volta rivelato il lavoro, è fatto segno appare sotto la luce piena di un atto di giustizia:

Or siccome piacque a Dio, subito che la fu veduta, ei si levò un grido tanto smisurato in lode della detta opera, [...]. E non restavano i popoli continuamente di appiccare alle spalle della porta, che teneva un poco di parato, in mentre che io le davo la sua fine. Io dico che 'l giorno medesimo, che la si tenne parecchi ore scoperta, e' vi fu appiccati più di venti sonetti, tutti in lode smisuratissime della mia opera.⁶¹⁷

In fondo la riuscita del lavoro mostrava che Cellini godeva, se non della protezione dei potenti, incapaci di riconoscere il vero merito, del favore di "Dio". Per lo stesso motivo la vicenda non poteva che concludersi con un rendimento di grazie alla fonte che lo aveva colmato di ogni bene:

Nel nome di Dio mi parti' di Firenze sempre cantando salmi e orazione in onore e gloria di Dio per tutto quel viaggio; innel quale io ebbi grandissimo piacere, perché la stagione si era bellissima, di state, e il viaggio e il paese dove io nonnerò mai più stato mi parve tanto bello che ne restai maravigliato e contento.⁶¹⁸

La pacificazione, per qualche tempo, appariva integrale: tanta era stata la benevolenza dell'onnipote che la stessa natura poteva mostrarsi col volto ammirevole di una potenza amorevole.

⁶¹⁶ *Ivi*, II. LXXVIII, pp. 574-575.

⁶¹⁷ *Ivi*, II. XC, pp. 598-600.

⁶¹⁸ *Ivi*, II. XCIV, p. 606.

“Marmo bianchissimo [...] marmo nerissimo”. Il Crocifisso dell’Escorial (Firenze 1562)

Cellini ritorna sulle vicende del *Crocifisso*,⁶¹⁹ oggi in Spagna, in più sezioni della *Vita*, ciascuna in riferimento ad una specifica circostanza della sua esistenza. L’opera fu realizzata Firenze, tra il 1556 e il 1562, ma ebbe una gestazione lunga e travagliata. Ne sentiamo parlare per la prima volta in riferimento a un episodio che lo coinvolse mentre si trovava nel carcere di Castel Sant’Angelo.⁶²⁰ Lo scultore rimase in prigione dall’ottobre 1538 alla fine del ’39.⁶²¹ Secondo il resoconto della *Vita*, fu arrestato con l’accusa di avere “rubato”, durante il *Sacco* del ’27, alcune “gioie” appartenute a Clemente VII, per un valore di “ottanta mila scudi”.⁶²² Si direbbe che l’accusa fosse infondata. I “libri” e i “conti” della Camera Apostolica furono rivisti con “grandissima diligenza”, e tutto risultò in ordine.⁶²³ Nonostante ciò, Cellini fu lasciato in prigione per “omicidii” e per altre sue “diavolerie”⁶²⁴ (cioè senza una ragione meglio precisata).⁶²⁵ Sembra che inizialmente

⁶¹⁹ B. Cellini, *Crocifisso*, 1562, marmo, la figura: 184 x 149 cm; la croce: 274 x 169 cm, San Lorenzo de El Escorial. Per un’analisi dell’opera si vedano A. Venturi, *Storia dell’arte italiana*, X. II (*La scultura del Cinquecento*), Milano 1936, pp. 461-489: 468; C. Brandi, *Cellini scultore*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, atti del convegno (Roma-Firenze 1971), Roma 1972, pp. 9-16:15; Pope Hennessy, *Cellini*, cit., pp. 253-257, e J. López Gajate, *El Cristo blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid) 1995.

⁶²⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. CI-CXXVIII, pp. 336-408, in part. pp. 387-390.

⁶²¹ *Ivi*, I. CI, p. 338; I. CXXIV, p. 392-393. I documenti a nostra disposizione permettono di precisare meglio la data del suo arresto. Dall’atto della deposizione di Cellini di fronte ai giudici di Castel Sant’Angelo sappiamo che l’esame avvenne il 24 ottobre 1538 (cfr. A. Bertolotti, *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici che lavorarono nei papaveri nella prima metà del secolo XVI*, in “Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda”, prima serie, I, 1-2 (1875), pp. 31-43; 78-113, in part. pp. 90-94). Siccome Cellini, *Vita*, cit., I. CII, p. 339, ricorda di essere stato interrogato dopo otto giorni carcere, si ipotizza che fu arrestato circa il 16 ottobre 1538. Per quanto riguarda invece la data del suo rilascio, disponiamo dell’ordine di scarcerazione, datato 24 novembre 1538, in cui il Governatore di Roma, Benvenuto Conversini, sotto la responsabilità del Cardinale Alessandro Farnese, ingiunse al Castellano di Sant’Angelo, di rilasciare in libertà Benvenuto su espresso ordine di Paolo III, cfr. E. Casanova, *La liberazione di Benvenuto Cellini dalle carceri di Castel Sant’Angelo* (1902), in I. Del Badia (a cura di), *Miscellanea fiorentina di erudizione e storia*, 2 voll., rist. anast., Roma 1978, II, pp. 22-23.

⁶²² Cellini, *Vita*, cit., I. CI, pp. 337-338.

⁶²³ *Ivi*, I. CIII, p. 344.

⁶²⁴ *Ivi*, I. CIV, p. 344.

⁶²⁵ I documenti non aiutano a chiarire la ragione per la quale Cellini fu arrestato. Il documento del 24 ottobre 1538, relativo alla deposizione dell’orafo, risulta poco leggibile e in tutti gli atti reperiti presso l’Archivio di Stato di Roma manca la qualifica del reato per il quale lo scultore si trovava in carcere. Sappiamo però che Cellini dovette produrre la documentazione relativa all’omicidio dell’orafo Pompeo de’ Capitaneis (settembre 1534), dal quale era stato già assolto con un *Motu proprio* di Paolo III, risalente all’agosto 1535. Su tutti questi aspetti cfr. Bertolotti, *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici che lavorarono nei papaveri nella prima metà del secolo XVI*, cit., p. 94.

avesse il permesso di muoversi all'interno del Castello e di "lavoracchiare" su qualche cosa (vuoi a certe opere "d'oro e d'argento" vuoi ad alcune "figurette" di "cera" che lo alleggerivano dal "fastidio" della prigione).⁶²⁶ Ma non passarono molti mesi che quel "diavolo ingegnoso" fu fatto "rinchiudere con cento chiavi".⁶²⁷ Il Re Francesco I aveva inviato a Roma più di una richiesta affinché fosse liberato.⁶²⁸ Questo, probabilmente, sortì l'effetto contrario, arrecandogli "grandissima noia e danno" poiché Paolo III

era venuto in tanto furore per la gelosia che gli aveva che io non andassi a dire quella iscellerata ribalderia usatami, che e' pensava tutti e' modi che poteva con suo onore di farmi morire.⁶²⁹

Presentando il peggio, lo scultore architettò la fuga e, nell'aprile del '39, la mise in atto.⁶³⁰

In questo mezzo s'era levato un romore grandissimo in Roma: che di già s'era vedute le fascie attaccate al gran torrione del mastio di Castello, e tutta Roma correva a vedere questa inistimabil cosa.⁶³¹

Suo malgrado, l'impresa giovò poco o nulla. Fu difatti riconsegnato dal Cardinal Cornaro nelle mani del Papa ("venduto" in cambio di un "vescovado")⁶³² e poi trasferito nel carcere di Tor di Nona:

Istetti un pezzo di quella notte col pensiero a tribularmi qual fussi la causa che a Dio piaceva darmi cotal penitenza; e perché io non la ritrovavo, forte mi dibattevo.⁶³³

⁶²⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. CIV-CV, pp. 335-349, in part. pp. 335, 348.

⁶²⁷ *Ivi*, I. CVII, pp. 352-354: 354.

⁶²⁸ *Ivi*, I. CIV, pp. 344-345; I. CVI, p. 350 e I. CXXVI, p. 397. Le richieste da parte di Francesco I erano giunte alla corte papale già pochi mesi dopo il suo arresto. Il suo resoconto offerto da Cellini trova conferma attraverso due missive del nunzio Ferrerio al Cardinale Alessandro Farnese (Melun, 3 febbraio e 18 marzo 1539), cfr. J. Lestocquoy (éd. par), *Correspondance des nonces en France Capodiferro, Dandino et Guidiccione, 1541-1546*, Roma 1963, pp. 441 e 450. Dal primo documento si apprende che il Re aveva intenzione di affidare a Cellini la realizzazione di "certe statue d'argento per apporre in una galleria acciò servissero di luminari" (si tratta dei dodici candelieri d'argento che saranno commissionati allo scultore al suo arrivo a Parigi e di cui realizzerà soltanto il *Giove*). Nonostante Francesco I "altre volte haveva scripto per la liberation sua", la richiesta fu ulteriormente rinnovata "con queste conditioni però che sendo per debiti, i debiti si satisfaccino, et quando per altri conti, che si gli faccia la gratia, ma con una qualche reservatione che sia obligato a ricorr' a S.M. acciò possa più al sicuro servirsi di lui".

⁶²⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. CIV, pp. 344-335.

⁶³⁰ *Ivi*, I. CVI, pp. 349-350; I. CVIII-CX, pp. 354-361.

⁶³¹ *Ivi*, I. CXI, p. 363. L'intero episodio, come ha scritto Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, cit., pp. 65-66, acquisisce un tono di "prodigiosa grandiosità e d'inaudita meraviglia", Benvenuto rivela in sé "qualcosa di formidabile e, insieme, di miracoloso e diabolico: una specie di forza scatenata dalla natura, ch'è vano cercar di trattenere".

⁶³² Cellini, *Vita*, cit., I. CXIV, 369-370.

⁶³³ *Ivi*, I. CXV, pp. 373-374.

La pena capitale non fu tuttavia eseguita, secondo il resoconto della *Vita*, grazie all'intervento *in extremis* di Girolama Orsini, "maravigliosa e ardita donna" che si espone in sua difesa. Fu quindi rimesso sotto la custodia del Castellano che questa volta gli inflisse una prigione ben più dura della prima:

Io fui portato sotto un giardino in una stanza oscurissima, dove era dell'acqua assai, piena di tarantole e di molti vermi velenosi. Fummi gittato un materassuccio di capecchio in terra, e per la sera non mi fu dato da cena, e fui serrato a quattro porte [...], mi fu portato un mio libro di Bibbia vulgare, e un certo altro libro dove eran le Cronache di Giovan Villani. [...]. Avevo un'ora e mezzo del dì di un poco di riflesso di lume il quale m'entrava in quella infelice caverna per una piccolissima buca; e solo di quel poco del tempo leggevo, e 'l resto del giorno e della notte sempre stavo al buio pazientemente, non mai fuor de' pensieri de Dio e di questa nostra fragilità umana; e mi pareva esser certo in brevi giorni di aver a finir quivi e in quel modo la mia sventurata vita [...]: ma, come e' mi mancava el lume, subito mi saltava addosso tutti i miei dispiaceri e davanmi tanto travaglio, che più volte io m'ero risoluto in qualche modo di spegnermi da me medesimo.⁶³⁴

La pagina ci restituisce un Cellini altrimenti sconosciuto, immerso in una umanità sofferta e tormentata. Questa situazione, protrattasi per mesi, trova esito nella descrizione di un "miracoloso soccorso" che sta all'origine della realizzazione del *Crocifisso*. Tuttavia, è necessario soffermarsi un poco sulle pagine che precedono. Cellini descrive l'esperienza di uno stato di estrema prostrazione che al contempo tocca e risveglia la sua capacità di reagire. Basta procedere nella lettura per trovarla splendidamente restituita:

Di tutte le cose io avevo in questa prigione dispiacevoli, tutte mi erano diventate amiche e compagne, e nulla mi disturbava [...] a tutte queste cose io m'ero tanto addimesticato, che di nulla io non avevo più paura e nulla più mi moveva; solo questo desiderio, che il sognare di vedere la spera del sole.⁶³⁵

L'insorgere di una scintilla, il "desiderio" di "vedere" l'astro del sole, trasforma uno stato emotivo doloroso nell'animarsi di una forza che nulla può spegnere. A partire da questo momento si configura progressivamente, nelle pagine della *Vita*, l'esperienza di un contatto effettivo (l'"essere insieme visibilmente") con una forza "invisibile" che rinvigorisce il suo animo e lo riconduce all'amore per la vita. Questa si manifesta per la prima volta intervenendo attivamente così da impedirgli il suicidio:

⁶³⁴ *Ivi*, I. CXVII-CVIII, pp. 377-379.

⁶³⁵ *Ivi*, I. CXXI, p. 386-387: 386.

io fui preso da cosa invisibile e gittato quattro braccia lontano da quel luogo, e tanto ispaventato, che io restai tramortito: [...] ricordatomi che cosa poteva essere stata quella che m'avessi stolto da quella cotale impresa, pensai che fussi stato cosa divina e mia difensitrice.⁶³⁶

Di seguito, gli si rivela con l'aspetto di "una meravigliosa criatura in forma d'un bellissimo giovane".⁶³⁷ Questa presenza diventa costante, intima, familiare:

sempre mi pareva essere insieme visibilmente con quello che invisibile avevo sentito e sentivo bene spesso, a il quale io non domandavo altra grazia se none lo pregavo, e strettamente, che mi menassi dove io potessi vedere il sole.⁶³⁸

Agli occhi di Cellini l'intervento della "cosa invisibile", poi trasformatasi in una "maravigliosa criatura", costituiva il segno che Dio era accorso in suo aiuto. Da qui l'intensificarsi delle pratiche di devozione e preghiera, che trovano un apice nella richiesta di poter rivedere il "sole":

se tu mi facessi degno che io lo vedessi con questi mia occhi mortali, io ti prometto di venirti a visitare al tuo santo Sepulcro ritrovare,⁶³⁹

e, nel contempo, di sapere "per qual mio peccato io facevo così gran penitenza".⁶⁴⁰ A questo punto ha inizio il racconto di un'esperienza prodigiosa:

Dette queste parole, da quello Invisibile, a modo che un vento io fui preso e portato via, e fui menato in una stanza dove quel mio Invisibile allora visibilmente mi si mostrava in forma umana, in modo d'un giovane di prima barba; con faccia maravigliosissima, bella, ma austera, non lasciva.⁶⁴¹

Tratto in questo modo fuori dal carcere, fu condotto in "un luogo come in una strada stretta" dove riuscì a vedere il "desiderato" "chiarore del sole".⁶⁴² Tuttavia, "la forza de' suoi razzi" gli fece istintivamente "chiudere gli occhi". Quando li aprì, fu inondato da un bagno di luce. I "razzi" del sole si erano raccolti da una parte dell'astro, lasciando il disco

⁶³⁶ *Ivi*, I. CXVIII, p. 379-380.

⁶³⁷ *Ivi*, I. CXIX, p. 380.

⁶³⁸ *Ivi*, I. CXXI, p. 386-387: 386.

⁶³⁹ *Ivi*, pp. 386-387: "Questa risoluzione e queste mie maggior preci a Dio le feci a' di dua d'ottobre nel mille cinquecento trentanove". Si tratta del voto che del quale lo scultore si rammenterà poco dopo essersi trasferito in Francia nel 1540 (cfr. *ivi*, II. XI, pp. 433-436: 435).

⁶⁴⁰ *Ivi*, I. CXXI, p. 387.

⁶⁴¹ *Ivi*, I. CXXII, pp. 387-390: 387.

⁶⁴² *Ivi*, I. CXXII, pp. 387-390: 388.

luminoso a tal punto “netto” che gli fu possibile vederlo con “grandissimo piacere”.⁶⁴³ La sostanza emotiva dell’esperienza implica il passaggio attraverso una condizione di afflizione che conduce al dilagare di uno stato di grazia, nutrito di un sentimento di stupore e meraviglia, che Cellini restituisce attingendo alle immagini della sua esperienza concreta di artefice.⁶⁴⁴

Mi pareva questo sole senza i razzi sua, né più né manco un bagno di purissimo oro istruito. In mentre che io consideravo questa gran cosa, viddi in mezzo a detto sole cominciare a gonfiare; e crescere questa forma di questo gonfio, e in un tratto si fece un Cristo in croce della medesima cosa che era il sole; ed era di tanta bella grazia in benignissimo aspetto, quale ingegno umano non potria immaginare una millesima parte.⁶⁴⁵

Questo sole, che sembrava simile a “un bagno di purissimo oro istruito”,⁶⁴⁶ subì un’ulteriore trasformazione. Il Crocifisso si spostò sul lato dove precedentemente si erano radunati i raggi del sole mentre, al centro, la sfera “di nuovo gonfiava” così “come aveva fatto prima” e “subito si convertì” nella “forma” di una

bellissima Madonna, qual mostrava di essere a sedere in modo molto alto con il ditto figliuolo in braccio in atto piacevolissimo, quasi ridente; di qua e di là era messa in mezzo da duoi angeli bellissimi tanto quanto lo immaginare non arriva.⁶⁴⁷

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Come ha scritto A. Venturi, *Storia dell’arte italiana*, cit., p. 488: “l’orafo, il maestro delle arti figurative trasporta immagini plastiche e pittoriche nella sua prosa” al punto che “pare che Cellini lavori il disco di purissimo oro di rovescio coi ceselli, e lo faccia gonfiare di bozza” e che “l’artefice non sogni, bensì formi, ceselli e smalti”. Senza dubbio “possiamo dire che l’arte dell’orefice diede sottigliezze, eleganze, raffinatezze nuove al dettato del maestro, disegno sicuro e netto, vivo e subito rilievo a frasi e parole”.

⁶⁴⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. CXXII, pp. 387-390: 388. Troviamo menzionato per la prima menzionato il “mio bel Cristo” in un atto notarile, il Testamento dettato da Cellini il 10 agosto 1555, a conferma di una *Donazione post mortem* (registrata dal notaio Pierfrancesco Bertoldi sotto la stessa data) con la quale nominava suo erede universale il figlio Iacopo Giovanni (1553-1555), “Et cum onere etiam quod dictus Iacobus Iohannes, casu quo ipse dominus Benvenutus manu sua non effecisset antequam obiret, teneatur expendere scutos quingentos auri in auro in faciendo ut vulgariter dicitur ritrare corpus Christi ab ipso domino Benvenuto et manu ipsius propria factum de cera alba et quod corpus representat Christum crucifixum et vocat[ur] ipse vulgariter ‘il mio bel Christo’, et voluit et ita iussit et mandavit et onerat ut fiat marmoreus, magnitudinis ad minus illius fabricati et facti ut dicitur per Phylippum ser Brunellechi.” ASF, Notarile antecosimiano, 2570, ex-B596 (Pierfrancesco Bertoldi), cc. 272r-274r. Estratti pubblicati in P. Calamandrei, *Nascita e vicende del ‘Mio bel Cristo’* (1550), in *Scritti e inediti Celliniani*, a cura di C. Cordiè, Firenze 1971, pp. 59-98.

⁶⁴⁶ *Ivi*, I. CXXII, p. 389.

⁶⁴⁷ *Ivi*, I. CXXII, p. 389. Indiscutibile il legame, rintracciato da P. Calamandrei, *Nascita e vicende del ‘mio bel Cristo’*, cit., p. 74, tra le indicazioni contenute nel testamento di Cellini del 1555 e la descrizione della Vita: “la descrizione del bassorilievo contenuta nella donazione e nel testamento del 1555 preannunzia e prepara, in nuce, le più diffuse pagine colle quali nella ‘Vita’, Benvenuto descrisse poi la visione miracolosa apparsagli nel 1539”.

Sulla destra, ricorda invece

una figura vestita a modo di sacerdote: questa mi volgeva le stiene e 'l viso teneva vòlto inverso quella Madonna e quel Cristo.⁶⁴⁸

Si trattava del “santo Pietro”. Questi “avocava” a sé la difesa di Benvenuto, “vergognandosi che innella casa sua si faccia ai cristiani così brutti torti”,⁶⁴⁹ con una nota palese di biasimo nei confronti della condotta di Paolo III. Dopo quella visione (“tutte queste cose io vedevo vere, chiare e vive”)⁶⁵⁰ Cellini si riconobbe libero da ogni colpa:

La virtù de Dio m’ha fatto degno di mostrarmi tutta la gloria sua, quale non ha forse mai visto altro occhio mortale: onde per questo io mi cognosco di essere libero e felice e in grazia a Dio.⁶⁵¹

Cristo si era rivelato ai suoi occhi e questo garantiva della sua lindura morale. La visione costituiva la prova patente che il torto stava tutto dalla parte dei suoi aguzzini. A questo punto Cellini poteva formulare un giudizio inequivoco sulla situazione, forte com’era di un’assoluzione che proveniva direttamente da Dio. Anzitutto è il Papa ad essere colpito dai suoi strali:

dite al quel Signor che mi tien qui, che se lui mi dà o cera o carta, e modo che io gli possa sprimere questa gloria de Dio, che mi s’è mostra, certissimo io lo farò chiaro di quel che forse lui sta in dubbio,⁶⁵²

La frase interessa non soltanto perché accusa il Pontefice di miscredenza ma perché introduce un motivo per noi essenziale, vale a dire l’emergere dell’intenzione di riprodurre (“sprimere”), in forma figurativa, l’esperienza della visione (“questa gloria de Dio, che mi s’è mostra”) in modo tale da renderla pubblicamente, quale segno di grazia e favore. Dopo che fu provvisto di “cera e certi fuscelletti fatti per lavorar di cera”,⁶⁵³ si mise all’opera e, nel giro di un mese (“il primo dì di novembre”),⁶⁵⁴ aveva già “disegnato

⁶⁴⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. CXXII, p. 389.

⁶⁴⁹ *Ivi*, I. CXXII, p. 390.

⁶⁵⁰ *Ivi*, I. CXXII, p. 389.

⁶⁵¹ *Ivi*, I. CXXII, p. 390.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ivi*, I. CXXIII, p. 390-391.

⁶⁵⁴ *Ivi*, I. CXXII, p. 392: “io sono certissimo, che il dì di tutti e Santi, quale fu quello che io venni al mondo nel mille cinquecento a punto, il primo dì di novembre, la notte seguente a quattro ore, quel dì che verrà, voi sarete forzati a cavarmi di questo carcere tenebroso; e non potrete far di manco, perché io l’ho visto con gli occhi mia e in quel trono di Dio”.

e scolpito” quel “maraviglioso miracolo”.⁶⁵⁵ Si tratta del nucleo della visione, l’immagine di

un Cristo in croce della medesima cosa che era il sole,

immediatamente fissato nella cera e poi concretizzato, dopo circa vent’anni, nella forma monumentale del “Crocifisso di marmo”.

L’orafo fu liberato da Castel Sant’Angelo, grazie all’intervento del Cardinale di Ferrara,⁶⁵⁶ verosimilmente tra la fine del novembre e i primi di dicembre del ’39.⁶⁵⁷ Questi si era assunto l’onere della mediazione al fine di condurre l’orafo al servizio di Francesco I. I due arrivarono a Parigi meno di un anno dopo, tra la fine di settembre e i primi di ottobre del 1540.⁶⁵⁸ Tuttavia, di seguito a un contrasto relativo all’entità del compenso che gli veniva offerto (visto che “trecento ducati” gli sembravano pochi ma neppure poteva tollerare che il Cardinale lo volesse “mercatare, come se ei fusse una soma di legne”),⁶⁵⁹ lo scultore decise di lasciare una delle corti europee più ambite del Cinquecento, “turbatissimo” ma sollecitato dall’esigenza di prestare fede al voto, che aveva formulato mentre si trovava in carcere, di recarsi in pellegrinaggio al Santo Sepolcro.⁶⁶⁰ L’incertezza sulla sua sorte, una volta lasciata la Francia, fu colmata dalla ferma intenzione di non lavorare mai più ad altra opera eccetto che a

un Cristo grande di tre braccia, appressandomi più che potevo a quella infinita bellezza che dallui stesso m’era stata mostra.⁶⁶¹

Lo scultore dovette accantonare questo progetto poiché un “mandato del Re” lo raggiunse con l’ordine di farlo tornare indietro o altrimenti di condurlo a Parigi “legato come prigionere”: questa “parola della prigionere” lo stornò dal suo proposito.⁶⁶²

⁶⁵⁵ *Ivi*, I. CXXIV, pp. 392. La visione può essere datata al precedente 3 ottobre, cfr., *ivi*, I. CXXI, p. 387: la visione seguì le preghiere che lo scultore rivolse a Dio “a di dua d’ottobre nel mille cinquecento trentanove” e precisamente “la mattina seguente, che fu a’ di tre di ottobre detto”.

⁶⁵⁶ *Ivi*, cit., I. CXXVI-CXVII, pp. 397-398

⁶⁵⁷ I rapporti tra l’orafo e Ippolito d’Este si strinsero nel 1537, all’epoca del primo viaggio dell’orafo presso la corte francese, cfr. Cellini, *Vita*, I. XCVIII, pp. 330-331; I. C, p. 335.

⁶⁵⁸ Sulla data dell’arrivo di Cellini in Francia, cfr. Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, pp. 76-78.

⁶⁵⁹ Cellini, *Vita*, II. X, pp. 432-433.

⁶⁶⁰ *Ivi*, II. XI, pp. 433-436: 435. Il voto era stato formulato il 2 ottobre 1539 (cfr. *ivi*, I. CXXI, p. 387).

⁶⁶¹ *Ivi*, II. XI, p. 435.

⁶⁶² *Ivi*, II. XI, pp. 435-436.

Dopo queste indicazioni, non sentiamo più parlare del *Crocifisso* fino al 1559. Nel lasso di tempo intercorso, Cellini si era tornato Firenze, rimanendovi, per realizzare il *Perseo*.⁶⁶³ Il lavoro richiese nove anni e fu portato a termine nel 1554. Nonostante la riuscita del getto, lo scultore ne ricavò più “dispiacere” che altro e “dolendosi” disse la “verità delle sue ragioni”:⁶⁶⁴ il “Principe, mosso da avarizia”, aveva fatto in modo di ricompensarlo “il meno che lui poteva”.⁶⁶⁵ Di conseguenza, i rapporti con lui si inasprirono al punto da causare la progressiva estromissione dell’artista dalle commesse ducali. All’interno di queste vicende, il *Crocifisso* emerge configurandosi come il movente determinante delle azioni che Cellini intraprese presso i suoi committenti. Cellini torna difatti a parlare dell’opera nel contesto di un più ampio colloquio con la Duchessa Eleonora, databile verosimilmente tra il 1559 e i primi mesi del ’60, quando era in gioco l’assegnazione del marmo destinato al *Nettuno* della Fontana di Piazza della Signoria.⁶⁶⁶ Quando la Duchessa gli chiese informazioni sull’opera alla quale stava lavorando, Cellini rispose a questo modo:

Signora mia io mi sono preso per piacere di fare una delle più faticose opere che mai si sia fatte al mondo e questo si è: un Crocifisso di marmo bianchissimo, in su una croce di marmo nerissimo, ed è grande quanto un grande uomo vivo.⁶⁶⁷

Lo scultore offre una descrizione stringata, che gli permette di passare oltre e di precisare le ragioni che lo avevano indotto a realizzare l’opera:

Sappiate, Signora mia, che io nollo darei a chi me ne dessi dumila ducati d’oro in oro; perché una cotale opera nissuno uomo mai non s’è messo a una cotale estrema fatica; né manco io non mi sarei ubbrigato affarlo per qualsivoglia Signore, per paura di non restarne in vergogna.⁶⁶⁸

⁶⁶³ Sulla vicenda, cfr. Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France*, cit., pp. 125-130.

⁶⁶⁴ Id., *Trattati*, cit., I. XII, pp. 87-89: 89.

⁶⁶⁵ Id., *Ricordo* (25 settembre 1557), documento pubblicato in F. Tassi (a cura di), *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze 1829, pp. 75-76, n. 49. Nel documento lo scultore fa riferimento alla stima del *Perseo*: “il Principe, mosso da avarizia, per darmene il meno che lui poteva, così ingiustamente la fece giudicare dal detto Ierolimo degli Albizzi, il quale era di sua professione soldato, e uomo di mala vita; così fui assassinato, ed ho rimesso a Dio le mie vendette, perché troppo il male che io ho ricevuto a gran torto”.

⁶⁶⁶ Cfr. Cellini, *Vita*, cit., II. C, 622-625, in part. pp. 623-624. Sul concorso per l’assegnazione del marmo destinato al *Nettuno*, cfr. D. Heikamp, *La Fontana del Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L’acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze 2011) a cura di B. Paolozzi Strozzi – D. Zikos, Firenze 2011, pp. 183-260.

⁶⁶⁷ Cellini, *Vita*, cit., II. C, pp. 623-624: 623.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

Qui, caso singolare in un testo in cui prevale un tono di sicurezza spavalda, sembra emergere il timore che l'opera potesse non riuscire. Tuttavia, Cellini non aveva esitato a spendere i suoi "danari", una somma nient'affatto esigua, più di "trecento scudi" tra "marmi e ferramenti" e "salari" pagati nell'arco di "dua anni", pur di realizzare il *Crocifisso*.⁶⁶⁹ Per tutte queste ragioni, come ripete più volte, non lo avrebbe mai ceduto (neppure in cambio del compenso che ne avrebbe potuto ricavare, considerando che l'opera valeva più "dumila scudi d'oro"). Di seguito tuttavia il dialogo conosce una svolta inattesa. Lo scultore si dichiara disposto a donare l'opera alla Duchessa, a patto che

quella non mi sfavorisca, né manco non mi favorisca nelli modelli che Sua Eccellenza illustrissima si ha commesso che si faccino del Nettunno per il gran marmo". Lei disse con molto sdegno: 'Addunche tu non istimi punto i mia aiuti o mia disaiuti?'

Di fronte allo "sdegno" della sua interlocutrice, Cellini riprese la parola e, dopo aver precisato che, donandole quanto di più prezioso aveva, intendeva mostrarle quanta stima faceva della sua protezione, aggiunse:

Ma io mi fido tanto delli mia faticosi e disciplinati studii, che io mi prometto di guadagnarmi la palma, se bene e' ci fussi quel gran Michelagnolo Buonaroti, dal quale, e non mai da altri, io ho imparato tutto quel che io so: e mi sarebbe molto più caro che e' facessi un modello lui, che sa tanto, che questi altri che sanno poco; perché con quel mio così gran maestro io potrei guadagnare assai, dove con questi altri non si può guadagnare". Dette le mie parole, lei mezzo sdegnata si levò.⁶⁷⁰

Il discorso dovette suonare provocatorio a tal punto che Eleonora troncò l'udienza. Dopo la narrazione di questo episodio Cellini descrive le vicende del concorso per il marmo del *Nettuno* e non parla più del *Crocifisso*, se non per spiegare che questo doveva far parte del suo sepolcro, da erigere nella chiesa di Santa Maria Novella⁶⁷¹. Sorsero tuttavia dei problemi nel momento in cui lo scultore chiese il permesso di fare,

sotto i piedi del mio Crocifisso, in terra, un poco di cassoncino, per entrarvi dipoi che io sia morto.⁶⁷²

⁶⁶⁹ *Ivi*, II, C, pp. 623-624.

⁶⁷⁰ *Ivi*, II, C, pp. 624.

⁶⁷¹ *Ivi*, II, CI, pp. 625-626.

⁶⁷² *Ivi*, II, CI, p. 626.

I frati gli dissero che non potevano concedere nulla, senza prima avere il consenso degli Operai. Irritato da quella risposta, Cellini prese accordi con i Serviti della Santissima Annunziata:

tutti d'accordo mi dissero che io lo mettessi nella lor chiesa, e che io vi facessi la mia sepoltura in tutti quei modi che a me pareva e piaceva.⁶⁷³

Le difficoltà incontrate nel dare attuazione a questo nuovo progetto⁶⁷⁴ sono argomentate in rapporto alla vicenda, per alcuni aspetti parallela, sperimentata dal suo nemico di sempre, Baccio Bandinelli, il quale lavorava, negli stessi anni, a “quella Pietà che si vede nella chiesa della Nunziata”. Si tratta del gruppo raffigurante *Nicodemo che sostiene il corpo di Cristo morto* (1555-1560) che, grazie all'intervento della Duchessa presso i Serviti, fu collocato sulla sua tomba, ubicata all'interno della Cappella Pazzi nella chiesa della Santissima Annunziata.⁶⁷⁵ Il resoconto di questo episodio, letto in filigrana, sembra evocare una rivalsea di Cellini che era riuscito ad ottenere il permesso di collocare la propria sepoltura all'interno di quella stessa Basilica senza ricorrere ad aiuto alcuno. Se questo è vero, il fatto di agire in piena autonomia costituiva una provocazione ulteriore che approfondiva le ostilità con la committenza. Nel 1561, dopo la morte di Bandinelli, il marmo destinato al *Nettuno* fu difatti assegnato a Bartolomeo Ammannati. Avendo alle spalle l'arezza per l'esito della competizione e il ricordo dei mali “smisurati” e delle “crudelità” patite nel giro di quegli anni, lo scultore torna a parlare del *Crocifisso* registrandone il compimento, che avvenne nel 1562:

Avendo del tutto finito il mio Crocifisso di marmo, ei mi parve che dirizzandolo e mettendolo levato da terra alquante braccia, che e' dovessi mostrare molto meglio che il tenerlo in terra; e con tutto che e' mostrassi bene, dirizzato che io l'ebbi, e' mostrò assai meglio.⁶⁷⁶

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ Il punto della situazione in P. Calamandrei, *Nascita e vicende del 'Mio bel Cristo'* (1950), in *Scritti e inediti Celliniani*, a cura di C. Cordiè, Firenze 1971, pp. 59-98; A. Parronchi, *Il modello 'de cera alba' del Cristo celliniano all'Escoriale*, in “Studi urbinati”, XLI (1967), pp. 1123-1132; I. Lavin *The Sculptor's 'Last Will and Testament'*, in “Allen Memorial Art Museum Bulletin”, XXXV (1977-1978), pp. 4-39; M. Cole, *Cellini's Designs for His Tomb*, in “The Burlington Magazine”, 140 (1999), pp. 798-803.

⁶⁷⁵ Come si ricava dai documenti pubblicati da Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court*, cit., in part. pp. 729-732; 754, nn. 1299 e 1324, la cappella Pazzi fu concessa nel 1559. Cfr. Cellini, *ivi*, II. CI, p. 625-626: 626.

⁶⁷⁶ Cellini, *Vita*, cit., II. CXI, pp. 644-645.

L'opera riuscì nel migliore dei modi e quando il Duca e la Duchessa si recarono nella bottega per vederla, Cellini disse loro

che l'avermi levato la fatica del marmo del Nettunno si era stato la propria causa dell'avermi fatto condurre una cotale opera, nella quale non si era mai messo nessuno altro innanzi a me; e se bene io avevo durato la maggior fatica che io mai durassi al mondo.⁶⁷⁷

In questo modo, la marginalizzazione dalle commissioni pubbliche che lo scultore aveva conosciuto viene rovesciata di segno e identificata quale causa prima dell'esecuzione di un'opera senza pari.

Le ultime pagine registrano l'angustia nella quale lo scultore viveva a Firenze: “di me non si ragionava” e non avendo “ordine di far nulla, io stavo mezzo disperato”.⁶⁷⁸ Per dare un quadro adeguato della situazione, bisogna aggiungere che gli era impedito di evadere da quella corte. Direttamente correlato alla situazione c'è un ulteriore episodio. Nel 1562, Caterina de' Medici inviò Bartolomeo del Bene a Firenze per richiedere a Cosimo un prestito di danaro e, congiuntamente, fare istanza per poter condurre Cellini in Francia, dove sarebbe stato impiegato nella realizzazione del monumento funebre di Enrico II. Il rifiuto del Duca troncò il progetto sul nascere.⁶⁷⁹ Questi, per colmo dello scherno, si giustificava con la Regina dicendo che “Benvenuto è quel valente uomo che sa il mondo, ma ora lui non vuole più lavorare”.⁶⁸⁰ Fortemente urtato, questi esclamò:

Oh se dappoi che Sua Eccellenza illustrissima non mi dando da fare, e io dapperme ho fatto una delle più difficile opere che mai per altri fussi fatta al mondo, e mi costa più di dugento scudi, che gli ho spesi della mia povertà; oh che arei io fatto, se Sua Eccellenza illustrissima m'avessi messo innopera! Io vi dico veramente, che e' m'è fatto un gran torto.⁶⁸¹

L'“una delle più difficile opere”, alla quale il brano allude, è appunto il *Crocifisso* che, con la sua eccellenza, costituiva il segno inequivocabile, nello stesso tempo, della vitalità

⁶⁷⁷ *Ibid.* Elementi utili alla datazione del brano si ricavano da quanto esposto di seguito (*ivi*, II. CXI, p. 645). Cellini ricorda che in quella stessa occasione, furono presi i primi accordi nella per “mettere in opera” il “modelletto del Nettuno e della fonte” nel giardino di palazzo Pitti. Questo episodio può essere messo in relazione con il preventivo di spese per l'“opera della Fonte” che Cellini ha redatto il 10 giugno 1562, cfr., Lettera a Eleonora da Toledo (Firenze, 10 giugno 1562), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, Carte Cellini, 30. (Documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi*, cit., pp. 343-346, n. 10).

⁶⁷⁸ *Ivi*, II. CXII, p. 645.

⁶⁷⁹ *Ivi*, II. CXII, pp. 645-647.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

creativa dell'artefice e della natura menzognera e brutale di Cosimo. La stesura della *Vita* si interrompe qualche pagina dopo, con il riferimento ai luttuosi eventi che coinvolsero la famiglia ducale alla fine del 1562.⁶⁸² Il seguito delle vicende lo conosciamo dai documenti. Nell'agosto 1565, "venne volontà" al duca Cosimo de' Medici "di mandare per esso Crocifisso; e così il detto Messer Benvenuto glielo fece condurre a spese di Sua Ecc.za Ill.ma, per insino a Pitti, dove oggi si posa in una sua camera"⁶⁸³, in attesa di "collocarlo alla cappella, ovvero chiesetta che fa in detto luogo"⁶⁸⁴. Nel 1566 Cellini quantificò il "merito" della sua opera per un valore di 2000 scudi ma, "considerato che il detto Messer Benvenuto, perché e' si reputa a favore, che la detta Sua Eccellenza Illustrissima aggradisca le cose sue, si contenta che il pagamento sia di scudi 1550 d'oro in oro, non ostante che di sopra si dica scudi 2000 simili"⁶⁸⁵. Fatto sta che fino al 1570 Cellini non aveva ricevuto "cosa alcuna"⁶⁸⁶ e pertanto lecitamente reclamava "un poco di elemosina alli miei figliuolini, in ricompensa del mio Crocifisso di marmo"⁶⁸⁷. A questo punto Bartolomeo Ammannati e Vincenzo de' Rossi, incaricati della stima delle sue opere, attribuirono al *Crocifisso* il valore di settecento scudi, comprensivo delle "spese fattevi"⁶⁸⁸. Nel 1574 il *Crocifisso* si trovava ancora nella Guardaroba di Palazzo Pitti⁶⁸⁹ dove rimase fino a quando, nel 1576, Francesco I diede disposizioni perché fosse inviato in Spagna come dono a Filippo II d'Asburgo per il monastero di San Lorenzo (El Escorial).⁶⁹⁰

⁶⁸² *Ivi*, II, CIII, pp. 647-648.

⁶⁸³ Cellini, *Giornale B*, Ricordo (3 febbraio 1566), BRF, Codice Riccardiano 2791, c. 101r (=99). Documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, cit., pp. 137-138, n. 96.

⁶⁸⁴ Secondo le notizie di G. Vasari, *Le Vite*, cit., IV, p. (edizione giuntina).

⁶⁸⁵ Cellini, *Giornale B*, Ricordo (3 febbraio 1566), cit.

⁶⁸⁶ Cellini, Relazione ai Soprassindaci (Firenze, 20 settembre 1570), documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi*, cit., pp. 192-198, n. 135.

⁶⁸⁷ Cellini, Supplica a Cosimo I de' Medici (Firenze, 11 maggio 1570), documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi*, cit., pp. 178-179, n. 127.

⁶⁸⁸ Carlo de' Medici – Filippo Dell'Antella (Soprassindaci), Supplica a Cosimo I de' Medici (Firenze, 26 settembre 1570), documento pubblicato in Tassi (a cura di), *Ricordi*, cit., pp. 198-201, n. 136.

⁶⁸⁹ Cfr. Trento, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, cit. p. 77.

⁶⁹⁰ Prezioso e "considerably expensive": "the correspondence in the Medici Archive documents the taxes paid (4.5 percent of 2000 scudi) and the other costs of transport", cfr. K. Helmstutler Di Dio, *Sculpted Diplomacy: State Gift of Sculpture from Italy to Spain in the Sixteenth and Seventy Century*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna 1550-1650*, a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, Milano 2013, pp. 51-65: 54. Sui documenti del trasferimento in Spagna del *Crocifisso* di Cellini e della sua ricezione si veda adesso R. Mulcahy, *Philip II of Spain. Patron of the Arts*, Dublin 2004, pp. 91-114: 105-114.

L'altro fatto indubbiamente significativo è che la *Vita* narra l'incarcerazione romana del 1538-'39 ma non quella fiorentina del 1556-'57. Quest'ultima, rimossa nell'autobiografia, è testimoniata dai quattordici "sonetti scritti in carcere" che non censurano nulla della vicenda. Cellini fu condannato due volte a breve di stanza di tempo. Anzitutto, passò rimase in carcere circa dall'ottobre 1556 al 26 ottobre dello stesso anno, a causa delle percosse inflitte a Giovanni di Lorenzo orafo (la ragione della colluttazione non è tuttavia ben chiara). La seconda carcerazione fu più breve, dal febbraio al marzo 1557. Cellini fu condannato in seguito all'accusa di avere "usato la sodomia più tempo con Ferrando giovanetto suo allievo". Il nome di questo garzone compare difatti nei *Libri di conto e ricordi* di Cellini tra altri aiuti che furono "per avere servito all'opra del Perseo" dal 1545 al 1552.⁶⁹¹ Nel testo della sentenza emessa dal Magistrato degli Otto di Guardia, il 27 febbraio 1557, si fa riferimento ad una dichiarazione scritta in cui l'imputato si dichiarava colpevole ("dove confessa di essere vero di avere sodomizzato detto Fernando").⁶⁹² Per intendere il senso della situazione è utile un sonetto che Cellini indirizzò Guido Guidi, insigne medico del Duca e suo caro amico:⁶⁹³

Eccellente mio Guido, io mi son dolto
 assai di voi, che mi facesti fare
 la scritta, dove io m'ebbi a pubblicare
 d'amar più che me stesso un sì bel volto.
 Certo, se voi non fussi, io ero volto
 patire ogni gran pena, sol per fare
 penitenza d'aver lasciato andare
 quel che era 'l mio, anzi me l'esser tolto.
 D'Appollo el suo Diacinto e 'l bel Narciso
 mi fu modello, e di Perseo ancora:
 certo, se voi non eri, io are' vinto.
 Dissi darvi la vita, e più ancora;
 ma non pensavo 'l mio onore stinto

⁶⁹¹ Cellini, *Libro delle opere fatte per sua Eccellenza*, Conto di spese, BRF, Codice Riccardiano 2787, c. 30v (=29).

⁶⁹² ASF, Otto di Guardia e Balìa (periodo granducale), filza 75 (*Partiti e Deliberazioni*), cc. 74 r-v. Documento pubblicato in Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, cit., p. 155.

⁶⁹³ Cellini, *Vita*, cit., II. XXIV, pp. 462-463: "Se bene molto prima io mi dovevo ricordare della guadagnata amicizia del più virtuoso, del più amorevole e del più domestico uomo dabbene che mai io conoscessi al mondo: questo si fu messer Guido Guidi, eccellente medico e dottore e nobil cittadin fiorentino; per gli infiniti travagli postimi innanzi dalla perversa fortuna, l'avevo alquanto lasciato un poco indietro. Benché questo non importi molto, io mi pensavo, per averlo di continuo innel cuore, che bastassi; ma avvedutomi poi che la mia Vita non istà bene senza lui, l'ho commesso infra questi mia maggior travagli, acciò che si come la e' m'era conforto e aiuto, qui mi faccia memoria di quel bene. Capitò il ditto messer Guido in Parigi; e avendolo cominciato a cognoscere, lo menai al mio castello, e quivi gli detti una stanza libera da per sé; così ci godemmo insieme parecchi anni".

fussi, per aver voi si poco aviso.⁶⁹⁴

Lo scultore lamenta l'infelice passo al quale era stato indotto dal suo interlocutore. La "scritta" alla quale allude potrebbe essere messa in relazione alla confessione rilasciata nel '57, con la quale si espose pubblicamente ammettendo di "amare" un così "bel volto" piuttosto che sé stesso. Meno spazio all'interpretazione lascia invece la prima terzina poiché è più che probabile che Ferrando avesse fatto da "modello" per le sculture elencate. Il senso della seconda quartina, comunque oscuro, potrebbe essere sciolto considerando che Cellini era disposto a "patire ogni gran pena" ma facendo "penitenza" non d'altro che di essersi privato del giovane da lui amato: "d'aver lasciato andare quel che era 'l mio, anzi me l'esser tolto". Il rimprovero all'amico viene reiterato, sciogliendone le ragioni nell'ultima terzina: se non si fosse intromesso, l'artista avrebbe agito diversamente e forse l'esito della vicenda sarebbe stato un altro. Certo è che il suo "onore" non sarebbe stato denigrato, oscurato ("stinto"), come invece accadde. Peraltro, nei versi composti dopo scarcerazione del 26 ottobre 1556:

Stentato ho qui duo mesi, disperato:
chi dicie ch'io ci son per Ganimede;
altri che troppo aldacie io ho parlato
Di amare altro che donne mai si vede
sotto Perseo: del bel giovine alato
ne ho l'onorato premio ch'ognun vede,⁶⁹⁵

Cellini stesso riconduceva le ragioni cogenti della condanna a due cause possibili, la sodomia oppure l'aver parlato in maniera troppo audace e libera nei confronti del Duca.⁶⁹⁶ La terzina finale, che non scioglie affatto l'artefice dall'amore per il "giovane", rievoca l'alterco tra lo scultore e il committente per il pagamento del *Perseo*, ironizzando sulla propria sorte: il carcere per una accusa infamante è il "premio" che gli era stato dato. In un altro sonetto scritto dal "carcere" l'artista sollecitava il Duca a non dare ascolto a chi lo accusava bensì a guardare alle "onorate fatiche", alle opere che aveva realizzato negli anni in cui lo aveva servito:

⁶⁹⁴ Cellini, Sonetto (*Eccellente mio Guido, io mi son dolto*), in Id., *Rime*, a cura di D. Gamberini, Firenze 2014, pp. 88-91, n. 33

⁶⁹⁵ Cellini, Sonetto (*Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove*), *ivi*, pp. 46-50, n. 18.

⁶⁹⁶ Secondo Trento, *Benvenuto Cellini, opere non esposte e documenti notarili*, cit. p. 48, "è difficile pensare che la carcerazione per sodomia non fosse stata manovrata strumentalmente nella corte di Cosimo per influire in qualche modo sui comportamenti dell'artista".

Ho cinquantasei anni ora, e se io
muoio in questo carcer, che vil pegnio
vi resti poi un sol cadavro indegnio,
perso arte, speme, fede e 'l sudor mio.

Deh siate al creder mal di me più tardo,
ma presto all'onorate mia fatiche,
qual vo' date de' miei più validi anni!⁶⁹⁷

D'altro canto, la produzione poetica dello scultore, databile tra il '56 e il '57, si concentra sui temi di una ingiusta condanna subita (“sono inquisito a torto”)⁶⁹⁸ e del rapporto contrastato con Cosimo (“or tanta guerra mi fa chi di me tien le miglior cose”).⁶⁹⁹

Benché tagliati fuori dalla *Vita*, questi episodi a noi interessano poiché i contenuti di alcuni versi anticipano gli argomenti e le immagini che Cellini ha più tardi introdotto, nella *Vita*, descrivendo la visione del '39. Evidentemente gli episodi accaduti tra il '56 e il '57 indussero lo scultore a rivivere l'esperienza della prigionia in Castel Sant'Angelo, come appare inequivocabile da questi versi:

Ben mi sovvien di Roma il carcer vano
da quel Paul, che sol mosse avarizia:
piatoso ti scopristi allo innocente.⁷⁰⁰

Ma si leggano anche questi altri:

Quel lume Sol che 'l mondo e 'l cielo onora
per il quale io son più che animal divino
(ché in mezzo d'esso in crocie a capo chino
viddi 'l Signor che 'l cielo e il mondo adora)
piatoso in quello e'n questo carcere ora
apri al tuo servo infelicie e meschino.⁷⁰¹

Oltretutto le vicende relative alle due condanne intersecano inevitabilmente quelle relative alla realizzazione del *Crocifisso*, al quale lo scultore cominciò a lavorare nel '56.⁷⁰² In questa direzione acquisisce pieno valore la *Supplica* che Cellini indirizzò a al

⁶⁹⁷ Id., Sonetto (*Glorioso Signore, poi che a Dio*), in Id. *Rime*, cit., pp. 13-15, n.4.

⁶⁹⁸ Id., Sonetto (*Padre, che 'n terra e 'n ciel primo monarca*), *ivi*, cit., pp. 15-18, n. 5.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, v. 14.

⁷⁰⁰ Id., Sonetto (*Creator immortal, che 'n sempiterno*), *ivi*, pp. 50-52, n. 19.

⁷⁰¹ Id., Sonetto (*Quel lume Sol che 'l mondo e 'l cielo onora*), *ivi*, pp. 8-11, n. 3.

⁷⁰² L'inizio dei lavori al *Crocifisso* si ricava dalla data dell'acquisto del marmo di Carrara, cfr. Cellini, *Giornale A*, Ricordo (6 maggio 1556), BRF, Codice Riccardiano 2788, c. 40v. (Documento pubblicato in Trento, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, cit., p. 78; J. López Gajate, *El Cristo blanco de Cellini*, cit., p. 315, II:2): “Messer Luca Martini de' dare questo di 6 di maggio [1556] scudi sei

Duca il 3 marzo 1557, il giorno seguente alla data in cui aveva ricevuto la notifica della sentenza emessa contro di lui. Lo scultore, rammentando il lungo servizio di “12 anni”, supplicava il Duca affinché gli fosse concesso di scontare, nella propria casa, i quattro anni di carcere che gli erano stati inflitti. Così,

io potrei finire il Cristo di marmo il quale si è in procinto di fine quale sarà Sua stessa gloria o qual che exilio fuori del Suo dominio. Solo pregandoLa per l'amor di Dio che non voglia che in questa età di 57 anni non avendo mai in nella mia giovinezza avutomi a vergogniare di nissuno accidente d'essa che ora con maggior mio danno et vergognia io non abbia a pagare la gabella d'essa giovinezza. Così facendomi graxia io Le donerò il resto delli mia anni, sempre pregando Dio per la Sua felicità. Di carcere. Il dì 3 di marzo 1556 [*stile fiorentino*]. Il fidelissimo servo di Vostra Eccellentia Illustrissima, Benvenuto Cellini.⁷⁰³

Nell'ultima parte della missiva (forse un implicito riferimento alla condanna che subì, a Firenze, nel 1523 similmente con l'accusa di sodomia) è difficile leggere, tra le righe, l'ammissione di una colpa, o il pentimento auspicato. Alla luce di questi ulteriori elementi sembra di poter dire che la concezione del *Crocifisso* è totalmente personale ma legata allo stabilirsi di un rapporto positivo con Cristo che rivelandogli libera dalla vessazione che ha origine dal rapporto conflittuale con i suoi committenti. Da questo punto di vista, l'esecuzione dell'opera nel marmo, benché totalmente intima e solipsistica, chiama in causa il contrasto con la committenza diventando il segno di un giudizio sull'ingiustizia subita.

A questo punto converrà rivolgere nuovamente l'attenzione alle pagine della *Vita*, là dove l'opera emerge nel breve giro di poche parole:

un Crocifisso di marmo bianchissimo, in su una croce di marmo nerissimo, ed è grande quanto un grande uomo vivo.⁷⁰⁴

La descrizione restituisce con immediatezza l'immagine di un nudo virile scolpito nel marmo a grandezza naturale. Questo emerge con nitidezza grazie alla valorizzazione del contrasto cromatico che oppone tra loro i due diversi tipi di marmo utilizzati, uno per la

li quali lui aveva pagati [...] per me al Francione de Carrara per il resto de' marmi del mio Cristo portò il Crocino legnaiuolo il dì detto”.

⁷⁰³ ASF, Magistrato degli Otto di Guardia e Balia (periodo granducale), vol. 2232 (Suppliche), c. 552r. Documento pubblicato in Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, cit., pp. 147-148.

⁷⁰⁴ Cellini, *Vita*, cit., II, C, p. 623.

figura (“marmo bianchissimo”), l’altro per la “croce” (“marmo nerissimo”), che fa ad essa da campo. In questo caso il nitore della forma viene evocato con il riferimento ad elementi cromatici. È vero però che la scultura di Cellini appare estensivamente connotata in questo modo: gli angoli taglienti con i quali sono determinati i profili, segno di una politezza che, bandito l’indefinito, tende a dirimere visivamente col massimo della nitidezza.⁷⁰⁵ Se torniamo alla descrizione, la contrapposizione netta dei termini “bianchissimo” e “nerissimo” è un modo per descrivere a parole la politezza tagliente propria di Cellini. Inoltre, evoca il carattere come di emersione o concretizzazione della figura con un effetto di isolamento, forse persino d’apparizione.

L’altro elemento strutturale della descrizione è costituito dall’indicazione relativa delle misure. L’esigenza di specificare la grandezza effettiva del pezzo dà indicazioni al lettore circa il fatto che la figura è a grandezza naturale (quanto un “uomo vivo”) e sottolinea come dato portante di questa scultura l’imitazione del ‘vero’ di natura. Da questo punto di vista deve essere valorizzato il fatto che il termine “vivo” ha una connotazione semantica peculiare, e specifica, all’interno della pratica figurativa. Riconduce al fatto che l’artefice lavora a partire dal modello assicurando, attraverso un processo che parte dall’osservazione, una veste di tipo naturalistico alla sua opera.

Focalizzando sui materiali attraverso i quali è intervenuto e portando il lettore nel vivo del processo attraverso cui ha concretamente pensato ed elaborato la scultura, Cellini descrive la propria opera da artefice, valorizzando il “fare”. Ma c’è ancora un altro aspetto. Il fatto che emerga il modo con cui l’artefice ha pensato la scultura, in tutte le fasi della sua realizzazione, significa evocare in contropunto un ritratto dell’artefice.

Se le considerazioni che abbiamo appena formulato colgono nel segno, risulta evidente che una coerenza di fondo lega questa alle altre descrizioni introdotte, nella *Vita*, in riferimento ad opere di varia natura, tecnica e formato. L’attenzione alla struttura, attraverso l’identificazione delle misure del pezzo e dei singoli componenti, rappresenta

⁷⁰⁵ Da questo punto di vista acquista valore il confronto con Michelangelo, sempre più lento, morbido nei trapassi chiaroscurali, così gradualmente ottenuti, ad esempio, nella *Pietà* del Vaticano, fino al disfacciamento dei termini delle figure. Il modellato del *Crocifisso* dell’Escorial ha invece una nitidezza di contorni che resta estranea a Michelangelo (il confronto col *Cristo* della Minerva parla da solo). Peraltro, il Cristo di Cellini non ha nulla della tensione lenta che, in Michelangelo, muove dall’interno le figure e le fa torcere, con una complessità nella configurazione della posa che sempre eccede le esigenze della semplice verosimiglianza e introduce a qualcosa che va al di là di quanto, nel concreto, la figura copie visto che quanto è compiuto sul momento introduce a quanto resta inespresso ed è il lievito di quanto sarà agito o sviluppato in seguito.

difatti una modalità invariante nel modo attraverso il quale Cellini descrive le proprie opere. Ciascuna descrizione è una progressiva messa a nudo della capacità di articolazione, in senso architettonico strutturale, del dato visivo. L'opera è messa davanti agli occhi come permeata da una istanza che è quasi di rivalsa e di dimostrazione di una capacità effettiva di fare, restituendo quella tensione fortissima che è sostanzialmente la stessa implicata nel momento in cui l'artefice l'opera l'ha realizzata.

Arrivati a questo punto è possibile assegnare giusto peso alla presenza di un elemento ulteriore. La descrizione del *Crocifisso* va vista anche sul controluce del pregresso e cioè dell'informazione che il lettore della *Vita* ha relativa al 'modelletto' che Cellini realizzò, nel '39. Ci troviamo insomma di fronte alla traduzione, in "grande" di una "cosa" all'origine "piccola". Rispetto al modelletto realizzato nella "cera" vengono introdotte due varianti che sono molto importanti, la materia ("marmo bianchissimo" e "marmo nerissimo") e la scala a grandezza naturale ("grande quanto un grande uomo vivo") implicando dunque questo processo di concezione della scultura in un ulteriore momento di verifica, condotto attraverso lo studio sul modello delle "forme" precedentemente fissate nel 'modelletto'. Questo costituiva difatti il frutto di un lavoro finalizzato a fissare figurativamente l'immagine del Crocifisso, impastato della materia luminosa del sole, che si era rivelato allo scultore. Da questo punto di vista, la descrizione conduce a riflettere ancora sul "fare" inteso che, in questo specifico caso, il "fare" chiama in causa il passaggio dalla dimensione del 'modelletto' a quella del pezzo terminato, con tutte le trasformazioni che in questo passaggio avvengono.

L'altro elemento fondamentale riguarda il fatto che il rimando al 'modelletto' chiama direttamente in causa l'origine della scultura, il fatto cioè che questo specifico pezzo ha, rispetto forse a tutti gli altri, una connotazione personale assoluta, perché nasce in rapporto alla visione del '39 e dunque ad un fatto privatissimo. Da questo deriva una conseguenza ulteriore poiché, se la descrizione chiama in causa la dimensione del "fare", nel modo in cui si detto, e cioè riconducendo al processo con cui lo scultore ha pensato ed elaborato concretissimamente la scultura, questo "fare" è inestricabile dal dipanarsi dell'esperienza concreta di vita dello scultore.

A questo punto è necessario considerare che deliberatamente e dichiaratamente l'esecuzione del *Crocifisso* nella sua versione ultima e monumentale è indistinguibile dalle vicende turbinate che, nel '57, avevano condotto lo scultore in carcere, con un

effetto di palese analogia rispetto alla situazione originaria, cioè alla prima incarcerazione in Castel Sant'Angelo. Da questo punto di vista, il fatto che intercorra così tanto tempo tra il momento originario di concepimento dell'opera e il momento della sua traduzione in marmo costituisce un indicatore evidente del radicamento nella dimensione più intima e personale della vita dello scultore che l'opera stessa ha. È come se questo progetto lo accompagnasse in sottotraccia e con punti di emersione in vari periodi per una buona parte della sua esistenza. In quest'ottica, deve essere valorizzato il fatto che l'opera sembrerebbe essere stata originata in relazione ad una esigenza intima al massimo grado, quella cioè di rendere conto a sé stesso se la carcerazione alla quale era stato sottoposto per caso non avesse qualche ragione. In altri termini, all'origine della realizzazione dell'opera, se noi seguiamo la traccia offerta dalla *Vita*, c'è un dilemma personale, la tragedia di un uomo che si domanda, nel momento in cui gli viene inflitta una pena straordinariamente grave, se nella sua vita vi fosse davvero una macchia che potesse giustificare un simile trattamento. Per come si presenta nella *Vita* lo svolgimento della vicenda nel carcere di Castel Sant'Angelo, con il suo scioglimento nella visione, Cellini sembra dire no. Può dichiararsi pulito poiché Cristo stesso si è rivelato ai suoi occhi, gli ha concesso la grazia di mostrarglisi allo sguardo, secondo un processo che è fondamentalmente di assoluzione. Su queste basi, nel momento in cui elabora il 'modelletto' ed avvia il processo lunghissimo che conduce alla traduzione nella dimensione naturale del marmo, c'è alla radice qualche cosa di fondamentalmente intimo, cioè l'esigenza di testimoniare, anzitutto a sé stesso, che lui era stato assolto da qualunque tipo di colpevolezza. Da questo punto di vista l'esecuzione del *Crocifisso* nel momento di grande difficoltà conseguente alla carcerazione per sodomia finiva per avere un valore centrale da un punto di vista emotivo per lo scultore che riaffermava, con questo, di essere stato assolto dalla fonte alla quale originariamente tutti gli uomini devono andare se vogliono avere una assoluzione e cioè Cristo stesso. Cellini non ha nulla a cui possa attribuire la ragione fondata e cogente delle disavventure e delle persecuzioni di cui è fatto segno poiché Dio stesso gli si è mostrato e dunque, così facendo, lo ha riconosciuto degno di rendergli visibile, assolvendolo da ogni macchia. La luminosità della visione corrisponde, da questo punto di vista, allo sciogliersi di un dramma che è di tipo esistenziale. È chiaro peraltro che il fatto di avere pensato di integrare il *Crocifisso*, insieme ad altri elementi della visione, sul "cassoncino" della propria tomba assume un

valore radicale poiché questa scultura rappresentava una memoria alla quale lui annetteva una massima importanza. Era il segno patente di un privilegio grazie al quale poteva dirsi certo di non avere colpa. C'è però da chiedersi a chi fosse rivolto questo memento! Certamente a chi restava al di qua. Ma non stupisce, anche sulla base di quanto Cellini scrive nella *Vita*, che volesse ricordare a Cristo stesso che gli si era mostrato in croce e che dunque lo aveva preventivamente assolto (e questo veramente in funzione di un giudizio nell'aldilà). Da questo punto di vista, la realizzazione del *Crocifisso* diventava davvero decisiva perché era un voto (dunque un modo per ringraziare del beneficio ricevuto), ma nello stesso tempo un modo per stabilizzare questo patto, che è un patto di liberazione, di assoluzione radicale e originaria.

Pur con la dovuta cautela, per non correre il rischio di semplificare la questione, non è possibile eludere l'esistenza di un problema ulteriore e cioè il fatto che la scultura trae origine dal manifestarsi di una figura, quella di Cristo, che si gli rivela mostrandosi crocifisso e dunque nella "forma" di un corpo maschile nudo. Da questo punto di vista, il riferimento alla ripresa dal "vivo" chiama chiaramente in causa lo studio del nudo, con un gioco di interferenza fortissimo tra la ripresa dal nudo e il rapporto con il nudo implicato eroticamente, nel caso del garzone che aveva fatto da modello a Cellini, secondo una dialettica alla quale è impossibile non pensare nel caso specifico della seconda incarcerazione dello scultore per sodomia e cioè nel momento in cui l'opera riemerge nella sua vicenda esistenziale.

Arrivati a questo punto è opportuno valorizzare anche un altro aspetto. Il processo di elaborazione della scultura passa attraverso lo studio dal vero in relazione all'esigenza di riprodurre la "forma" della figura in maniera quanto più possibile conforme al dato di natura. Lo scultore non potrebbe operare correttamente senza prima rendere "familiare" a sé stesso ciascuna "parte d'esso corpo", come sostanza da assimilare nella mente per poi riprodurre attraverso mezzi figurativi quel "fondamento tanto meraviglioso" che è l'"ordine" stesso della "humana natura".⁷⁰⁶ Sia chiaro che queste considerazioni ricalcano le formulazioni che lo scultore ha elaborato all'interno di uno scritto dedicato allo studio

⁷⁰⁶ Cellini [Frammento], BNCF, Autografi Palatini Cellini, n. 19. Edizione di riferimento, B. Cellini, *Sopra i principi e ' modo di imparare l'arte del disegno (frammento)*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., II, pp. 1933-1940.

anatomico della figura umana,⁷⁰⁷ generalmente datato al 1563.⁷⁰⁸ In queste carte Cellini porta avanti una descrizione dello scheletro umano in ragione del fatto che tutta l'“importanza” della pratica figurativa

consiste nel fare bene un uomo e una donna ignudi, a questo bisogna pensare, che volendo volendogli poter far bene e ridursegli sicuramente a memoria, è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, il qual fondamento si è le loro ossa.⁷⁰⁹

Il discorso procede alla descrizione delle ossa e offre indicazioni su come esse si mostrano incidendo sulla “carne” cioè sui “muscoli” e sulla “pelle”, fino a “tessere” l'intero di questo “bellissimo stromento”, a riprodurre cioè la configurazione di un “uomo vivo”.⁷¹⁰ La conoscenza dell'“ossatura” degli “ignudi”, della struttura e del funzionamento del corpo umano, insieme all'acquisizione delle sue “misure” ha valore, secondo Cellini, poiché consente di realizzare una figura senza “errori”. Benché non possa, nei limiti di questo studio, sviluppare la questione, osservo che le formulazioni elaborate nel manoscritto appaiono la controparte discorsiva di quanto in prima istanza lo scultore ha elaborato in forma visiva. Basta osservare la qualità con la quale Cellini riesce a “mostrare e dare a i[n]tendere e sprimere” nel marmo quei “bellissimi ossi delle anche [...] li quali si incastrano con bellissimo ordine sull'osso della coscia” oppure “quelle cinque costole sciolte” che “fanno apparire i[n]nella pelle molti bei rilievi et cavi che sono delle [più] belle cose che sieno nel corpo humano i[n]torno al bellico”, scoprendo così la complessa articolazione della struttura anatomica della figura sino a giungere alla “più bella parte che abbia l'humano” dov'è “la più bella e maravigliosa cosa” che sono gli occhi. L'eco del lavoro di scalpello nei passi che ho estratto dall'autografo celliniano lascia poco

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ Il testo è tradizionalmente interpretato come la minuta di una Lezione da tenersi in seno alla neonata Istituzione fiorentina dell'Accademia del Disegno, cfr. C. Davis, *Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina*, in “North Carolina Museum of Art Bulletin”, XIII, 4 (1976), pp. 1-70; Z. Waźbiński, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987, I. p. 300. Come ha scritto Paola Barocchi, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., p. 1935 e nota 2, “Cellini oppone all'apprendimento accademico delle singole forme la più tradizionale ‘anatomia’, intesa come fondamento della pratica e dello studio del ‘disegno’” elaborando una “singolare descrizione plastico-spaziale delle ossa”. Più recentemente P.L. Reilly, *Drawing the Line: Benvenuto Cellini's On the Principles and Method of Learning the Art of Drawing and the Question of Amateur Drawing Education*, in *Benvenuto Cellini, Sculptor, Goldsmith, Writer*, cit., pp. 26-50: 26, ha inquadrato il frammento celliniano all'interno della trattatistica della seconda metà del Cinquecento, rapportando l'interesse a quello dei più giovani Alessandro Allori e Vincenzo Danti, notoriamente impegnati nella stesura di due trattati basati sui principi michelangioleschi del disegno anatomico.

⁷⁰⁹ Cellini, *Frammento*, BNCF, Autografi Palatini, Cellini, n. 19, cit.

⁷¹⁰ *Ibid.*

spazio alle incertezze. Il *Crocifisso* dell'Escorial potrebbe anche essere letto come un trattato sull'anatomia umana. Se si osserva la conformazione delle membra, l'incidere del movimento di ogni singola parte sull'architettura complessiva del corpo, è evidente che la figura restituisce forme riprese direttamente dal "vivo" (persino le venature della pietra sono state sfruttate, riuscendo ad evocare, nella figura "in marmo", il tessuto diafano della pelle che lascia vedere in trasparenza il pulsare di vene e capillari).

Se si torna alla descrizione contenuta nella *Vita*, la dinamica implicata nel tipo di accordo cromatico che restituisce attraverso il contrasto lo spicco della figura, sollecita a osservare. Da questa angolatura, la descrizione si rivela funzionale a indicare che cosa il lettore dovrebbe sperimentare di fronte all'opera. Sembra alludere al fatto che questi dovrebbe essere spontaneamente indotto a rendersi consapevole di questo "bellissimo strumento"⁷¹¹ che è il "corpo" umano, attraverso la figura riprodotta nel marmo.

Converrà avanzare attribuendo giusto valore al fatto che, nell'economia della descrizione, Cellini dà importanza assoluta al materiale costitutivo dell'opera. Da questo punto di vista, non c'è dubbio che la precisazione relativa al colore del marmo introduca un elemento ulteriore di discriminazione poiché lo scultore non parla in astratto del marmo ma dice di avere realizzato una scultura utilizzando due materiali specifici: "marmo bianchissimo" e "marmo nerissimo". Come si vede, lo scultore scrive a partire da una esigenza di concretizzazione massima o per dire in un altro modo valorizza la qualità specificamente materica della scultura a partire dalla sostanza con la quale lavora. Peraltro, la menzione del marmo così identificato collima perfettamente con il fatto che in altre descrizioni Cellini valorizzi la composizione del niello o delle terre per il getto dei bronzi, la preparazione di "stucchi candidissimi", con questa gravitazione specifica sulla connotazione materica degli elementi a partire dai quali lavora, realizzando opere molto diverse tra loro. Questo comporta un'ulteriore conseguenza poiché, anche in questo caso, la descrizione del *Crocifisso* rimanda alle descrizioni precedenti rispetto alle quali costituisce qualcosa di simile ad una variante. Siccome la valorizzazione delle caratteristiche intrinseche ai materiali attraverso i quali lavora compare in modi simili nel momento in cui descrive opere di oreficeria è chiaro che per Cellini c'è una sostanziale omogeneità e coerenza di svolgimento nella sua pratica concreta, dal momento in cui lui si dedica alla realizzazione di oggetti di piccolo magari di piccolissimo formato ad oggetti

⁷¹¹ *Ibid.*

via via di maggiore formato, senza che vi sia possibilità di stabilire uno stacco netto tra la dimensione del monumentale, la scultura propriamente detta, e il minimo delle così dette ‘arti minori’.

D’altro canto, il fatto che Cellini lavori a partire da una conoscenza effettiva delle qualità dei materiali implica indubbiamente una fascinazione nei loro confronti. Lo smalto è valorizzato ad esempio per l’effetto di trasparenza e illuminazione, il marmo è lavorato per la qualità specifica della grana che lo caratterizza, per la brillantezza che emerge una volta che è stato polito. Questa valorizzazione della preziosità intrinseca del materiale raggiunge l’apice quando Cellini parla dei diamanti, una “maravigliosa” opera della natura, tanto più che

essendo il diamante la più limpida pietra e la più fulgente di tutte l’altre del mondo, quando s’imbratta con la sopradetta tinta nera, egli accresce d’infinita bellezza, et ogni altra pietra bianca sopradetta, subito che tocca la tinta, perde il suo splendore e diventa nera affatto; di modo che questa nel diamante si è una virtù occulta, e tal segreto di natura che la immaginazione dell’uomo non vi arriva.⁷¹²

Nel momento in cui l’artefice interviene sui diamanti, nell’ottica di accrescerne la bellezza (come abbiamo potuto verificare attraverso le descrizioni dei lavori di oreficeria), valorizza il naturale funzionamento del diamante come fonte di un irradiazione. Per un paradosso soltanto apparente lo scultore che porta alla luce l’opera rivelando la bellezza intrinseca nel marmo lavora nella stessa direzione. Non esiste difatti nessuna altra “pietra che paragoni il marmo quando gli è netto”.⁷¹³ In fondo questa qualità, intrinseca al materiale del marmo, deve restare una volta terminata l’opera poiché è il mezzo attraverso il quale si manifesta il ‘miracolo’ compiuto dallo scultore.

Il fatto che la descrizione del *Crocifisso* valorizzi al massimo grado la qualità specificamente materica della scultura è la spia di un magistero tecnico-esecutivo e da questo punto di vista non c’è dubbio che l’altro elemento determinante implica la difficoltà di lavorazione del marmo. Questo aspetto emerge come dato di struttura, poiché compare come invariante di tutte le descrizioni, e implica una dialettica doppia e concomitante. Da una parte c’è una difficoltà intrinseca nella lavorazione dei materiali che tendono in vari modi ad opporsi rispetto all’intervento dell’artefice che li manipola,

⁷¹² Cellini, *Trattati*, cit., I. X, p. 66.

⁷¹³ *Ivi*, II. VI, p. 200.

li trasforma, interviene su di essi per integrarli in una pratica che ha di mira l'ottenimento di uno specifico effetto. D'altro canto, siccome l'artista interviene sui materiali a partire dalla conoscenza di tecniche che si configurano come un bagaglio di conoscenze acquisito nel corso del tempo grazie all'operatività degli artefici che concretamente si sono adoperati prima di lui, implicito nella questione della valorizzazione da parte di Cellini della difficoltà dell'operare, c'è l'altro motivo fondamentale, e cioè quello dell'emulazione che dichiaratamente tende al superamento degli altri artefici. Se allarghiamo il campo, questi aspetti sono introdotti nel momento in cui Cellini dichiara di avere intrapreso

una delle più faticose opere che mai si sia fatte al mondo.⁷¹⁴

Il lettore riconoscerà qualche cosa di assolutamente familiare in questa formulazione. A voler andare subito al nocciolo della questione, l'artefice era mosso da una innata capacità di "fare" al punto che come lui stesso dice: "tutte quelle cose che più difficile agli uomini erano state, io più volentieri avevo cerco di fare e fatte".⁷¹⁵ La difficoltà dell'opera emerge difatti sul controluce della possibilità che l'artista non riuscisse a portarla a termine, ed è dichiarata come massima:

nissuno uomo mai non s'è messo a una cotale estrema fatica; né manco io mi sarei ubbrigato affarlo per qualsivoglia Signore, per paura di non restarne in vergogna.⁷¹⁶

Ma la formulazione è quasi un'iperbole a rovescio che rivela l'infallibilità esecutiva dell'artefice in quelle condizioni specifiche di difficoltà (vale a dire la lavorazione del marmo e il problema della corretta rappresentazione del nudo). Gli aspetti che sono soltanto parzialmente esplicitati nella *Vita*, vengono ampiamente sviluppati nei *Trattati*, dove lo scultore introduce il *Crocifisso* all'interno di questo più ampio brano:

Avendo io promesso per lo adreto in tutte le altre arti, di che io ho ragionato, lo avere operato in esse alcune opere notabili, così di questa nobilissima arte, la quale mi pare che sia maravigliosa e bella, e veramente ho conosciuto esser la più facile di tutte l'altre; e per cotal cagioni io cercai di scerre di detta arte una opera la più difficile, la qual opera mai per altro uomo in prima si era fatta. un Crocifisso di marmo, il quale io mi messi a fare della grandezza d'uno uomo vivo, di bella statura, e lo posi in su una croce di marmo

⁷¹⁴ Id., *Vita*, cit., II. C., p. 623.

⁷¹⁵ *Ivi*, I. CVII, p. 352.

⁷¹⁶ *Ivi*, II. C. p. 623.

nero, pur di Carrara medesimamente, il qual marmo è molto difficile da lavorare, sì per esser duro e molto fragile, che volentieri si stianta. Questa difficile opera io l'avevo destinata per un mio sepulcro, e meco medesimo mi scusavo che se l'opera non mi fussi riuscita in quel bel modo ch'era il mio desiderio, almanco arei mostro la mia buona volontà. E potette tanto la gran volontà che io avevo di far tal opera, insieme con i grandi studi, che questi soprafecero le diff[fi]cultà grandissime che erano in tale opera; di modo ch'io satisfeci di sorte al mondo, ch'io mi contento di non allegare altra opera, se bene ne ho fatto qualcun' altra che questa, quanto al marmo.⁷¹⁷

Come è immediato riconoscere, c'è una sostanziale coerenza nelle modalità attraverso le quali Cellini descrive la sua opera, dando conto della struttura del pezzo, con riferimento alle misure e ai suoi componenti e valorizzando il materiale attraverso il quale ha lavorato. Tutto ciò descrivendo quello che concretamente ha fatto al fine di realizzare la figura del Crocifisso. Ha lavorato dal “vivo”, così da modellare le forme del nudo, ricavandole direttamente dal naturale, e ha introdotto un elemento di difficoltà ulteriore alla sua opera che riguarda la scelta di utilizzare una qualità di marmo che è “molto difficile da lavorare”. Se nella *Vita* l'accento cade sul rapporto contrastivo generato dalla cromia del marmo “bianchissimo” e “nerissimo”, nei *Trattati* spicca invece una specifica sul marmo nero, che è “duro” e “molto fragile”. La formula, quasi un ossimoro, valorizza il fatto che la “difficoltà” dell'opera è implicata nella natura stessa del materiale, che gli oppone nel momento in cui aggredendolo rischia di incrinarlo. Questo comporta una conseguenza ulteriore poiché, anche nel caso del marmo più duro, il gesto deve essere gentile, altrimenti il rischio è che la pietra si “offenda e stianti” sotto i colpi del “ferro”. Cellini interveniva difatti con certe “subbiette sottili” anzi “sottilissime” nelle “oro punte”, poiché lavorando la “sottilissima subbia”, se non è percossa “per diritto nella pietra”, non introna il marmo” e “l'uomo spicca dal detto marmo tutto quello che e' vuole gentilissimamente”.⁷¹⁸ Giocoforza che si configuri ancora una volta lo scenario di una lotta.

Da un altro punto di vista, si riscontra un fenomeno che avevamo già visto prima, cioè il fatto che la descrizione delle opere recupera ancora una volta la dimensione del vissuto. In questo caso, è il vissuto specifico dell'artista che intesse rapporti con i suoi colleghi, con gli altri artefici, secondo una dialettica che tendenzialmente di tipo competitivo. Lavorando con il marmo Cellini interveniva in un ambito al quale era attribuito una sorta

⁷¹⁷ Id., *Trattati*, cit., II. VI, pp. 196-197.

⁷¹⁸ *Ivi*, II. VI, pp. 198-199.

di primato sul modellare i materiali plastici e sul fondere statue bronzee, suggerito da Michelangelo e dichiarato nella lettera che inviò a Benedetto Varchi, nel '4, in occasione della *Lezzione* sulla *Maggioranza delle arti* diretta a:

io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre è simile alla pittura.⁷¹⁹

Varchi interveniva come “filosofo”, nella disputa che aveva messo a confronto scultori e pittori per stabilire quale delle due arti fosse più “nobile”, rimettendosi tuttavia al “giudizio di chi è perfetto nell’una e nell’altra” cioè a Michelagnolo.⁷²⁰ La *Lezzione* scaturiva peraltro da quella, immediatamente precedente, che il letterato aveva dedicato al commento del sonetto, forse il più noto del *corpus* lirico dello scultore, di cui qui seguito ho trascritto la prima quartina:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto
ch’un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all’intelletto.⁷²¹

Procedendo nell’esegesi della quartina è implicito che l’“ottimo artista” è colui che lavora il marmo. Non a caso, nella seconda *Lezzione*, chiama in causa la *Notte* di Michelangelo in modo da esemplificare quale fosse la “difficoltà” e la “fatica” alla quale si sottoponeva lo scultore dovendo

ritrovare in uno marmo e poi condurvi mediante lo scarpello alcun membro, che tocchi più membra in qualche attitudine difficile, e sia proporzionato a l’altre, e convenga con tutta la figura.⁷²²

Il legame tra le *Due Lezzioni* è quindi in gran parte costituito dalla figura di Michelangelo:

⁷¹⁹ M. Buonarroti, Lettera a Benedetto Varchi (1547), in B. Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d’esso Michelangelo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549 (1550 stile comune), pp. 154-155.

⁷²⁰ *Ivi*, p. 90.

⁷²¹ *Ivi*, pp. 17-33.

⁷²² *Ivi*, p. 106.

unico pittore, singolare scultore, perfettissimo architetto, eccellentissimo poeta e amatore divinissimo.⁷²³

Il fatto che Cellini stesso abbia menzionato il “divino” Michelangelo, indicandolo come il “migliore” artista che abbia mai “lavorato il marmo”, implica l’emergere di un agone fortissimo ed esclusivo con il maestro.

Rispetto alle qualità identificate prima (cioè al problema della corretta rappresentazione del nudo dal “vivo” e alla difficoltà nella lavorazione del marmo), la descrizione del *Crocifisso* si carica di tensione nel momento in cui Cellini dice di avere appositamente scelto quel tipo di opera poiché implicava “difficoltà grandissime”. Nel momento in cui dichiara che il marmo è “facile” da lavorare, in un gioco alla pari con Michelangelo, poiché Cellini ha sperimentato che quella tecnica, la scultura che si fa per forza di levare, non è affatto più difficile delle altre tecniche attraverso le quali ha lavorato nella sua pregressa attività di orafo e scultore, si arriva al superamento di Michelangelo, da un punto di vista tecnico e poetico. Il *Crocifisso*, un’opera nella quale Cellini ha lavorato i marmi più difficili, realizzando una figura nella grande dimensione, costituisce la risposta concerta al giudizio che Michelangelo aveva formulato su di lui nel ’28 (a proposito della figura di *Ercole e il leone* cesellata in oro all’interno di una “medaglietta”).⁷²⁴

I brani che, nella *Vita*, precedono la descrizione del *Crocifisso*, apparentemente innocui, se riletti sotto quest’altra luce, rivelano la tensione verso un dissenso intenzionalmente perseguito. Fin dalle prime pagine Cellini si pone dichiaratamente sotto l’egida di Michelangelo:

Attesi continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo, e da quella mai mi sono ispiccato.⁷²⁵

Questo giro di frase suona diversamente se si considera che qualche riga più sopra Cellini riacciava la “maniera di Michelangelo” a quella di “Masaccio” e in particolare alle pitture nella “chiesa del Carmini” dove il giovane Michelangelo si recava a “disegnare” e a “imparare”.⁷²⁶ Emerge così, in maniera patente, il debito nei confronti di Masaccio e in filigrana il fatto che forse Michelangelo non ha affatto esautorato il pittore

⁷²³ *Ivi*, pp. 51-52.

⁷²⁴ Vedi il Capitolo I.

⁷²⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 106.

⁷²⁶ *Ibid.*

quattrocentesco. Questo aspetto appare ancora più attraverso le considerazioni che Cellini formula relativamente al fatto che

Se bene il divino Michelagnolo fece la gran cappella di papa Iulio da poi, non arrivò mai a questo segno alla metà; la sua virtù non aggiunse mai da poi alla forza di quei primi studii,⁷²⁷

vale a dire ai risultati raggiunti nei cartoni della *Battaglia di Cascina*.⁷²⁸ In maniera del tutto simile, nelle pagine dei *Trattati*, incontriamo una formulazione che di primo acchito sembra celebrare Michelangelo:

molte volte io viddi dalla mattina alla sera aver fatto uno ignudo finito con tutta quella diligenza che promette l'arte [i. e. della pittura].

Tuttavia, prosegue Cellini,

volendo fare una figura di marmo, per la difficoltà delle vedute e della materia, non mai la faceva in manco di sei mesi. Et altrettanto dico del gran Donatello, che gli fu maestro, il quale non ebbe mai uomo che l'aggiungessi di graziosità d'arte.⁷²⁹

Anche in questo caso Cellini sembra mettere in dubbio che Donatello fosse stato superato da Michelangelo. In questa direzione andrebbe correttamente inquadrato il recupero del Quattrocento fiorentino da parte di Cellini, consapevolmente agito in chiave anti-michelangiolesca. Oltretutto se, come è emerso attraverso le descrizioni dei lavori di oreficeria, quella di Cellini, appare sin da subito, un'opzione raffaellesca, questo implica un allontanamento dal magistero di Michelangelo. Tanto più perché, come ci si ricorderà, era il nudo virile ad essere al centro della questione (“una certa figura di Iove di man di Raffalello”).⁷³⁰

Il fatto che Cellini abbia visto in Michelangelo il solo possibile interlocutore, l'unico con il quale avrebbe potuto confrontarsi alla pari, negli anni del concorso per il marmo del *Nettuno*, costituisce un punto di tensione massima. Non soltanto l'esito di questa equiparazione conduce al superamento del maestro ma azzera tutto quanto è intorno. Nel

⁷²⁷ *Ivi*, I. XII, p. 104-105

⁷²⁸ *Ivi*, I. XII, pp. 104-105.

⁷²⁹ *Id.*, *Trattati*, cit., *Sopra l'arte del Disegno*, pp. 218-219.

⁷³⁰ Vedi il Capitolo I.

momento in cui Cellini si pone come contraltare di Michelangelo la sua è una vittoria assoluta.

Da una diversa angolatura, tutto questo non può non essere visto come una polemica intenzionalmente perseguita che mina dall'interno il sistema elaborato, in sede teorica, attorno alla figura di Michelangelo prima da Varchi e poi da Vasari nelle sue *Vite* (1550). La costruzione storica di Vasari individua l'apice e il culmine della terza età, in Michelangelo, eccellente in tutte e tre le arti del disegno (cioè pittura, scultura e architettura), nelle quali "trascende e ricuopre tutti". Dichiarando che il marmo "facile" da lavorare, Cellini a invalidare l'edificio teorico delle *Vite* vasariane fino a smantellarlo e distruggerlo, nel riferimento alla maggiore difficoltà delle altre arti che lui ha praticato, non soltanto l'arte del getto dei bronzi, ma anche le arti dell'oreficeria.⁷³¹

Da questa angolatura, c'è un altro elemento fondamentale che bisogna considerare, un dato che emerge in maniera trasversale poiché, anche a questo livello, la descrizione dell'opera è necessariamente correlata al rapporto tra l'artefice e la committenza. Il fatto che la descrizione si situi nel contesto della assegnazione del marmo del *Nettuno* non è senza importanza. Invalidando le *Vite* vasariane Cellini smantella deliberatamente il sistema in base al quale venivano scelti gli artefici, fino a scardinare tutte le gerarchie e contestare l'autorità di Cosimo I. Nel momento in cui Cellini, con una assoluta coerenza rispetto alla propria condotta, si dichiara il solo che può parlare come esperto e si oppone al committente, palesemente gravato da una tara, l'esito di questa situazione è catastrofico e drammatico.

Il quadro della situazione non sarebbe tuttavia compiuto senza riflettere ancora un momento sul fatto che Cellini descrive ciascuna delle proprie opere come un esempio di "fatica" che partorisce la riuscita. La "difficoltà" tanto più lo implica quanto più permette il sorgere di "piacere". Forse la "difficoltà" consiste proprio nel riprodurre qualunque cosa lo abbia attratto, facendolo innamorare. I "diversi sassolini, chiocciolette e nicchi

⁷³¹ Su questi aspetti cfr. M. Collareta, *Benvenuto Cellini e il destino dell'oreficeria*, in *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, cit., pp. 161-169; Id., *L'historien et la technique: sur le rôle de l'orfèvrerie dans le vie de Vasari*, in *De l'antiquité au XVIII siècle*, Atti del ciclo di conferenze (Parigi 1991-1993), éd. par S. Alpers, Paris 1995, pp. 163-176. Sui rapporti contrastati tra Cellini e Vasari, cfr. F. Dubard de Gaillarbois, Il 'cagnaccio' e il 'botolo': portrait croisé de Cellini et Vasari, in *'In punta di piè' l'Granchio ardito'*. *Benvenuto Cellini a tutto tondo*, Atti della giornata di studio (Parigi 2009) a cura di C. Lucas Fiorato – F. Dubard de Gaillarbois, in "Chroniques Italiennes", Série Web, 16 (4/2009), pp. 1-30, URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web16/Fioratoweb16.pdf>>.

rari e bellissimi”,⁷³² oppure un “maraviglioso viso”⁷³³ di un “un maraviglioso color carne”,⁷³⁴ bello d’aspetto, ma “bellissimo di corpo”.⁷³⁵ Forse la “difficoltà” sta nel riprodurre il “segreto”, incarnato nel nicchio o nel garzone che, inequivocabilmente esposto alla vista eppure reticente, induce attrazione e conduce all’amore. Forse è questo che induce Cellini a “fare”.

⁷³² Cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. XXIX, p. 147 (“ogni giorno soletto me ne andavo in sul lito del mare, e quivi smontavo, caricandomi di più diversi sassolini, chiocciolate e nicchi rari e bellissimi”).

⁷³³ *Ivi*, I. XXIII, p. 127: (“Era questo Paulino il meglio creato, il più onesto e il più bello figliuolo, che mai io vedessi alla vita mia; e per i sua onesti atti e costumi, e per la sua infinita bellezza, e per el grande amore che lui portava a me, avvenne che per queste cause io gli posi tanto amore, quanto in un petto di uno uomo rinchiuder si possa. Questo sviscerato amore fu causa, che per vedere io più sovente rasserenare quel maraviglioso viso, che per natura sua onesto e maninconico si dimostrava; pure, quando io pigliavo il mio cornetto, subito moveva un riso tanto onesto e tanto bello, che io non mi maraviglio punto di quelle pappolate che scrivono e’ Greci degli dèi del cielo”).

⁷³⁴ *Ivi*, I. XXX, p. 149 (“Avea nome Diego: era bello di persona, maraviglioso di color di carne: lo intaglio della testa sua era assai più bello che quello antico di Antino e molte volte lo avevo ritratto; di che ne aveva àuto molto onore nelle opere mie”).

⁷³⁵ *Ivi*, I. LXXXIII, p. 287 (“Cencio, mio servitorino, il quale era oltramodo ingegnoso, ardito e bellissimo di corpo”).

Appendice: La fucina del 1513-1523

Secondo una durevole tradizione storiografica, gli anni giovanili di Benvenuto Cellini sono stati scanditi sulla base dei dati contenuti nella *Vita*, indicando, all'incirca nel 1514, l'inizio del suo apprendistato, a Firenze, presso la bottega dell'orafo Michelangelo Brandini e di seguito, nel 1515, sotto la guida del maestro Antonio di Sandro Giamberti. Nel 1516, a seguito di in una rissa, il giovane Cellini, esiliato, si recò a Siena dove rimase a lavorare con l'orafo Francesco Castoro per "molti mesi". Nello stesso anno, dopo essere rientrato a Firenze, raggiunse Bologna, trovando accoglienza presso il miniatore Scipione Cavalletti, grazie al quale continuò a "disegnare e a lavorare". Nel giro di "sei mesi" rientrò a Firenze ma di lì a poco si recò a Pisa dove rimase un intero anno presso il maestro Ulivieri della Chiostra. All'incirca tra la fine del '17 e l'inizio del '18 lo ritroviamo, a Firenze, di nuovo con l'orafo Antonio Giamberti e di seguito con Francesco Salimbene. Nel 1519 si spostò a Roma, lavorando nelle botteghe dei maestri Firenzuola (*alias* Giovanni de' Giorgis) e Paolo Arsago. Tempo due anni e rientrò a Firenze, inizialmente nella bottega di Salimbene e di seguito in quella di Giambattista Sogliani. Alla fine del '23, a seguito di una rissa con gli orafi Guasconti, fu costretto a fuggire a Roma, reo di omicidio e con una condanna a morte.

“Addunque tu non hai piacere di sonare? — Io dicevo che no”

Le recenti ricerche di archivio, attraverso la documentazione riemersa dal fondo della magistratura fiorentina dei Capitani di Parte guelfa, hanno gettato nuova luce su alcuni aspetti della vicenda biografica dello scultore. Quello che, nelle pagine della *Vita*, emerge come un esercizio occasionale, perfino sviante rispetto alla pratica dell'arte per la quale lo conosciamo, fu invece un impiego tutt'altro che marginale: Cellini ricoprì pressoché ininterrottamente, tra il 1511 e il 1519-'20, il ruolo di *piffero* all'interno della compagnia dei musicisti regolarmente stipendiati dalla magistratura fiorentina. I pagamenti registrati a suo nome offrono una base per dire che a partire dal settembre 1511 il suo servizio si protrasse fino all'agosto 1513. Per i sei mesi successivi (dal settembre dello stesso anno al febbraio 1514) il fondo archivistico soffre di una lacuna e nelle carte superstiti si

rintraccia soltanto un pagamento che copre i quattro mesi compresi tra marzo e giugno del '14. A seguire, un ulteriore vuoto documentario non ci permette di avere un quadro della situazione per oltre tre anni (dal luglio 1514 al febbraio 1518). Gli ulteriori pagamenti sono difatti quelli registrati, con cadenza regolare, nel biennio compreso tra il marzo 1518 e il gennaio 1520 (eccettuate due “apuntature”, cioè due assenze, segnate nel periodo compreso tra il novembre 1518 e il febbraio 1519). A questo punto i versamenti a favore dell'orafo furono interrotti “quia postea fuit confinatum”.⁷³⁶ Sebbene, a partire dal febbraio di quello stesso, anno la magistratura acconsentì a mantenerlo nel suo incarico senza stipendarlo fino al suo rientro, il nome dell'orafo non ricompare nelle voci degli stanziamenti dei Capitani di Parte dopo il '20. È quindi legittimo pensare che, da quella data, la sua attività di musicista subisse una vera e propria battuta di arresto.⁷³⁷ Se in base alla cadenza regolare dei pagamenti a favore dell'orafo ricaviamo la certezza della sua presenza a Firenze sino al 1514 e, di seguito, nel biennio del 1518-'19, pur considerando la necessità di muoversi con cautela visto che il fondo presenta una lacuna negli anni compresi tra il '15 e il '17, il resoconto autobiografico resta uno strumento ancora valido per ricostruire le vicende di formazione dell'orafo. Tuttavia, l'indicazione offerta nell'ultimo pagamento, registrato il 13 febbraio 1520, in cui si chiarisce che “Benvenuto Joannis Cellini piffero dicte partis” fu retribuito sino al gennaio di quell'anno “quia postea fuit confinatum”⁷³⁸, suggerisce la necessità di rivedere la cronologia stabilita sino ad ora, se non altro per la presenza di Cellini a Roma tra il '19 e il '20. D'altro canto, disponiamo di un ulteriore documento, la sentenza di confino emessa dagli Otto di guardia e balia nel gennaio 1520, con la quale Benvenuto e il fratello minore Francesco furono allontanati “a civitate Florentie pro miliaria decem circumcircha dictam civitatem per menses sex continuas”,⁷³⁹ a seguito di una rissa nella quale si trovarono coinvolti e per la quale gli avversari furono similmente condannati ma per un periodo maggiore pari a due anni.⁷⁴⁰ Si tratta inequivocabilmente dell'episodio di cui Cellini discorre, nella *Vita*, quando ricorda di aver soccorso il fratello Cecchino durante una lite “con le spade in

⁷³⁶ Cfr. la documentazione pubblicata da T. Mozzati, *L'educazione musicale di Benvenuto Cellini: alcuni pagamenti dei Capitani Di Parte Guelfa e una condanna degli Otto Di Guardia*, in “Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 50 (2006), 1/2, 2006, pp. 201–213: 210-213.

⁷³⁷ *Ivi.*, pp. 204; 212 (documento n. 18).

⁷³⁸ *Ivi.*, p. 212, n. 17.

⁷³⁹ *Ivi.*, p. 213, n. 21.

⁷⁴⁰ *Ivi.*, pp. 212-213, nn. 19-20.

mano” – ragion per cui “gli Otto che di già avevano condannati li nostri avversari e confinatigli per anni, ancora noi confinorno per se’ mesi fuori delle dieci miglia”⁷⁴¹ – e che la critica, sulla base dell’indicazione offerta dallo scultore circa l’età del fratello: “questo fanciullo aveva quattordici anni in circa, e io dua più di lui”,⁷⁴² ha sempre ritenuto di dover datare al 1516. Considerata l’evidenza del documento, l’urgenza di rivedere lo spaccato degli anni giovanili di Cellini, tra il ‘13 e il ‘23, ha indotto Tommaso Mozzati (al quale spetta il merito di aver reso nota la documentazione sulla quale abbiamo ragionato sino ad ora) ad un radicale ripensamento. Secondo lo studioso i documenti indicherebbero una presenza continuativa del giovane Benvenuto a Firenze sino al gennaio del ‘20. Su questa base egli ha ritenuto di dover condensare entro un triennio (1520-1522) le tappe di un apprendistato che, tradizionalmente, si voleva fosse articolato entro un più ampio periodo dal 1516 al 1522. Seguendo la proposta dello studioso, a partire della data certa del bando del ‘20, Cellini dovette spostarsi, nel febbraio di quello stesso anno, da Firenze a Siena e ritornare nella casa paterna, tra la fine della primavera e l’inizio dell’estate, per poi partire di lì a poco per Bologna dove rimase per un semestre. Di conseguenza la permanenza a Pisa sarebbe da posticipare tra il febbraio-marzo 1521 e l’inizio dell’anno successivo, quando fece rientro a Firenze prima di arrivare a Roma, nella primavera del ‘22. Così, se si segue il ragionamento di Mozzati, l’orafo sarebbe rimasto nella città papale soltanto tre stagioni e non due anni come ha indicato Cellini. Egli difatti dovette rientrare a Firenze entro il gennaio del ‘23, poiché a questa data fu citato di fronte agli Otto di guardia e condannato per sodomia.⁷⁴³ D’altro canto lo studioso avverte sulle numerose incongruenze che una siffatta ricostruzione introduce rispetto alla cronologia della *Vita*. A partire da questo suggerimento mi sembra opportuno tornare a rileggere le pagine dell’autobiografia.

“Maraviglioso sonatore”

Non sembra possibile ricostruire le vicende dell’apprendistato dell’orafo sciogliendole dal ricordo che questi ci ha tramandato del padre, Giovanni d’Andrea Cellini:

⁷⁴¹ *Ivi*, I. VIII, p. 95.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ Cfr. Mozzati, *L’educazione musicale di Benvenuto Cellini* cit., pp. 204-205.

Mio padre era un gran servitore e amicissimo della casa de' Medici, e quando Piero ne fu cacciato, si fidò di mio padre in moltissime cose molte importantissime. Di poi, venuto il magnifico Piero Soderini, essendo mio padre al suo ufizio del sonare, [...] io, che era di tenera età, mio padre [...] mi faceva sonare di flauto, e facevo sovrano, insieme con i musici del palazzo innanzi alla Signoria, e sonavo al libro [...]. Così passò un tempo, insino che i Medici ritornorno. Subito ritornati i Medici, [...] morì papa Iulio secondo. Andato il cardinale de' Medici a Roma, contra a ogni credere del mondo fu fatto papa, che fu papa Leone X, liberale e magnanimo. [...] Il papa mandò a dirgli che andasse là, che buon per lui. Non volse andare: anzi, in cambio di remunerazioni, gli fu tolto il suo luogo del palazzo da Iacopo Salviati, subito che lui fu fatto Gonfaloniere. Questo fu causa che io mi missi all'orafa; e parte imparavo tale arte e parte sonavo, molto contro mia voglia.⁷⁴⁴

Il resoconto autobiografico, che si apre rammentando il legame di fiducia tra il padre e la famiglia Medici, ha un risvolto inaspettato poiché di seguito alla cacciata del figlio di Lorenzo il Magnifico, nel 1494, e agli anni del governo di Pier Soderini (1502-1512), il rientro dei Medici a Firenze, consolidatosi nel marzo 1513 grazie all'elezione al soglio pontificio di Leone X, coincise con la decurtazione dall'organico dei musici civici del padre di Cellini nel primo bimestre del '14, durante il gonfalonierato di Iacopo Salviati “(secondo che il detto padre se ne doleva)”.⁷⁴⁵ Coerentemente ai ricordi dello scultore,⁷⁴⁶ i documenti di cui possiamo disporre attestano l'avvio della carriera di Giovanni con la compagnia dei musici civici di Firenze nel 1480.⁷⁴⁷ Tuttavia, undici anni dopo la sua nomina questi fu licenziato.⁷⁴⁸ Nella documentazione relativa alla sua rielezione si incontra una dichiarazione che almeno in parte sostiene l'affermazione di Benvenuto

⁷⁴⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. VI, p. 92.

⁷⁴⁵ Recupero quest'altra indicazione più avanti nel dettato autobiografico quando, durante l'assedio di Castel Sant'Angelo, nel '27, Iacopo Salviati e il cardinale Alessandro Farnese rischiarono di perdere la vita sotto le macerie, a seguito di un colpo di cannone sparato da Cellini: “I romori furono grandissimi, e la cosa durò un gran pezzo. In questo io non mi voglio allungare più inanzi: basta che io fu' per fare le vendette di mio padre con misser Iacopo Salviati, il quale gli aveva fatto mille assassinamenti (secondo che detto mio padre se ne doleva). Pure disavedutamente gli feci una gran paura. Del Farnese non vo' dir nulla, perché si sentirà al suo luogo quanto gli era bene che io l'avessi ammazzato” (cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. XXXVI, pp. 170-173: 173). La data in cui Iacopo Salviati ricoprì la carica di Gonfaloniere “nei primi due mesi dell'anno 1514”, si ricava invece da S. Ammirato, *Istorie fiorentine di Scipione Ammirato*, Firenze 1849, II, tomo sesto, p. 15.

⁷⁴⁶ *Vita*, I. V, p. 89: Giovanni “s'era innamorato di quella che seco mi fu di padre ed ella madre, forse per causa di quel flautetto, frequentandolo assai più che il dovere, fu chiesto dalli Pifferi della Signoria di sonare insieme con esso loro. Così seguitando un tempo per suo piacere, lo sobillorno tanto che e' lo feciono de' lor compagni pifferi”.

⁷⁴⁷ Firenze, Archivio di Stato, Provvissioni, Registri, 170, c. 122. Documento segnalato da T.J. McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, XXXII/2 (1997), pp. 201-222 e ora in “Historic Brass Society Journal”, XII/1 (2000), pp. 210-225: 221, nota 16. Il documento è relativo alla nomina di Giovanni Cellini nella compagnia dei musici civici e riporta la data del 13 febbraio 1480 (1479 s. f.).

⁷⁴⁸ Firenze, Archivio di Stato, Provvissioni, Registri, 182, c. 77 (segnalato da McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence* cit. p. 221, nota 19). Il documento riporta la data del 20 dicembre 1491.

circa la causa del licenziamento del padre. Mentre secondo l'orafa furono Lorenzo e Piero de' Medici che lo fecero "levare di quel luogo" poiché vedevano che Giovanni, dandoti tutto alla musica, "lasciava in drieto il suo bello ingegno e la sua bella arte",⁷⁴⁹ nei documenti è indicato che alcuni privati cittadini ne avevano chiesto il licenziamento (ed è facile immaginare che avessero un certo potere politico). Ad ogni modo, di lì a "poco tempo" l'incarico "gli fu restituito", per l'esattezza nel giugno 1495,⁷⁵⁰ anche se lo stipendio ordinario gli fu elargito soltanto a partire dal 1497.⁷⁵¹ Non è chiaro tuttavia se Giovanni, contravvenendo alle leggi del tempo,⁷⁵² avesse acquistato il suo posto, per la somma di cinquanta fiorini, attraverso la stipula di un contratto privato con il collega Adamo d'Adami di Freiburg, nell'aprile 1497 "vel alio veriori tempore". Una notifica registrata il 28 giugno 1498 segnalava il fatto alle autorità chiedendo il licenziamento di Giovanni. Tuttavia, l'esposto "fuit declaratum non valere" e non ebbe esito.⁷⁵³ Tutti questi

⁷⁴⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. V, p. 89. Immediatamente prima Cellini aveva parlato di suo padre nei termini di "ingegnere", ricordando che era costruttore di strumenti musicali ("Mio padre faceva in quei tempi organi con canne di legno meravigliosi, gravi cembali, i migliori e più belli che allora si vedessero, viole, liuti, arpe bellissime ed eccellentissime") e che "d'avorio" fu "il primo che lavorassi bene". Presumibilmente i Medici intendevano avvalersi di queste abilità di Giovanni. Il fatto che Benvenuto ricordasse anche che suo padre, quando fu estromesso dalla compagnia dei musicisti, "l'ebbe molto per male", acquisisce valore se si considera che gli artigiani (e Giovanni Cellini era appunto costruttore di strumenti musicali e intagliatore) "could not count on regular employment in their seasonal industry, while the employees of the Signoria enjoyed regular salaries", cfr. G. Brucker, *Bureaucracy and Social Welfare in the Renaissance: A Florentine Case Study*, in "Journal of Modern History", 55 (1983), pp. 1-21: 6.

⁷⁵⁰ Firenze, Archivio di Stato, Provvisioni, Registri, 186, 62v-63r (segnalato da McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence* cit. p. 221, nota 21).

⁷⁵¹ Cfr. Firenze, Archivio di Stato, Signori e Collegi, 99, c. 58r (30 giugno 1497). La nomina veniva confermata tre mesi dopo, cfr. Firenze, Archivio di Stato, Provvisioni, Registri, 188, c. 27v (26 ottobre 1497). Il fatto che trascorsero due anni prima che Giovanni percepisse un salario ebbe probabilmente a che vedere con il numero fisso dei musicisti stipendiati: soltanto nove/dieci elementi (tra *tubicini*, *pifferi* e *tromboni*) all'interno un organico di venti musicisti. Il numero dei *pifferi* ruotava intorno a tre o quattro elementi è dunque verosimile pensare che, essendo occupate tutte le posizioni, Giovanni dovette attendere fino alle dimissioni di uno dei membri per richiedere una posizione salariata. Le indagini documentarie per gli statuti che regolavano il numero dei musicisti stipendiati sono disponibili in L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, in "Rivista musicale Italiana" 34 (1927), pp. 579-602; 35 (1928), pp. 553-582; G. Zippel, *I suonatori della Signoria di Firenze* Trento 1892. Invece, O. Gambassi, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, 1989, documento n. 285; K. Polk, *Ensemble Instrumental Music in Flanders: 1450-1550*, in "Journal of Band Research" 11 (1975), pp. 12-27: 13-14, offrono dei casi studi che possono essere messi a confronto con la vicenda di Giovanni Cellini.

⁷⁵² Le autorità civiche acconsentivano all'ereditarietà delle cariche (anche se tali trasferimenti dovevano essere approvati dalla Signoria) mentre ne vietavano la vendita che avrebbe sottratto al diretto controllo delle autorità l'accesso ai diversi uffici. Su questi aspetti, cfr. G. Brucker *Bureaucracy and Social Welfare in the Renaissance*, cit., p. 13 e nota 68.

⁷⁵³ Firenze, Archivio di Stato, Signori e Collegi, 100, c. 86r. Il documento è stato pubblicato da McGee, *Giovanni Cellini piffero of Florence*, p. 222, nota 28. Lo studioso ha evidenziato i numerosi dubbi che solleva il documento tra cui l'attendibilità di una accusa presentata dagli stessi individui che in un primo tempo avevano agito in favore di Giovanni offrendosi come garanti del contratto stipulato con Adamo Adami (cfr. *ivi*. p. 213).

episodi ci vengono tramandati da Cellini attraverso il ricordo di uno “specchio” con una cornice intagliata in avorio che il padre aveva realizzato nel frangente in cui fu rimosso dal suo ufficio:

Lo specchio si era figurato una ruota: in mezzo era lo specchio; intorno era sette tondi, inne' quali era intagliato e commesso di avorio e osso nero le sette Virtù; e tutto lo specchio, e così le ditte Virtù erano in un bilico; in modo che voltando la ditta ruota, tutte le virtù si movevano; e avevano un contrapeso ai piedi, che le teneva diritte. E perché lui aveva qualche cognizione della lingua latina, intorno a ditto specchio vi fece un verso latino, che diceva: ‘Per tutti il versi che volta la ruota di Fortuna, la Virtù resta in piede’:

Rota sum; semper, quoquo me verto
stat virtus.⁷⁵⁴

Notoriamente tema centrale della riflessione umanistica e rinascimentale, l’opera faceva perno sulla convinzione che l’uomo, attraverso l’esercizio delle “virtù”, riuscisse a fronteggiare la Fortuna, il cui aspetto mutevole era restituito attraverso l’iconografia della ruota. Da questo momento, a conferma della buona disposizione che Pier Soderini nutriva nei confronti del padre,⁷⁵⁵ i documenti non registrano ulteriori battute di arresto fino a quando, all’incirca nei primi mesi del 1514, Giovanni Cellini fu sollevato dal suo incarico. Nel marzo di quell’anno, in considerazione del lungo servizio prestatto, gli veniva concesso il consueto vitalizio che spettava ai musicisti civici non più in ruolo, come ricaviamo dal contenuto di questo documento:

Actento qualiter Johannes de Cellinis unus ex tibicinibus, sive pifferis, dicte Dominationis, est senex et inhabilis ad sonandum, et propterea eius senectutem difficulter potest venire et accedere quotidie ad sonandum et serviendum dicte Dominationi pro ut opus est, ideo deliberaverunt et deliberando capsaverunt et penitus removerunt prefatum Johannem de Cellinis, a dicto eius officio tibicinis, sive pifferi dictorum Magnificorum excelsorum Dominorum; et quo dictus Johannes est pauper et senex, et servivit in dicto eorum Palatio pro XXXVI annos bene et fideliter, volentes igitur eum in aliquo remunerare et sue senectuti consulere, et providere de aliquo subsidio; ideo statuerunt eidem Johanni elymosinam consuetam dari sonitoribus dicti

⁷⁵⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. VI, pp. 89-90. Sul tema della Fortuna nell’opera di Cellini, cfr. G. Trottein, *Cellini as iconographer*, in *Benvenuto Cellini, sculptor, goldsmith, writer* a cura di M. Gallucci- P. Rossi, Cambridge 2004, pp. 123-147: 126-136, secondo la studiosa l’iconografia dell’opera paterna trova esplicazione nel più ampio discorso della *Vita*, secondo una direzione marcatamente autobiografica del contrasto tra “the struggle of virtù masculine skill and integrity, against Fortuna, the capricious goddess of terrestrial happiness”, variamente declinato nei contrastati rapporti tra artista e committenti e direttamente visualizzato attraverso alcune delle soluzioni iconografiche scelte per le sue opere.

⁷⁵⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. VI, p. 91.

eorum Palatii; videlicet libs. viii flor. par. pro Palatii quilibet mense durante vita dicti Johannis.⁷⁵⁶

Il fatto che Giovanni fu esonerato poiché (“propterea eius senectutem”) difficilmente sarebbe stato in grado di assolvere agli impegni del suo ufficio (“difficulter potest venire et accedere quotidie ad sonandum et serviendum dicte Dominationi pro ut opus est”)⁷⁵⁷ non contraddice necessariamente i ricordi di Cellini secondo cui suo padre fu destituito, di seguito all’elezione di Leone X e dopo che aveva denegato l’invito a recarsi a Roma dove avrebbe potuto beneficiare dei vantaggi di un incarico presso la corte papale:

Il papa mandò a dirgli che andasse là, che buon per lui. Non volse andare: anzi, in cambio di remunerazioni, gli fu tolto il suo luogo del palazzo da Iacopo Salviati, subito che lui fu fatto Gonfaloniere. Questo fu causa che io mi missi all’orafa; e parte imparavo tale arte e parte sonavo, molto contro mia voglia.⁷⁵⁸

Nel provvedimento della Signoria si asserisce peraltro che Giovanni non fosse in condizioni agiate (“dictus Johannes est pauper et senex”) e neppure lo scultore ha taciuto il fatto che suo padre non avesse denari.⁷⁵⁹ Sembrerebbe di conseguenza che Benvenuto, in questa circostanza, fosse entrato come apprendista nella bottega di un orafo per risanare la difficile situazione familiare soccorrendo con il “guadagno” tratto, come più volte egli stesso ricorda: “mio padre e la casa mia”.⁷⁶⁰

⁷⁵⁶ Firenze, Archivio di Stato, Signori e Collegi, 116, c. 29v. Trascrizione di O. Bacci (a cura di), *Vita di Benvenuto Cellini*, Firenze 1901, nota 2, pp. 12-13. McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence* cit., p. 223, nota 41 offre indicazioni riguardo circa il fatto che “the latest record I was able to find was [...] for 17 April 1526”, a un anno dalla morte di Giovanni, avvenuta nel ’27 (cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. XLII, p. 183).

⁷⁵⁷ Come ha opportunamente osservato Brucker, *Bureaucracy and Social Welfare in the Renaissance*, cit., pp. 12-13, sebbene “in the legislative acts authorizing these pensions, there are frequent references to the regime’s ‘humanity’, bisogna aver ben chiaro che “not humanity, but the regime’s honor, necessitated the mandatory retirement, with modest pensions, of these aged *famuli*, whose inability to perform their public duties satisfactorily might embarrass the regime”.

⁷⁵⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. VI, p. 92.

⁷⁵⁹ *Ivi*, I. VIII, p. 94: quando lui e il fratello furono esiliati da Firenze, il “povero padre [...] in cambio di darci qualche somma di dinari, perché non n’aveva ci dette la sua benedizione”. Inoltre lo scultore ricorda che Giovanni dette via “liberalissimamente via” tutta la sua “roba, non considerato che” i suoi “figliuoli ne avevano aver bisogno” (cfr. *ivi*, I. IX, pp. 97-98).

⁷⁶⁰ *Ivi*, I. XII, p. 103; vedi anche *Ibid.* I. XV, p. 111: “Questo fu il primo guadagno che io gustai in Roma; e una parte di esso guadagno ne mandai a soccorrere il mio buon padre: l’altra parte serbai per la vita mia”. McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence*, cit., pp. 214-215, ha suggerito che, a causa del licenziamento di Giovanni, Benvenuto “lost the opportunity to succeed his father as a member of the *pifferi*”, ereditandone la carica, come era una consuetudine a Firenze. (cfr. *Id.*, “*In the Service of the Commune: The Changing Role of Florentine Civic Musicians: 1450-1532*, in “*Sixteenth Century Journal*”, 30 (1999): 727-743). Ormai fuori dall’organico, Giovanni non avrebbe potuto recedere in favore del figlio poiché la sua posizione fu assegnata a Giangiaco da Cesena. L’ipotesi formulata dallo studioso si reggeva sul fatto che Benvenuto non fosse ancora di ruolo: non essendogli ancora noti i documenti pubblicati da Tommaso Mozzi, egli accettava il resoconto offerto da Cellini circa il suo impiego nella compagnia assimilandolo

Verificato il resoconto di Cellini, che attribuisce alle avverse sorti del padre la “causa” fortuita e a lui propizia per intraprendere l’arte dell’oreficeria, mi sembra opportuno procedere recuperando un ulteriore spaccato della *Vita*:

Essendo mio padre al suo ufizio del sonare, [...] in questo tempo io, che era di tenera età, mio padre mi faceva portare in collo, e mi faceva sonare di flauto, e facevo sovrano, insieme con i musici del palazzo innanzi alla Signoria, e sonavo al libro, e un tavolaccino mi teneva in collo. Di poi il Gonfalonieri, che era il detto Soderino, pigliava molto piacere di farmi cicalare, e mi dava de’ confetti e diceva a mio padre: “Maestro Giovanni, insegnami insieme con il sonare quelle altre tue bellissime arte” al cui mio padre rispondeva: “Io non voglio che e’ faccia altra arte, che ‘l sonare e comporre; perché in questa professione io spero fare il maggiore uomo del mondo, se Idio gli darà vita”. A queste parole rispose alcuno di quei vecchi Signori, dicendo a maestro Giovanni: “Fa’ quello che ti dice il Gonfaloniere; perché sarebbe egli mai altro che un buono sonatore?” Così passò un tempo, insino che i Medici ritornorno.⁷⁶¹

Benvenuto era stato indirizzato dal padre all’arte del “sonare e comporre” sin dalla sua più “tenera età”. Difatti era in grado, ancora prima del ‘12, di leggere la musica (“al libro”) e di “sonare il flauto”, eseguendo la parte alta dei pezzi polifonici (“et facevo sovrano”) con la compagnia dei “musici del palazzo”.⁷⁶² Di questa circostanza abbiamo riscontro appunto nella documentazione dei Capitani di Parte più volte citata. Sappiamo inoltre che il giovane Benvenuto fu allievo del compositore ed organista Francesco Aiolle⁷⁶³, sicuramente ingaggiato da Giovanni Cellini il quale:

si mise in bottega innun suo palco Francesco della iolle il quali era gran sonatore di horgano et bonissimo musico e compositore. Così il detto Aiolle mi insegnava a cantare e comporre e parendo al padre et al maestro che io fussi molto atto a tal cosa si promettevano gran cosa di me. Io faceva questa cosa peggio volentieri che immaginar si possa al mondo. Solo facevo volentieri il disegnare e ‘l fare di terra e simil cose, et quivi havevo molta comodità, perché mio padre era stato bonissimo disegniatore, et grandissimo valente huomo di molti bellissimi exercitii.⁷⁶⁴

Tuttavia sembra che l’orafo preferisse non ricordare il legame con il musico fiorentino poiché, intervenendo a seguito di una rilettura del manoscritto della *Vita*, cancellò l’intero brano con un tratto di penna e riformulò il racconto in questi termini:

ad altri casi documentati in cui “the members of the civic musical ensembles had apprentices who often were members of their own family, and that when sufficiently proficient, these apprentices performed with the official ensemble”.

⁷⁶¹ Cellini, *Vita*, cit., I. VI, p. 91.

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ Su Francesco Aiolle (Firenze 4 marzo 1492 – Lione 1540 ca.), cfr. A.M Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the origin of the Italian Madrigal*, Philadelphia 2004, pp. 30-33.

⁷⁶⁴ Cfr. Bacci, *Vita di Benvenuto Cellini*, cit., p. 11.

Cominciò mio padre a ‘nsegnarmi sonare di flauto e cantare di musica; e con tutto che l’età mia fussi tenerissima, dove i piccoli bambini sogliono pigliar piacere d’un zufolino e di simili trastulli, io ne avevo dispiacere inestimabile, ma solo per ubbidire sonavo e cantavo.⁷⁶⁵

Riflettendo a partire dal fatto che il testo autobiografico non fu portato a termine, si potrebbe ipotizzare che il ripensamento di cui sopra, si rese necessario poiché era stato introdotto anzitempo, prima ancora di dire del precoce impegno pubblico di Benvenuto al tempo di Pier Soderini. Si tratta di una soluzione che Cellini adotta altre volte nella *Vita*. Si può fare riferimento alle pagine che dedica al *Ritratto di Bindo Altoviti* che, in ordine di successione di tempo, è databile al 1550 ed è il frutto di una riscrittura a partire da una stesura precedente (nella quale erano stati narrati alcuni fatti accaduti dopo la morte del banchiere fiorentino – avvenuta nel 1556 – che sarebbero risultati in anticipo rispetto alla cronologia degli eventi di seguito esposti)⁷⁶⁶. Possiamo aggiungere un ulteriore elemento. Da un documento conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze, una delibera dei Signori e Collegi del 27 maggio del 1513, apprendiamo che il giovane Benvenuto beneficiò di un sussidio affinché potesse perfezionarsi ed entrare in seguito a far parte in maniera stabile del gruppo dei musicisti di Palazzo:

Actenta indigentia Tibicinium ex quo pauci succedunt boni sonitores ob indigentiam et paupertatem, et constito eis qualiter Benvenutus filius Johannis de Cellinis tibicinis, maximam pollicetur ... spem sonandi tale instrumentum et continue addiscit talem sonandi artem; et actento qualiter est pauper; quamobrem difficulter, propter paupertatem predictam, tali arti vacare et incumbere potest, et ad hoc ut ad talem virtutem capessendam animetur, ab honorem dicte Dominationis in posterum in pifferum eligatur, Ideo concesserunt dicto Benvenuto Johannis de Cellinis provisionem librarum trium et sol. X Flor. parv. pro quolibet mense, incipiendi die prima mensis Junii proxime futuri.⁷⁶⁷

Forse fu proprio questa l’occasione con la quale Giovanni ebbe i mezzi necessari per offrire al figlio una formazione musicale di alto livello affidandolo ad un elemento di spicco dell’avanguardia musicale del Cinquecento. Francesco Aiolle era legato sia ai letterati che si riunivano presso gli Orti Oricellari (come attesta la selezione di testi sui quali compose i suoi madrigali, scelti tra quelli di Lorenzo Strozzi o di Luigi Alamanni, per citare due esempi significativi)⁷⁶⁸ sia ad artisti del calibro di Iacopo Sansovino e

⁷⁶⁵ Cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. V, p. 89.

⁷⁶⁶ Cfr. Bacci, *Vita di Benvenuto Cellini*, cit., pp. 369-371.

⁷⁶⁷ Cfr. *ivi* p. 14, nota 9.

⁷⁶⁸ Qui basterà rimarcare che Francesco Aiolle è l’interlocutore di Luigi Alamanni nel sonetto *Aiolle mio gentil cortese amico* [...] mentre Antonio Brucioli lo indica quale “perfetto musico” è gli affidata una disquisizione sul moto degli astri nei suoi, *Dialogi della Metaphisicale Philosophia. Libro quarto, Della*

Andrea del Sarto. Quest'ultimo, secondo l'identificazione proposta da Vasari, lo ritrasse nel 1511, nell'affresco raffigurante il *Viaggio dei Magi* all'interno del Chiostro dei Voti nella basilica della Santissima Annunziata di Firenze, inserendolo fra i tre personaggi che sono effigiati, sulla destra, con abiti "alla fiorentina":

l'uno è Iacopo Sansovino, che guarda inverso chi vede l'istoria, tutto intero; et un altro appoggiato a esso, che ha un braccio in iscorto et accenna, è Andrea maestro dell'opera; et un'altra testa in mezzo occhio, dietro a Iacopo, è lo Aiolle musico.⁷⁶⁹

L'affresco può essere letto come un documento che, invitando a cogliere la sinergia tra sperimentazione musicale ed elaborazione del linguaggio figurativo,⁷⁷⁰ offre preziose indicazioni sull'ambiente fiorentino dei primi decenni del Cinquecento all'interno del quale si formava il giovane Benvenuto.

“Questo fu causa che io mi missi all'orafo”

Converrà tuttavia riflettere ancora un poco sui dati che abbiamo acquisito. Con la delibera del 1513, Benvenuto ricevette una provvisione mensile per attendere all'esercizio musica in attesa di essere nominato nel ruolo di *piffero* della Signoria. Questo non esclude che il giovane virtuoso fosse stato inserito precocemente nel novero dei musicisti stipendiati dai Capitani di Parte in modo da prendere parte agli incarichi ufficiali. Procedendo con cautela, si potrebbe ipotizzare che la posizione ricoperta dal giovane, peraltro ancora sotto la potestà paterna, fosse quella generalmente spettante agli apprendisti. Forse Giovanni agì in modo da assicurare la posizione del figlio all'interno dell'organico dei musicisti civici. Del resto, anche nel '20, la magistratura fiorentina, volendo "exaudire presces dicti Johannis", acconsenti affinché Benvenuto conservasse il suo incarico durante l'esilio.⁷⁷¹ Per quanto riguarda invece l'alunnato presso Francesco Aiolle, non è inverosimile che

natura delle stelle (Venezia 1538). Su tutti questi aspetti cfr. Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist* cit., pp. 30-33.

⁷⁶⁹ Cfr. Vasari (1550), *Vita di Andrea del Sarto*; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford 1965, I, pp. 14-15; II, p. 207. Forse anche il personaggio effigiato da Pontormo nel *Ritratto di musicista* degli Uffizi, databile al 1518-19 circa, è da identificare con Francesco Aiolle, cfr. S. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 voll., Cambridge 1861, I, pp. 530-531; II, p. 470, fig. 653. Sulla data del dipinto cfr. Shearman, *Andrea del Sarto* cit. II, p. 238. Sull'inventario dell'eredità del cardinale Leopoldo che descrive il dipinto identificandolo come un "ritratto dell'Aiolle musico in mezz'età a sedere che tiene un libro di musica" (attribuendolo però ad Andrea del Sarto), cfr. S. Pougé, *Jacques Moderne Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Genève 1969, p. 35 e nota 1.

⁷⁷⁰ Il punto della situazione in Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist*, cit. pp. 98-152.

⁷⁷¹ Cfr. Mozzati, *L'educazione musicale di Benvenuto*, cit., p. 212, documento n. 18.

fosse iniziato proprio intorno al 1513 e forse coincise con uno degli snodi fondamentali del resoconto autobiografico:

Dicendomi [intendi: “mio padre”] queste parole io lo pregavo che mi lasciassi disegnare tante ore del giorno, e tutto il resto io mi metterei a sonare, solo per contentarlo. A questo mi diceva: ‘Addunque tu non hai piacere di sonare?’. Al quale io dicevo che no, perché mi pareva arte troppa vile a quello che io avevo in animo. Il mio buon padre, disperato di tal cosa, mi mise a bottega col padre del cavaliere Bandinello, il quale si domandava Michelagnolo, orefice da Pinzi di Monte, ed era molto valente in tale arte [...]. Stato che io fui là alquanti giorni, mio padre mi levò dal ditto Michelagnolo, come quello che non poteva vivere senza vedermi di continuo. Così malcontento mi stetti a sonare insino alla età de’ quindici anni.⁷⁷²

Qual è l’antefatto evocato nel dettato della *Vita*? La fugace presenza di Cellini, ancora tredicenne, nella bottega di Michelangelo Brandini si data ragionevolmente al 1514 sulla scorta delle vicende del padre e di conseguenza dopo la data del maggio 1513, quando il giovane ottenne il *beneficio* che gli avrebbe consentito di perfezionarsi nell’arte della musica. Dal momento che l’apprendistato presso l’orafo Antonio Giamberti, che dovette cominciare circa alla fine del 1515,⁷⁷³ si svolse senza che il giovane ricevesse alcun “salario”, siamo indotti a ritenere, pur con cautela, che il beneficio si protrasse nel tempo, consentendo al giovane di soddisfare il suo desiderio di “disegnare” (senza obbligo alcuno nei confronti del maestro orafo, al quale non era vincolato da un contratto) e senza doversi sottrarre allo studio della musica per il tempo che essa richiedeva: tanto da “compiacere al mio buon padre”.⁷⁷⁴ Pur valutando la necessità di rivedere queste date, i documenti di cui oggi disponiamo sembrano suggerire che Francesco Aiolle fosse in procinto di lasciare la città di Firenze per stabilirsi a Lione, già alla data del 7 aprile 1518.⁷⁷⁵ Se si considera che Cellini risiedette a Pisa per un anno tra il 1516-’17, il riferimento al suo impegno esclusivo nell’esercizio della musica protrattosi sino alla sua età di quindici anni (novembre 1515-16) sembra indicare l’opportunità di dover inquadrare entro il giro di questi anni il tempo il cui Benvenuto rimase a fianco dell’insigne organista e compositore fiorentino. Dobbiamo tuttavia fermarci a queste considerazioni. Certo è che il ricordo dello scultore descrive efficacemente il contrasto, reiterato nel tempo, tra il “desiderio”

⁷⁷² Cellini, *Vita*, cit., I. VII, p. 93.

⁷⁷³ *Ivi*, VII, 94.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Cfr. S. Pogue, *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Geneva 1969, p. 35.

del padre affinché il figlio non praticasse “altra arte, che ‘l sonare e comporre”,⁷⁷⁶ e l’ostinazione di Benvenuto nel negarsi a tal cosa:

non potendo isforzare quel che la natura ci inclinava, qual fe’ me applicato all’arte del disegno.⁷⁷⁷

La lacuna che grava sul fondo dei registri della magistratura fiorentina rende difficoltoso il tentativo di seguire con maggiore precisione le vicende di Cellini nella compagnia di musicisti a soldo dei Capitani di Parte tra il settembre 1513 e il febbraio 1514, quando dobbiamo registrare la presenza del giovane nella bottega del padre di Baccio Bandinelli. Di contro, il pagamento del giugno 1514, che copre i quattro mesi precedenti, sembra indicare una certa continuità della presenza di Cellini tra i “pifferis dicte partis”⁷⁷⁸ e confermare, almeno in parte, l’affermazione dell’orafo circa il fatto di aver lasciato dopo “alquanti giorni” la bottega di Michelangelo Brandini continuando a “sonare insino alla età de’ quindici anni”. Similmente, il vuoto di cui soffre l’archivio della magistratura fiorentina, relativo agli anni compresi tra la fine del ‘14 e il ‘18, ci impedisce di verificare se Cellini continuasse o meno il suo servizio nei mesi successivi. Sulla base del resoconto autobiografico, possiamo soltanto ipotizzare che egli esercitasse in sincrono le due arti di musicista e di orafo. Lo ritroviamo difatti regolarmente stipendiato dal marzo 1518 al gennaio 1520,⁷⁷⁹ data in cui Cellini fu bandito da Firenze.⁷⁸⁰ Arriviamo così al primo snodo problematico del testo autobiografico.

Lo scultore ricorda che il fratello Cecchino si sfidò a duello con un giovane “di venti anni in circa” e “tanto valorosamente lo serrava”, che avendolo già “malamente ferito, seguiva più oltre”. Nulla valse che Benvenuto sgridasse il fratello affinché si ritirasse: intervenuti in difesa del malcapitato, la situazione si rovesciò e “quel povero giovinetto mio fratello” fu colpito e “cadde in terra svenuto come morto”. A questa vista:

Io subito corsi e presi la sua spada, e dinanzi a lui mi missi, e contra parecchi spade e molti sassi, mai mi scostai dal mio fratello, insino a che da la porta a San Gallo venne

⁷⁷⁶ *Ici*, I. VI, p. 91.

⁷⁷⁷ *Ici*, I. X, pp. 99-100.

⁷⁷⁸ Cfr. Mozzati, *L’educazione Musicale di Benvenuto Cellini* cit. p. 211, n. 8.

⁷⁷⁹ *Ivi*, pp. 211-212, nn. 9-17.

⁷⁸⁰ *Ivi*, p. 213 n. 21.

alquanti valorosi soldati e mi scamporno da quella gran furia, molto maravigliandosi che in tanta giovinezza fussi tanto gran valore.⁷⁸¹

La critica è stata indotta a datare questi episodi al 1516 e di conseguenza anche l'esilio da Firenze, sulla base dell'anno di nascita di Benvenuto⁷⁸² e sulla differenza di due anni che lo separavano da Cecchino,⁷⁸³ in riferimento al fatto che lo scultore ricordava che il fratello "aveva quattordici anni in circa, e io dua più di lui".⁷⁸⁴ La condanna degli Otto di Guardia riemersa dagli archivi, ci obbliga adesso a posporre l'accaduto tra il dicembre 1519 e il gennaio 1520 e di conseguenza il confino a Siena a partire dal febbraio dello stesso anno.⁷⁸⁵ Bisogna tuttavia ammettere che lo scultore, dicendo che il fratello era un "fanciullo" di "circa" quattordici anni, ha fatto ammenda di un possibile errore sull'età di Cecchino mentre sulla loro differenza di età è infallibile (l'età di Cellini deve essere difatti calcolata considerando che nacque nel novembre 1500, mentre Cecchino nacque nel gennaio 1503, dunque, alla data del gennaio 1520, è esatto che tra i due corressero due anni di differenza). Ad un ulteriore livello possiamo rileggere l'episodio e considerare che la restituzione offerta dallo scultore, lasciando un margine di errore, rimane veritiera e al contempo acquista l'efficacia necessaria per suscitare nel lettore il medesimo che occorre a quei valorosi soldati che scamparono Benvenuto "da quella gran furia, molto maravigliandosi che in tanta giovinezza fussi tanto gran valore".⁷⁸⁶

Mi sembra tuttavia opportuno insistere su un ulteriore aspetto. L'episodio trova posto nell'economia di un discorso che punta a chiudere nel giro di alcune battute la carriera di Benvenuto come musicista a soldo dei Capitani di Parte, segnata dalla brusca cesura del confino da Firenze nel gennaio 1520. La narrazione autobiografica procede difatti

⁷⁸¹ Cellini, *Vita*, cit., I. VIII, pp. 94-95.

⁷⁸² Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, Archivio delle fedeli di battesimo, reg. n. 6 (maschi) c. 141r.

⁷⁸³ Soltanto Gaetano Guasti nell'edizione critica della *Vita* da lui curata (Firenze 1890) portava l'attenzione sul fatto che la data non concordava con l'indicazione dell'anno della morte di Cecchino fatto intagliare dallo scultore sulla lapide del fratello, vale a dire il 1529 (cfr. Cellini, *Vita*, cit., I. L, p. 208). Lo studioso calcolava difatti l'anno della sua nascita al 1504, sempre sulla base del ricordo di Cellini che indicava che il fratello morì quando "era dell'età di venticinque anni" (*Ibid.*). Nella fondamentale edizione critica di Orazio Bacci, *La Vita* cit. p. 17 nota 1, l'anno di nascita di Cecchino è fissato al 1502 sulla base dei documenti adottati dallo studioso: se "la Portata al catasto del 1504 gli dà un anno [...] toglie ogni dubbio la partita di battesimo" che attesta la sua nascita alla data del 5 gennaio 1502 (Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, Archivio delle fedeli di battesimo, reg. n. 5 (maschi) c. 18v). Lo studioso tuttavia non ha tenuto conto del fatto che il che il registro battesimale segue la datazione *ab incarnazione* e pertanto, secondo lo stile comune, si tratta del 5 gennaio 1503.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ Cfr. Mozziati, *L'educazione Musicale di Benvenuto Cellini*, cit., p. 213 n. 21.

⁷⁸⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. VIII, pp. 94-95.

evocando gli eventi che videro il giovane stabilirsi a Siena per “molti mesi”⁷⁸⁷ prima di rientrare a Firenze e recarsi a Bologna, con “lettere di favore e d’aiuto” del cardinale Giulio de’ Medici, per perfezionarsi come musico presso il maestro Antonio Capistraro⁷⁸⁸. In tempo “sei mesi”, era nuovamente a Firenze dove, se si presta fede al resoconto autobiografico, si trovò ostacolato e forse privato del suo posto nella compagnia dei musicisti civici da un allievo del padre, Piero da Volterra. Questo il ricordo dello scultore:

Un giorno infra li altri venne mio padre alla casa di questo Piero, per udirci sonare; e pigliando grandissimo piacere di quel mio sonare, disse: ‘Io farò pure un maraviglioso sonatore, contro la voglia di chi mi ha voluto impedire’. A questo rispose Piero, e disse il vero: ‘Molto più utile e onore trarrà il vostro Benvenuto, se lui attende a l’arte dell’orafo, che a questa pifferata’. Di queste parole mio padre ne prese tanto isdegno, veduto che ancora io avevo il medesimo oppenione di Piero.⁷⁸⁹

Inutile dire che Cellini prese poi le parti di suo padre con l’intenzione di fare “vendette delle ingiurie che quel ribaldo li aveva fatto”. Questo non significava tuttavia che fosse meno determinato ad “attendere a l’arte del disegno”. Allora Giovanni si ricordò di essere stato anche egli “buono disegnatore”, e quantunque più poté fece promettere a Benvenuto di non lasciare indietro la musica:

Io dissi che sì, e molto volentieri per suo amore.⁷⁹⁰

Quanto alle “vendette”, il padre lo persuase a desistere: sarebbe stato difatti l’esercizio di quelle “virtù” la “maggior vendetta che delle ingiurie ricevute da’ sua nimici io potessi fare”.⁷⁹¹ L’episodio si configura pertanto come un punto di raccordo tra la vicenda di Giovanni e quella di Benvenuto: l’uno, nell’irriducibilità dell’altro, non scorse altro che sé stesso e Cellini si fece carico di dare compimento a “tanto desiderato fine” non senza “maravigliose fatiche”.⁷⁹²

⁷⁸⁷ *Ivi.*, II, XXXVIII, p. 489.

⁷⁸⁸ Recupero questa indicazione da McGee, *Giovanni Cellini*, cit., nota 44, p. 223.

⁷⁸⁹ Cellini, *Vita*, cit., IX, p. 98.

⁷⁹⁰ *Ivi.*, I, IX, p. 98.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.* Questa configurazione riemerge nella vicenda del *Perseo*, allorché Benvenuto ormai deciso di “fare quella sanguinosa opera” vendicandosi contro il suo “nemico”, lo scultore Baccio Bandinelli, fu distolto soltanto dalla vista di quello, il quale era “senza arme” e “aveva seco un fanciullino dell’età di dieci anni”: “liberatomi da quel diabolico furore, mi accrebbe animo e meco medesimo dicevo: - Se Iddio mi dà tanto di grazia che io finisca la mia opera, spero con quella di ammazzare tutti i mia ribaldi nimici; dove io farò

Siamo peraltro in grado di datare l'episodio all'incirca nei primi mesi del 1521. Attraverso i documenti ricaviamo difatti che l'allievo del padre di Cellini (che nei pagamenti è registrato con il nome Pietrus Nicholai de Vulterris) fu nominato *piffero* nel 1509⁷⁹³ e che fu sostituito nel giugno 1521 da suo fratello Girolamo (Hieronymus Nic[ol]o de Vulterris). Dalle annotazioni contenute nei registri contabili si apprende che ciò si rese necessario a causa della morte dell'allievo di Giovanni.⁷⁹⁴ Questi dati collimano con l'epilogo del resoconto offerto dallo scultore. Egli ricordava difatti che, dopo il diverbio avuto con suo padre, "non arrivato il mese intero", l'allievo fu colpito da una "infirmità" e di lì a poco "morì".⁷⁹⁵

Ricapitolando, è evidente che, di seguito all'ultima indicazione cronologica (quella relativa all'età dei quindici anni di Benvenuto),⁷⁹⁶ i fatti narrati nell'autobiografia anticipano alcuni eventi a partire dal bando del '20 e si chiudono, attraverso le tappe del confino, nel 1521⁷⁹⁷. In questo modo Cellini ha potuto circoscrivere le vicende che lo videro implicato nella compagnia dei musicisti fiorentini, dal 1511 al 1519-'20, e procedere di seguito senza interruzioni per centrare i fatti più strettamente legati al suo apprendistato come orafo. Non sarebbe l'unico caso. All'interno del testo possiamo rintracciare difatti un esempio tanto più significativo poiché l'espedito di anticipare gli eventi rispetto al tempo della storia è addirittura dichiarato. Il brano qui di seguito trascritto segue il ricordo della nascita del primo figlio di Cellini⁷⁹⁸, il quale prosegue il suo discorso e, riallacciandosi ai fatti pregressi, dice:

Sollecitavo l'opere mie, e l'avevo molto tirate innanzi: il Giove era quasi che alla sua fine, il vaso similmente; la porta cominciava a mostrare le sue bellezze. In questo tempo capitò il Re a Parigi; e se bene io ho detto per la nascita della mia figliuola 1544, noi non eramo ancora passati il 1543; ma perché m'è venuto in proposito il parlar di questa mia figliuola ora, per non mi avere a impedire in quest'altre cose di più importanza, non ne dirò altro per insino al suo luogo.⁷⁹⁹

molte maggiori e più gloriose le mie vendette, che se io mi fussi sfogato con un solo - e con questa buona risoluzione mi tornai a casa" (*ivi*, II. LXVII, p. 550).

⁷⁹³ Firenze, Archivio di Stato, Provvisioni, Registri, 200, c. 4v.

⁷⁹⁴ Firenze, Archivio di Stato, Camere del Comune, Notaio, 131, c. 58.

⁷⁹⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. IX, pp. 98-99.

⁷⁹⁶ *Ivi*, I. VI, p. 92 e VII, p. 94.

⁷⁹⁷ *Ivi*, I. VII-IX, pp. 94-99.

⁷⁹⁸ *Ivi*, II, XXXVII, p. 489.

⁷⁹⁹ *Ivi*, II, XXXVIII, p. 489.

La situazione è analoga ma inversa al capitolo della *Vita* in cui lo scultore giunto nel dicembre 1539 ad essere tratto fuori dal carcere di Castel S'Angelo, si ferma poiché “è di necessità tornare un passo indietro”⁸⁰⁰ per integrare anche se in maniera compendiaria alcuni fatti in modo da offrire una chiave di lettura al suo *Capitolo in lode della prigione* di seguito trascritto all'interno del testo autobiografico. Ma ancora in un'altra occasione Cellini fu costretto a scompaginare il tempo della narrazione, e sebbene fosse ormai risoluto a “non dir più nulla” del suo “isfortunato” *Perseo*:

per essere una occasione che mi sforza tanta notevole, imperò io rappiccherò il filo per un poco, tornando alquanto addietro.⁸⁰¹

In maniera simile, nelle prime pagine della *Vita*, dopo aver anticipato i fatti del '20, lo scultore si riallaccia al ricordo immediatamente precedente in cui, all'età di quindici anni, era entrato nella bottega di Antonio Giamberti e “in pochi mesi” aveva raggiunto “i migliori giovani dell'arte”, cominciando “a trarre frutto” delle sue “fatiche” ma senza “per questo” mancare nel “compiacere” al padre “or di flauto or di cornetto sonando”.⁸⁰² Tutto questo è riformulato in sintesi nel di frase che apre un nuovo capitolo della vicenda di Benvenuto:

Attendendo pure all'arte dell'orefice aiutavo il mio buon padre.⁸⁰³

Per mezzo di questa “legaturina” siamo ricondotti a Firenze, tra la fine del '16 e l'inizio del '17, quando di seguito a quella che gli parve un'ingiustizia subita, Cellini lasciò la casa paterna:

come giovane senza isperienza [...] e preso certo mio povero resto di panni e quattrini, me ne andai alla volta di una porta della città: e non sapendo qual porta fosse quella che m'inviasse a Roma, mi trovai a Lucca, e da Lucca a Pisa. E giunto a Pisa, questa era l'età di sedici anni in circa, [...] ricordatomi del dolore che poteva aver di me il mio buon padre, gli scrissi come io era in casa di uno uomo molto buono e da bene, il quale si domandava maestro Ulivieri della Chiostra, e con esso lavoravo di molte opere belle e grande; e che stessi di buona voglia, che io attendevo a imparare, e che io speravo con esse virtù presto riportarne a lui utile e onore.⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ *Ivi*, I. CXXVIII, p. 339.

⁸⁰¹ *Ivi*, II. XCVII, p. 612.

⁸⁰² *Ivi*, I. VII, p. 94.

⁸⁰³ *Ivi*, I. X, p. 99.

⁸⁰⁴ *Ivi*, pp. 100-101. Cellini ricorda che fratello, “per essere ancor lui molto giovinetto” si era partito “da una prima elezione della scuola del maravigliosissimo signor Giovannino de' Medici” rientrando a Firenze,

Il vuoto nelle carte della magistratura fiorentina più volte citata, non ci offre nessuna certezza sulla continuità della presenza dello scultore a Firenze negli anni compresi tra il luglio 1514 e il febbraio 1518. Possiamo pertanto ritenere ancora valida la sequenza cronologica scandita nella *Vita* e indicare nel 1517 l'“anno intero” nel quale Cellini stette a Pisa a imparare presso la bottega di Ulivieri della Chiostra lavorando “d'oro e di argento cose importante e belle” le quali gli “detton grandissimo animo a ‘ndar più inanzi”.⁸⁰⁵ D'altro canto i documenti che attestano la presenza di Cellini a Firenze già dal marzo 1518 collimano con la scansione temporale del dettato autobiografico legandosi agli episodi di seguito descritti:

Mio padre in questo mezzo mi scriveva molto pietosamente che io dovessi tornare a lui, e per ogni lettera mi ricordava che io non dovessi perdere quel sonare, che lui con tanta fatica mi aveva insegnato. A questo, subito mi usciva la voglia di non mai tornare dove lui, tanto aveva in odio questo maledetto sonare; e mi parve veramente istare in paradiso un anno intero che io stetti in Pisa, dove io non sonai mai. Alla fine de l'anno Ulivieri mio maestro gli venne occasione di venire a Firenze a vendere certe spazzature d'oro e argento che lui aveva: e perché in quella pessima aria m'era saltato a dosso un poco di febbre, con essa e col maestro mi ritornai a Firenze; dove mio padre fece grandissime carezze a quel mio maestro, amorevolmente pregandolo, di nascosto da me, che fussi contento non mi rimenare a Pisa. Restatomi ammalato, istetti circa dua mesi.⁸⁰⁶

Se l'orafo risiedette a Pisa per un intero anno, quando la sua età era di “sedici anni in circa”, la permanenza presso Ulivieri della Chiostra dovette trascorrere al più dal novembre 1516 allo stesso mese dell'anno successivo. Al limite, se si tiene conto dell'anno fiorentino, entro il gennaio-marzo 1518. Cellini difatti ricorda di essere rientrato a Firenze alla fine dell'anno, dove stette “ammalato” per “circa dua mesi”, sobillato dal padre affinché riprendesse a “sonare”

e mi pregò che io tirassi inanzi e non dovessi perdere una così bella virtù.⁸⁰⁷

Nel medesimo tempo troviamo indicazioni sulla repentina ripresa della pratica dell'oreficeria da parte di Benvenuto:

con il contento del padre che “aveva riguadagnato qual perduto pensava avere”. Queste indicazioni se ricondotte alla prima spedizione militare di Giovanni de' Medici durante la guerra di Urbino (1516-17) potrebbero offrire una conferma all'indicazione di Cellini, riguardo alla sua età di “sedici anni in circa”, collocando cronologicamente l'anno trascorso a Pisa nel 1517.

⁸⁰⁵ *Ivi*, I, X, p. 101; XI, p. 102.

⁸⁰⁶ *Ivi*, I, XI, pp. 102-103.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 103.

Guarito che io fui, ritornai al mio Marcone, uomo da bene, orafo, il quale mi dava da guadagnare, con il quale guadagno aiutavo mio padre e la casa mia. In questo tempo venne a Firenze uno iscultore che si domandava Piero Torrigiani, il qual veniva di Inghilterra, dove egli era stato di molti anni; e perché egli era molto amico di quel mio maestro, ogni dì veniva da lui; e veduto mia disegni e mia lavori, disse: - Io son venuto a Firenze per levare più giovani che io posso; ché, avendo a fare una grande opera al mio Re, voglio, per aiuto, de' mia Fiorentini; e perché il tuo modo di lavorare e i tua disegni son più da scultore che da orefice, avendo da fare grande opere di bronzo, in un medesimo tempo io ti farò valente e ricco.⁸⁰⁸

I registri dei Capitani di Parte, insieme ai documenti, in parte resi noti da Gaetano Milanesi e pubblicati da Alan Phipps Darr (che attestano la presenza dello scultore Pietro Torrigiano a Firenze nell'estate 1519 e con certezza fino all'ottobre di quell'anno),⁸⁰⁹ suggeriscono di non ridimensionare la veridicità dell'episodio⁸¹⁰ e di conseguenza anche il rifiuto dell'orafo di seguire Torrigiani in Inghilterra. In base alla ricostruzione tentata fino ad ora, acquista maggiore concretezza anche una delle formulazioni più discusse dalla critica celliniana poiché adesso riusciamo ricondurla ad un biennio di stabilità (tra il 1518-'19) durante il quale, citando alla lettera Cellini:

Attesi continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo, e da quella mai mi sono ispiccato.⁸¹¹

Possiamo collocare entro questi anni anche la realizzazione della prima opera descritta dall'orafo, un "una opera di ariento di basso rilievo" che "serviva per un serrame per una cintura da uomo":

Questa tale opera io la feci in bottega di uno chiamato Francesco Salinbene.⁸¹²

Veniamo così a conoscenza del passaggio presso la bottega dell'orafo Francesco Salimbene. A questo punto, la stesura del *Vita* procede riferendo di una tappa ulteriore

⁸⁰⁸ *Ivi*, I, XII, pp. 103-104.

⁸⁰⁹ Cfr. A. Phipps Darr, *Pietro Torrigiano and his sculpture for the Henry VII Chapel, Westminster Abbey*, Diss., New York 1980, I, pp. 239-266; Id., *New documents for Pietro Torrigiani and other early Cinquecento Florentine sculptors active in Italy and England*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, Monaco 1992, pp. 122, 129 e nota 64, doc. nn. 17-20.

⁸¹⁰ Sempre nel 1518, lo scultore Pietro Torrigiani aveva visitato anche Bologna, prendendo contatti con Zaccaria Zacchi, affinché lo seguisse in Inghilterra, cfr. I. B. Supino, *Le sculture delle porte di San Petronio a Bologna illustrate con documenti inediti*, Bologna 1914, p. 62; A. Bacchi, *Zaccaria Zacchi eccellente statuario*, in *Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, Trento 1995, I, pp. 269, 291 nota 36.

⁸¹¹ Cellini, *Vita*, cit., I, XIII, p. 106. Sul rapporto tra Cellini e Michelangelo, è recentemente intervenuta Jane Tylus, *Cellini, Michelangelo and the myth of inimitability*, in *Benvenuto Cellini, sculptor, goldsmith, writer*, cura di M. A. Gallucci – P. L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 7-25.

⁸¹² Cellini, *Vita*, cit., p. 107.

dell'apprendistato del giovane orafo, vale a dire il periodo trascorso a Roma, che costituisce il secondo snodo problematico del resoconto autobiografico. È necessario difatti rivedere la sequenza cronologica degli eventi posticipando la tappa nell'Urbe all'incirca di un anno e tornare indietro nel dettato autobiografico riagguantando gli episodi che seguirono il bando da Firenze nel gennaio 1520, a cominciare dalla tappa senese. Il giovane dovette raggiungere la città già nel febbraio di quello stesso anno,⁸¹³ dove trovò ospitalità presso Francesco Castoro:

perché un'altra volta io, essendomi fuggito da mio padre, me n'andai da questo uomo dabbene e stetti seco certi giorni, insino che mio padre rimandò per me, pure lavorando dell'arte dell'orefice il ditto Francesco, giunto a lui, subito mi ricognobbe e mi misse in opera (...), e attesi a lavorare per molti mesi.⁸¹⁴

Grazie al cardinale Giulio de' Medici, riuscì a rientrare a Firenze ancor prima del termine del bando, recandosi di seguito a Bologna per un semestre, dove si mise a lavorare presso

maestro Ercole del Piffero, e cominciai a guadagnare: e intanto andavo ogni giorno per la lezione del sonare, e in breve settimane feci molto gran frutto di questo maladetto sonare; ma molto maggior frutto feci dell'arte dell'orefice, perché, non avendo aiuto dal ditto cardinale nissuno aiuto, mi misi in casa di uno miniatore bolognese, che si chiamava Scipione Cavalletti; stava nella strada di nostra Donna del Baraccan; e quivi attesi a disegnare e a lavorare per un che si chiamava Graziadio giudeo, con il quali io guadagnai assai bene. In capo di sei mesi me ne tornai a Fiorenze.⁸¹⁵

È verosimile che tra la fine del '20 e l'inizio del '21 Cellini fosse già rientrato a Firenze. Non sappiamo con certezza se qui riprendesse o meno il suo posto di *piffero*⁸¹⁶. In entrambi i casi dovette essere questa la ragione che indusse l'orafo a partire alla volta di Roma, insieme all'amico Giovan Batista del Tasso. La data effettiva della partenza non è certa, tuttavia è escluso che ciò possa essere accaduto nel 1519, nonostante l'orafo ricordi di aver intrapreso il viaggio quando "era a punto l'età mia di diciannove anni insieme con il millesimo".⁸¹⁷ Tuttavia, l'errore si trasforma in un elemento funzionale alla coerenza

⁸¹³ *Ivi*, I. VIII, p. 95. La data si ricava dal testo della condanna emessa dagli Otto di Guardia il 13 gennaio 1520 che obbligava Cellini lasciare Firenze entro "quindicem dies proxime futuros" (Firenze, Archivio di Stato, Otto di Guardia e Balìa della Repubblica, 176, c. 55 v, trascrizione di Mozzati cit., p. 213, doc. n. 21). La sentenza fu notificata il 19 gennaio,

⁸¹⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. VIII, pp. 95-96.

⁸¹⁵ *Ivi*, pp. 96-97.

⁸¹⁶ Cfr. Mozzati, *L'educazione musicale di Benvenuto Cellini* cit., p. 212, n. 18.

⁸¹⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 108. Non ci aiuta, in merito alla cronologia, la bibliografia su Giovan Battista del Tasso, la cui vicenda biografica è stata ricostruita, in parte, sulla base delle indicazioni offerte dalla *Vita* del Cellini.

del dettato. A partire dall'indicazione circa le cause che portarono l'orafo a Roma: per essersi “per le medesime cause del sonare adirati con mio padre”,⁸¹⁸ viene spontaneo pescare indietro e agganciare prima della sua partenza l'episodio del diverbio avuto con il padre, subito dopo la fine del suo esilio.⁸¹⁹ In altri termini, è possibile muoversi agilmente all'interno del testo e integrare, tra il biennio dell'apprendistato fiorentino (1518-'19) e quello romano (1521-'22), gli eventi a ridosso del gennaio 1520 (quando, computando gli anni *ab incarnatione*, secondo lo stile fiorentino, l'età dell'orafo era appunto di “diciannove anni, insieme con il millesimo”)⁸²⁰ sino ad arrivare ai primi mesi del '21. A questa data Benvenuto, ormai risoluto riguardo a quella che sarebbe stata la sua professione ribadì “il vero”:

Molto più utile e onore trarrà il vostro Benvenuto, se lui attende a l'arte dell'orafo, che a questa pifferata.⁸²¹

Il giovane pertanto si trasferì a Roma e, una volta raggiunta la città, si mise a bottega con il Firenzuola, portando a termine tra altre opere un “bellissimo lavoro” per “una cardinale” consistito in una “saliera” di “argento”.⁸²² Il successivo rientro a casa, documentato nel gennaio del 1523,⁸²³ coinciderebbe invece con l'indicazione dei due anni trascorsi nella città papale:

In capo di dua anni, alle preghiere del buon padre me ne tornai a Firenze.⁸²⁴

Una protratta permanenza nell'Urbe sembra d'altro canto inevitabile⁸²⁵ sia per il riferimento alle “nuove opere” che il giovane prese a fare per nella bottega di quello che era stato il suo primo maestro sia perché, “finite” che l'ebbe, continuò a lavorare nella bottega dell'orafo Pagolo Arsago con il quale ricorda:

⁸¹⁸ *Ivi*, I. XIII, p. 107.

⁸¹⁹ *Ivi*, I. IX, pp. 97-98.

⁸²⁰ *Ivi*, I. XIII, p. 108.

⁸²¹ *Ivi*, I. IX, pp. 97-98.

⁸²² *Ivi*, I. XIV, pp. 109-110.

⁸²³ La data della sentenza emessa dagli Otto di Guardia è del 14 gennaio 1523. Le vicende giudiziarie sono state ricostruite da L. Greci, *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo (da documenti inediti)*, Torino 1930.

⁸²⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 111.

⁸²⁵ Diversamente, secondo Mozzati, *L'educazione musicale di Benvenuto Cellini*, cit., p. 201: “andrà invece spostato almeno alla primavera del 1522, il viaggio verso Roma [...] ed è evidente che in quest'ottica la sua permanenza nell'Urbe si vedrà ridotta dai due anni dichiarati nella ‘Vita’ a poco più di tre stagioni”.

guadagnai assai, sempre mandando la maggior parte al mio buon padre.⁸²⁶

Il riferimento all'intervento dell'orafo Antonio da San Marino, quale arbitro delle dispute che Benvenuto ebbe con il suo primo maestro, andrà invece più verosimilmente collocato nel primo semestre del '22, quando maestro Antonio, in qualità di console dell'Università degli orefici,⁸²⁷ aveva l'autorità di decidere nel diverbio scoppiato tra i due, giacché il Firenzuola non aveva nessuna intenzione di saldare quanto Benvenuto restava da avere (tanto più che ormai l'allievo aveva lasciato la sua bottega) e malgrado il giovane rimarcasse che – “avendo finite l'opere mia cominciate” – senza esitazione:

così bene come io adoperavo e' ferri per quelle tale opere, che lui aveva visto, non manco bene adoperrei la spada per recuperazione delle fatiche mie.⁸²⁸

Grazie alla “protezione” del “primo e più eccellente orefice di Roma” – il quale “disse al Firenzuola che mi pagassi” – “la ragione” “volse il suo luogo” e Benvenuto fu “pagato”.⁸²⁹ Ad ogni modo, l'intervento di Antonio da San Marino andrà più attentamente riletto in riferimento al fatto che le “opere” del giovane non furono giudicate come se fossero quelle uscite dalla bottega del maestro, coadiuvato per qualche aspetto da un apprendista, ma quale frutto delle “fatiche” di Benvenuto che, in piena autonomia, aveva realizzato opere sue proprie.

Lasciata Roma e raggiunta Firenze nel '23, Benvenuto riprese a lavorare all'interno della bottega di Francesco Salimbeni e

con tutto che io fussi molto dedito a qualche piacere, causa di quel maledetto sonare, mai lascio certe ore del giorno o della notte, quale io davo alli studii.⁸³⁰

A conferma di queste parole, fa testo un'opera che l'orafo ha realizzato in quell'anno: “un chiavacuore di argento” commissionato da “Raffaello Lapaccini”.⁸³¹ Nella *Vita*, interposto tra i due brani citati, si legge ancora chiaramente, benché cancellato da un tratto di penna, un altro episodio che descrive una *mattinata* ovvero una serenata notturna improvvisata sotto le finestre di un palazzo fiorentino:

⁸²⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 111.

⁸²⁷ Cfr. G. De Caro, *Antonio da San Marino*, in *Dizionario Biografico degli italiani (online)*, vol. 3 (1961), URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-san-marino_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-san-marino_(Dizionario-Biografico)/>).

⁸²⁸ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 111.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ivi*, I. XV, p. 112.

⁸³¹ *Ibid.*

Erano in Firenze quel Girolamino fratello di Pierino pifero, et uno altro che si domandava Giovannino di Daniello, pifero, et uno altro domandato Giovan Francesco Porri, et io. Noi facevamo un conserto di quattro cornetti, il più unito et meglio che si sentissi mai a quel tempo; et questo io facevo perché veramente il ben sonare et la soavità della musica, et anche per il desiderio di compiacere al povero vecchio padre, che con questa gli mantenni la vita in corpo, che parecchi anni prima mi harebbe lasciato. Beato a quello che ci poteva havere o sentire. Una sera infra le altre essendo insieme noi quattro, andammo affare certe serenate a Filippo Strozzi: di poi fuggitici, d'acordo andammo nella Via Larga, et quivi sonammo anchora: dove ci si accostò un certo fastidiosello de' Benci, che cor un donzello della signoria et uno comandante.⁸³²

L'episodio è lasciato in sospeso. Tuttavia, il brano ci interessa nella misura in cui si presta alla possibilità di formulare l'ipotesi che Cellini, una volta rientrato a Firenze, avesse ripreso la sua attività di musicista nella compagnia stipendiata dalla magistratura fiorentina. L'espunzione del brano è oltremodo indicativa anche per il fatto di sostenere almeno in parte l'ipotesi sulla base della quale abbiamo ricostruito la cronologia dell'apprendistato di Cellini, vale a dire che l'orafo intendesse fornire un resoconto conciso e significativo degli eventi strettamente legati alla sua attività all'interno della compagnia dei musicisti fiorentini, chiudendolo, in modo da poter dare di seguito un ritratto unitario delle diverse tappe attraverso le quali si configurò il suo apprendistato come orefice. Per questa ragione l'episodio, per quanto piacevole, venne poi cancellato: per dare spazio alla descrizione delle opere da lui realizzate. Il resoconto autobiografico prosegue difatti speditamente, ricordando la frequentazione della bottega di Giovanbatista Sogliani presso il quale fece

molte belle operette e guadagnai assai.⁸³³

Questo destò

la invidia da quelli cattivi maestri, che prima io avevo aúti, i quali si chiamavano Salvatore e Michele Guasconti.⁸³⁴

In seguito a una lite furiosa con i Guasconti, Cellini scampò la pena capitale riparando a Roma nel novembre dello stesso 1523.⁸³⁵ Clemente VII lo volle nella compagnia dei musicisti a suo servizio, sebbene fosse ben informato del fatto che

⁸³² Cfr. Bacci, *La Vita di Benvenuto Cellini*, cit., p. 31.

⁸³³ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 212.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ivi*, I. XVI-XIX, pp. 113-119.

la sua professione, a che lui attende continuamente, si è l'arte della oreficeria, e in quella opera maravigliosamente, e tirane molto miglior guadagno che lui non farebbe al sonare.⁸³⁶

Cellini accettò:

E' mi pareva, veduto di aver sadisfatto alla onesta voglia del mio buon padre, che ogni cosa mi dovessi succedere a onorata e gloriosa fine.⁸³⁷

Questo ci sollecita a considerare anche un altro aspetto. Il “maledetto sonare”⁸³⁸ (se pur “lascivissimo” o altrimenti “dilettevole”)⁸³⁹ dovette avere una importanza ragguardevole a fronte di interi episodi che lo scultore ha omesso perché

non sono nella professione che mi muove a scrivere; che se di queste cose tale io volessi far bello la vita mia, troppe me ne avanzera da dirle.⁸⁴⁰

All'interno della stesura di un testo che Cellini ha concepito attraverso una cernita programmatica, strettamente attinente alla sua “professione” di orafo/scultore,⁸⁴¹ l'esercizio della musica acquisisce valore di contrasto e rappresenta un caso significativo di una configurazione ricorrente nella autobiografia dello scultore che implica e assicura la riuscita di Benvenuto attraverso il superamento di una “difficoltà”. Non a caso, l'esperienza riaffiora in opposizione al “desiderio” di voler attendere alla pratica dell'oreficeria: brilla il fatto di esservi riuscito. Tutto questo ha trovato la sua sintesi più efficace nella polifonia di questo ricordo che risale al 1527:

Il mio disegnare e i mia begli studii e la mia bellezza di sonare di musica, tutte erano in sonar di quelle artiglierie, e s'i' avessi a dire particolarmente le belle cose che in quella infernalità crudele io feci, farei maravigliare il mondo.⁸⁴²

⁸³⁶ *Ivi*, I. XIII-XXIV, pp. 128-130: 119.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 130.

⁸³⁸ *Ivi*, I. XI, p. 102; XV, p. 112; XXIV, p. 130.

⁸³⁹ *Ivi*, I. IX, p. 98.

⁸⁴⁰ *Ivi*, I. XXXVII, p. 176.

⁸⁴¹ Cfr. A. Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: entre le dire et le faire*, in “Chroniques italiennes”, Série Web, 15 (1/2009), p. 1-20, URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Biancofioreweb15.pdf>>.

⁸⁴² *Vita*, I. XXXVII, 174-175.

“Molto mi affaticavo a ’mparare”

Sulla base degli elementi acquisiti mi sembra evidente un fatto. Sul controtipo dell’esperienza maturata in ambito musicale, che in ultima battuta introdurrà Cellini a servizio di Clemente VII, i ricordi della *Vita* invitano a scorgere una scansione significativa nelle tappe dell’apprendistato dell’orafo. Non sarà inutile ripercorrerle. Nel 1514, Cellini, ancora tredicenne, entra nella bottega di uno dei più noti orafi fiorentini, attivo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo: quella di Michelangelo Brandini. Dalle fonti e dai documenti si apprende che questi ebbe incarichi di rilievo, soprattutto dalla famiglia de’ Medici, dalla quale era protetto. Tuttavia, l’unica opera di cui abbiamo notizie precise è una croce d’argento “tutta piena di storie di basso rilievo della passione di Cristo”, che gli fu allogata nel 1514 dall’Opera del Duomo di Firenze⁸⁴³ ma che fu lasciata imperfetta e fusa poco dopo il 1529. L’allievo stesso ricorda il maestro quale orafo “valente” nel legare gioie e nel lavorare di “niello, di smalto e di cesello con assai bon disegno”.⁸⁴⁴ Eppure siamo indirizzati a concludere che il discepolato presso il padre del suo “nemico” durasse troppo poco tempo (“alquanti giorni”) per lasciare un’impronta durevole.⁸⁴⁵ L’inizio vero e proprio dell’apprendistato del giovane Benvenuto andrà più verosimilmente inquadrato all’interno della bottega di Antonio di Sandro Giamberti, nella quale entrò nel circa alla fine del 1515 e vi rimase circa un anno:

Questo era un bonissimo praticone, e molto uomo dabbene, altiero e libero in ogni cosa sua. Mio padre non volse che lui mi dessi salario, come si usa agli altri fattori, acciò che, da poi che volontaria io pigliavo a fare tale arte, io mi potessi cavar lo voglia di disegnare quanto mi piaceva. E io così facevo molto volentieri, e quel mio dabbene maestro ne pigliava maraviglioso piacere. Aveva un suo unico figliuolo naturale, al quali lui molte volte gli comandava, per risparmiar me. Fu tanta la gran voglia o sì veramente inclinazione, e l’una e l’altra, che in pochi mesi io raggiunsi di quei buoni, anzi i migliori giovani dell’arte, e cominciai a trarre frutto delle mie fatiche.⁸⁴⁶

Purtroppo, recuperiamo poco da queste indicazioni. A parte indizi sparsi, poco o nulla sappiamo sulla configurazione della bottega di quello che fu il “primo maestro” di Benvenuto (come egli stesso ricorda poco più avanti e quasi a scanso di equivoci).⁸⁴⁷

⁸⁴³ Cfr. L. W. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a Corpus of Early Modern Source*, Philadelphia 2004, doc. 71, p. 29.

⁸⁴⁴ Cellini, *Trattati*, [Introduzione], p. 8.

⁸⁴⁵ Id., *Vita*, cit., VII, I. cit., p. 93.

⁸⁴⁶ *Ivi*, I. VII, p. 94.

⁸⁴⁷ *Ivi*, I. XV, p. 112.

Soprattutto, non ci sono rimaste opere che possano testimoniare la qualità della produzione di Giamberti.⁸⁴⁸ Certo è che l'insistito riferimento di Cellini al "disegnare"⁸⁴⁹, appreso all'interno delle due botteghe orafe fiorentine nel primo decennio del Cinquecento ha eco nelle parole di Vasari poiché:

così usavano e non era tanto tanto buono orefice chi non era buon disegnatore e che non lavorasse bene di rilievo.⁸⁵⁰

Questo ci indirizza a considerare che il suo apprendistato non dovette essere diverso da quello di altri artisti che, usciti dalle botteghe di orafi, diventarono poi scultori o pittori. Nel 1517 lo troviamo a Pisa, all'interno della bottega di Ulivieri della Chiostra, impegnato a lavorare "d'oro e di argento cose importante e belle". Sebbene non ci vengano offerti ulteriori dettagli, possiamo disporre di alcune notizie documentarie utili ad inquadrare uno spaccato della produzione del maestro di Benvenuto nel giro degli anni che precedettero il suo arrivo a Pisa. Tra il 1512 e il 1515, Ulivieri della Chiostra fu impegnato insieme all'orafo Giovanni dal Campo in una serie di commesse alloggiate dal Comune, impegnato a risarcire i canonici degli "argenti" necessari come "ornamento della chiesa cattedrale", che erano stati "tratti dalla sacrestia" dovendo sopperire alle spese della guerra contro Firenze del 1509. I pagamenti registrano l'importo dei lavori assegnati al maestro di Benvenuto:

Item a di 30 di marzo 1514 (*stile pisano*) per un paro d'ampolle da Ulivieri della Chiostra d'argento dorato, belle, pesorno uncie sedici et denari undici, a ragione di lire sette l'uncia monta tutto ducati sedici, lire tre, soldi dieci. [...]

Item a di 25 di maggio da Ulivieri della Chiostra uno bacino d'argento lavorato, dorato, bello, pesò libre dua a ragione di uno ducato l'uncia monta ducati 24.

⁸⁴⁸ L'immatricolazione dell'orafo all'Arte della Seta è registrata il 3 agosto 1500 (cfr. ASF, Arte di Por Santa Maria, II, c. 122r). Possiamo ipotizzare, che la sua produzione non fosse affatto di secondo ordine: mentre Cellini (*Vita*, I. XII, p. 103) ci informa ancora della stretta amicizia che intercorreva tra il suo maestro e lo scultore Pietro Torrigiani, Vasari (1568), *Vita di Francesco detto de' Salviati*, dà notizia dei rapporti quasi fraterni tra Francesco Salviati e "Piero di Marcone orefice fiorentino" (figlio di Antonio Giamberti detto Marcone) che, immatricolatosi con il beneficio del padre nel 1536 (cfr. ASF, Arte di Por Santa Maria, II, c. 178r), è ricordato anche da Cellini nella sua *Vita*, I. VII, p. 94. Il fatto, come indica Vasari, che Piero Giamberti sollecitasse l'amico pittore a "tomare alla patria, perciò che si teneva per fermo che sarebbe stato adoperato dal signor duca Cosimo, che non aveva maestri intorno se non lunghi et irresoluti" sembra suggerire che l'attività della bottega del "primo maestro" Cellini ruotasse attorno alla famiglia Medici e alle officine di corte.

⁸⁴⁹ Cellini, *Vita*, cit., I. VII, pp. 93-94.

⁸⁵⁰ Cfr. Vasari (1568), *Vita di Baccio Bandinelli*.

E più li si fanno buono per le ampolle soprascritte lire tre, soldi dieci. [...]

E a dì 19 di giugno 1516 (*stile pisano*) havemmo da Ulivieri della Chiostra orafo uno calice d'argento d'orato di peso di libre tre et uncie meza, et la patena d'argento dorato di peso di uncie undici et denari quatro, in tuto libre tre, uncie undici, denari sedici a ragione di lire otto l'uncia, monta tutto lire trecento ottantuna, soldi sei et denari otto, sono ducati 54, lire 3 .6. 8

Item ducati du' d'oro gli facciamo buoni per tanti ne misse di più a dorare il calice, d'accordo, d. 2.⁸⁵¹

Dalla bottega dell'orafo uscivano specifiche tipologie di oggetti: un paio di "ampolle", un "bacino", un "calice", una "patena" (appunto destinate all'uso durante le funzioni religiose), realizzati in "argento", impreziosito dalla doratura e, almeno in un caso, con qualche tipo di ornamento "lavorato" cioè cesellato, ma generalmente qualificate: "belle". Un giudizio, quello formulato dall'estensore del documento, che può essere equiparato a quello espresso da Cellini, quale ulteriore indizio della qualità della produzione del maestro. L'importanza della committenza ci suggerisce d'altro canto che la bottega di Ulivieri della Chiostra non fosse affatto ai margini di altre officine pisane. Sappiamo difatti che, nel 1516, lavorò in argento un busto-reliquiario di San Bartolomeo e che, nel 1517, fu eletto console dell'arte degli orafi insieme a Francesco di Ridolfi e Michelangelo da Lari.⁸⁵² L'utile di questi documenti per noi consiste nel fatto di darci indicazioni su una bottega che era attiva nell'ambito di importanti commissioni ma soprattutto come indicatori riguardo alle tecniche nelle quali il giovane orafo dovette impraticarsi durante l'"intero" anno in cui risiedette nella città, in particolare per ciò che riguarda la lavorazione degli argenti (vale a dire tecniche di fusione, laminatura, cesellatura e doratura).

Lo studio condotto con il maestro pisano, sembra dare frutto immediatamente al suo rientro a Firenze, in quella che dovette essere la prima opera eseguita da Cellini,

⁸⁵¹ Archivio di Stato di Pisa, Opera del Duomo, Sacrestia, Debitori e creditori, 1234, cc. 66r-67r (già in L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, rist. anast. Pisa 1897, pp. 253-254).

⁸⁵² Cfr. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani* cit., p. 482. Vedi inoltre C. Casini, *Chiostra, Ulivieri della*, in SAUR. *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munchen – Leipzig 1998, vol. 18. p. 562. Dal 1517 al 1531 è inoltre documentata l'attività del fratello Tommaso, autore, intorno al 1518-'19, per l'oratorio di San Ranieri, di un calice e di una patena (in argento e rame dorato, recante l'immagine della Vergine e l'arme di Polidoro di Giovanni Vannucci dal Rossignano operaio del Duomo (cfr. Tafani-Centofanti *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani* cit., pp. 481-482). Cfr., C. Casini, *Chiostra, Tommaso della*, in SAUR. *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munchen – Leipzig 1998, vol. 18. p. 562.

all'incirca tra il 1518-'19, all'interno della bottega dell'orafo Francesco Salimbeni: un "serrame" d'argento, riccamente lavorato.⁸⁵³

Purtroppo, non riusciamo a ricostruire una fisionomia concreta della bottega dell'argentiere fiorentino (immatricolato all'Arte della Seta nel 1507/8) anche se, attraverso notizie indirette che arrivano al 1563, sembra che dovette essere molto attiva. Da un documento del 21 aprile 1548 si ricava inoltre che, dopo il suo rientro a Firenze, nel 1545, Cellini fosse ancora in rapporti con il Salimbene.⁸⁵⁴ Il fatto che quest'ultimo lavorasse per una committenza privata di alto rango, lo si evince anzitutto dalla preziosità dei lavori realizzati da Cellini all'interno della sua bottega (anche se poco ci è pervenuto delle cinture del XVI secolo per poter effettuare un confronto con quanto soltanto la ritrattistica del tempo ci tramanda attraverso esemplari che presentano fogge varie e fantasiose, ricchissimamente lavorate). In seconda battuta, è indicativo il nome committente per il quale, nel 1523, Giamberti affidò al giovane Benvenuto la realizzazione di "un chiavacuore di argento":

Fecesi a uno che si domandava Raffaello Lapaccini.⁸⁵⁵

Questi potrebbe essere verosimilmente identificato con il fratello del ben più noto Allesso Lapaccini, che ricoprì la carica di cancelliere della repubblica fiorentina dal 1522.⁸⁵⁶ D'altro canto, anche in questo caso, non abbiamo dubbi sulla qualità del lavoro realizzato dalla mano di Cellini:

Con tutto che io ne fussi malissimo pagato, fu tanto l'onore che io ne ritrassi, che valse molto di più che 'l premio che giustamente trar ne potevo.⁸⁵⁷

Tornando indietro, nel 1520, Cellini risiedette "per molti mesi" a Siena presso il maestro Francesco Castoro. Se da una parte è vero che le notizie sull'orafo senese e la produzione all'interno della sua bottega sono scarse, i lavori del 1512 per l'opera del Duomo, come anche il turibolo d'argento allogatogli nel 1518, noti attraverso i documenti, restano una traccia valida nell'esigenza di mettere a fuoco il periodo di formazione dello scultore.

⁸⁵³ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 107.

⁸⁵⁴ Cfr. D. Liscia Bemporad, *Francesco Salimbeni*, in Id., *Argenti Fiorentini*, 3 voll., Firenze 1993, I, p. 433.

⁸⁵⁵ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 112.

⁸⁵⁶ Cfr. V. Arrighi, *Lapaccini, Alessio*, in *Dizionario Biografico degli italiani (online)*, vol. 63 (2004), URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alessio-lapaccini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessio-lapaccini_(Dizionario-Biografico)/>).

⁸⁵⁷ Cellini, *Vita*, cit., I. XV, p. 112.

Sappiamo oltretutto che Francesco Castoro ricoprì in quegli anni il ruolo di zecchiere ed è legittimo pensare che Cellini familiarizzasse con le tecniche di coniazione che metterà magistralmente a servizio di Clemente VII, immediatamente dopo il *Sacco* del '27. Sappiamo peraltro che fu lo stesso Giulio de' Medici a far rientrare il giovane a Firenze prima del termine del bando per mandarlo a Bologna a perfezionarsi nell'arte della musica. A questo proposito sussistono pareri contrastanti tra gli studiosi per quanto riguarda l'identificazione di "maestro Ercole del Piffero" con il quale Cellini afferma di essersi messo a "lavorare":

Giunto a Bologna, io mi misi a lavorare con uno che si chiamava maestro Ercole del Piffero, e cominciai a guadagnare; e intanto andavo ogni giorno per la lezione del sonare, e in breve settimane feci molto gran frutto di questo maladetto sonare; ma molto maggior frutto feci dell'arte dell'orefice, perché, non avendo aiuto dal ditto cardinale nissuno aiuto, mi misi in casa di uno miniatore bolognese, che si chiamava Scipione Cavalletti; stava nella strada di nostra Donna del Baraccan; e quivi attesi a disegnare e a lavorare per un che si chiamava Graziadio giudeo, con il quali io guadagnai assai bene. In capo di sei mesi me ne tornai a Fiorenze.⁸⁵⁸

Non è chiaro cioè se *Ercole del piffero* possa essere identificato con l'orafo bolognese Ercole Maria di Luca Del Piffaro (o Piffari)⁸⁵⁹ e, in questo caso, poco o nulla ci aiuterebbe l'indicazione offertaci dal nostro orafo poiché non sussiste una documentazione utile a inquadrare l'attività di una bottega che pure godette di un certo prestigio a Bologna. Tuttavia ritengo più verosimile l'indicazione di quanti riconoscono in questo maestro il musico Ercole Albergato.⁸⁶⁰ In questa direzione, acquisisce valore lo stacco che Cellini ha introdotto, nel dettato della *Vita*, tra il guadagno ricavato dall'esercizio della musica e quello "molto maggiore" che ottenne lavorando dell'"arte dell'orefice" all'interno della bottega del miniatore Scipione Cavalletti.⁸⁶¹ Per quest'ultima, resta il ricordo dei "sei mesi" trascorsi a "disegnare e a lavorare" e insieme la suggestione, di una pratica diligentemente appresa e poi applicata alla realizzazione dei lavori smaltati: "mettendo la diversità de' colori nettissimamente, come se uno proprio miniassi".⁸⁶²

⁸⁵⁸ *Ivi*, I, IX, p. 96.

⁸⁵⁹ Cfr. C.G. Bulgari, *Del Piffaro (Piffari), Antonio; Del Piffaro (Piffari) Luca*, in Id. *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, IV, Roma 1974, p. 154.

⁸⁶⁰ Su Ercole Albergato, cfr. McGee, *Giovanni Cellini piffero of Florence* cit. p. 233, nota 49.

⁸⁶¹ Cfr. *Giovanni Battista Cavalletto. Un miniatore bolognese nell'età di Aspertini*, Catalogo della mostra (Bologna, 2008-2009), a cura di M. Medica, Milano 2008.

⁸⁶² Cellini, *Trattati*, cit., I, III, p.

Secondo la ricostruzione qui proposta, tra la fine la fine del '20 e l'inizio del '21 Cellini dovette rientrare a Firenze ed è probabile che si diresse a Roma nel giro di qualche mese. Una volta giunto nella città papale e inseritosi nella bottega di Giovanni de' Giorgis, realizza una *Saliera* d'argento su committenza di un cardinale di cui purtroppo non ci è stata rivelata l'identità.⁸⁶³ Del suo maestro non ci sono pervenute opere. Malgrado ciò Cellini lo indica quale

valentissimo uomo di lavorare di vasellami e cose grosse.⁸⁶⁴

A questo punto si rammenti che Benvenuto aveva cominciato nella bottega di Michelangelo Brandini all'interno della quale si lavorava di "niello" (tecnica che prevedeva una certa abilità con l'intaglio) oltre che di "smalto" e di "cesello", potendo acquisire pratica nel "legare gioie". Ancora a Pisa gli furono messi "innanzi oro, argento e gioie"⁸⁶⁵ ma, grazie alla conoscenza di certa parte della produzione di Ulivieri della Chiostra, possiamo precisare un poco meglio la situazione immaginando che il giovane, "guardando con attenzione quello che quel maestro faceva",⁸⁶⁶ cominciò a imparare a lavorare l'argento "con il martello" e il "modo di dorare". Con Francesco Salimbene, di nuovo a Firenze, realizza lavori di "minuteria": due fibbie in argento per alcune cinture e non è improbabile che l'ornamento: "puttini" e qualche "figuretta tonda", fosse stato lavorato con il cesello. A Siena avrà facilmente avuto la possibilità di un primo approccio con le tecniche di coniazione: con lo "stampare" e il "lavorare di cavo". L'ulteriore specificazione sul suo maestro romano quale eccellente argentiere, soprattutto nella lavorazione di vasellami e più generalmente nelle opere di "grosseria", acquisisce valore di un termine rispetto alla situazione che abbiamo appena riassunto. Per chiarire questo aspetto dobbiamo fare riferimento ai *Trattati* dando valore al fatto che, in un testo dagli intenti didascalici, le tecniche di lavorazione degli argenti sono state discusse come ultimo livello di acquisizione all'interno delle arti orafe (introducendo per molti aspetti già alle tecniche della scultura in bronzo). Non possiamo estenderci oltre e basterà recuperare dal testo dei *Trattati* il riferimento alla pratica e all'esperienza maturata all'interno delle botteghe romane quale testo fondante e fonte primaria alla quale lo

⁸⁶³ Id., *Vita*, cit., I. XIV, 110.

⁸⁶⁴ *Ivi*, I. XIII, 109.

⁸⁶⁵ *Ivi*, I. X, p. 101.

⁸⁶⁶ *Ivi*, pp. 100-101.

scultore ha attinto per procedere alla sua esposizione dei procedimenti tecnici della lavorazione l'argento per lavorare di grosserie:

Io ragionerò del modo ch'io imparai a Roma.⁸⁶⁷

D'altro canto, il biennio romano mentre chiude il periodo dell'apprendistato di Benvenuto introduce ad un altro spaccato della sua vicenda artistica. Sappiamo difatti che Giovanni de' Giorgis era stato a sua volta allievo di Antonio di San Marino. Sebbene ci sono pervenute scarse testimonianze dell'attività dell'orafo sammarinese, i documenti confermano di importanti committenze, oltre che dei legami d'amicizia e collaborazione con Raffaello, disegnando per lui un ruolo di artefice ed interprete di quella trasformazione del gusto che ebbe nella Roma di Giulio II e Leone X uno se non il principale laboratorio intellettuale nel passaggio dal '400 al '500. Cellini vi prenderà parte inserendosi, a partire dal 1523, nella temperie culturale e visiva che caratterizzò il primo periodo del pontificato di Clemente VII.

“Maraviglioso ingegno”

Prima di procedere è tuttavia necessario integrare un elemento ulteriore. La critica non ha ancora dato giusta attenzione al ruolo di legante che, nella frastagliata esperienza dell'apprendistato dello scultore, ha svolto l'*imprinting* ricevuto nella casa paterna. Sappiamo invece che fu proprio all'interno dell'ambiente domestico che Cellini apprese:

il disegnare e 'l fare di terra e simil cose, et quivi havevo molta comodità, perché mio padre era stato bonissimo disegnatore, et grandissimo valente huomo di molti bellissimi exercitii.⁸⁶⁸

I ricordi della *Vita* ci restituiscono un ritratto assai compiuto di Giovanni Cellini (1451-1527), a partire da queste battute, che lo restituiscono quale eccellente nel disegno e in “molti bellissimi exercitti”. Sappiamo che Giovanni ebbe a sua volta un indirizzamento

⁸⁶⁷ Cellini, *Trattati*, cit., I. XVIII, p. 123: *Del modo di lavorare di grosserie di oro, di argento, e di ogni sorte di cotale arte*. Io ragionerò del modo ch'io imparai a Roma, e da poi ragionerò d'un modo diverso alquanto, che si usa in Parigi di Francia [...] et io vi lavorai quattro anni interi al servizio di quel gran re Francesco, il quale mi dette occasione che io lavorai di tutte queste arti sopradette oltra la scultura, che al suo luogo ne ragioneremo”. La seconda fonte è, inutile dire, la pratica acquisita a Parigi direttamente dai maestri francesi.

⁸⁶⁸ Cfr. Bacci, *Vita di Benvenuto Cellini*, cit. p. 11.

al “modo dell’architettura di quei tempi” e “più che nissuno degli altri gli dette opera”⁸⁶⁹. Si intende pertanto la ragione per la quale, come indica Cellini, secondo una duratura tradizione fissata da Vitruvio (*De Architectura*, I, I) suo padre acquisì delle conoscenze musicali:

si come dice Vit[r]uvio, infra le altre cose, volendo fare bene detta arte, bisogna avere alquanto di musica e buon disegno, essendo Giovanni fattosi buon disegnatore, cominciò a dare opera alla musica, e insieme con essa imparò a sonare molto bene di viola e di flauto.⁸⁷⁰

Sta di fatto che Giovanni non mise da canto la sua “arte” ma al contrario:

faceva in quei tempi organi con canne di legno maravigliosi, gravi cembali, i migliori e più belli che allora si vedessino, viole, liuti, arpe bellissime ed eccellentissime. Era ingegnere e per fare strumenti, come modi di gittar ponti, modi di gualchiere, e altre macchine, lavorava miracolosamente; d’avorio e’ fu il primo che lavorassi bene.⁸⁷¹

Da queste indicazioni sembra che si debba anzitutto ricavare l’intenzione dello scultore di fare riferimento ad una operatività di tipo tecnico-ingegneristico. Questo consentiva di dare valore all’ambito di intervento del padre, implicando e garantendo la possibilità di mettere efficacemente in “opera” i progetti architettonici o relativi all’organizzazione dello spazio a qualsiasi scala, secondo una più ampia accezione del termine “architettura”. Permetteva inoltre di inserire gli “exercitii” del padre nell’orizzonte di una diversa di una diversa episteme, riallacciando gli apporti teorico-pratici della generazione di architetti da Brunelleschi in poi, in particolare la riflessione elaborata intorno alla metà del Quattrocento da Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (edizione princeps, Firenze 1485), circa l’utilizzo dei rapporti armonici in architettura. La citazione di Vitruvio introduceva d’altro canto un inequivocabile riferimento a “i[n]gegno e dotrina”, qualità ritenute necessarie per chiunque “vole ardire d’essere chiamato architetto”, e “pertanto

⁸⁶⁹ *Vita*, I. III, p. 85: “Andrea Cellini intendeva assai del modo della architettura di quei tempi, e, come sua arte, di essa viveva; Giovanni, che fu mio padre, più che nissuno degli altri gli dette opera”. Bacci, *La vita* cit., pp. 7-8, nota 21, riporta l’indicazione della portata al Catasto di Firenze del 1487, in cui il nonno di Cellini, Andrea, “dichiara di essere *muratore* e non architetto” (ascrivendo perciò a Benvenuto l’intenzione, “parlando de’ maggior suoi”, di “nobilitarli”). Come ha opportunamente suggerito Ettore Camesasca: “potrebbe però trattarsi d’una contraddizione solamente apparente, dovuta a quelle che erano le incerte denominazioni dell’epoca”, cfr. Id., *Cellini, Benvenuto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, vol. 23 (1979), URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-cellini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

⁸⁷⁰ Cellini, *Vita*, cit., I. III, p. 85.

⁸⁷¹ *Ivi*, I. V, p. 89.

bisogna che in più fachultà sperto sia. In prima nelle dischretioni delle figure ho dipinture come so[n]no i disegnatori”. Poi, tra altre discipline, “abi udito” di “musica”.⁸⁷²

Abbiamo già citato il brano in cui Cellini, suggerendo una effettiva esperienza di suo padre nell’ambito delle cosiddette “arti minori”, ha descritto uno specchio con una cornice lavorata a “fogliami e figure” raffiguranti le sette virtù che furono intagliate in avorio e commesse d’osso nero. Queste erano state realizzate all’interno di sette tondi imperniati alla cornice in modo da poter ruotare e rimanere in posizione verticale pur al ruotare della cornice stessa.⁸⁷³ La restituzione che Cellini ha offerto di questo *specchio* fa brillare il “gran disegno” con cui Giovanni aveva condotto il suo lavoro sul controluce del fatto che l’efficacia di significazione dell’opera era stata garantita dal congegno rotante che acquisiva un valore chiarificatore pari a quello del motto di lettere latine *ivi* inciso. L’invenzione di un simile marchingegno non sorprende poiché, come è detto chiaramente, il padre di Cellini era “ingegnere”, dotato oltretutto di una abilità quasi miracolosa nella costruzione di vari tipi di strumenti musicali (*organi, clavicembali, viole, liuti, arpe*): “i migliori e più belli che allora si vedessino” e di altre “macchine”, con una attività ampiamente documentata per gli anni tra il 1502-1512, quando come ricorda lo scultore:

venuto il magnifico Piero Soderini, essendo mio padre al suo ufizio del sonare, saputo il Soderini il maraviglioso ingegno di mio padre, se ne cominciò a servire in cose molte importantissime come ingegnere.⁸⁷⁴

In effetti è certo che appunto nei primi anni del gonfalonierato di Pier Soderini il padre di Cellini collaborò con Leonardo da Vinci nel progetto per la deviazione delle acque dell’Arno, “per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza”.⁸⁷⁵ Il progetto venne concretamente affrontato da Leonardo negli anni 1503-1504, quando si intese mettere alla resa, tagliandole ogni rifornimento, Pisa (ribellatasi nel 1494)⁸⁷⁶. Per una immediata e dettagliata conoscenza del territorio, Leonardo aveva ispezionato le colline pisane eseguendo calcoli e disegni (Codice Madrid II, f. 7 recto e verso). Il ruolo del padre di

⁸⁷² Francesco di Giorgio Martini, *La traduzione del ‘De Architettura di Vitruvio’ dal ms. II. I. 141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002, p. 3.

⁸⁷³ Cellini, *Vita*, cit., I. V, pp. 90-91.

⁸⁷⁴ *Ivi*. I. VI, p. 91.

⁸⁷⁵ Cfr. Vasari (1568), *Vita di Leonardo da Vinci*.

⁸⁷⁶ Per un approfondimento sulla questione cfr. C. Stranazzi, *Leonardo cartografo*, introduzione di Carlo Pedretti, Firenze 2003, pp. 81-101.

Cellini in questa impresa è testimoniato dal *Libro di Entrate e Uscite* dei Dieci di Balìa, dove, il 26 luglio 1503, vengono registrate le spese dell'“Andata di Leonardo al Campo sotto Pisa”, e rimborsate 56 lire e 13 soldi a Giovanni *piffero* per aver coadiuvato Leonardo:

Spese extraordinarie dieno a dare a di XXVI di Iuglio L. LVI sol. XIII per loro a Giovanni piffero; e sono per tanti, asegnia avere spexi in vetture di sei chavalli e spese di vitto per andare chon Lionando da Vinci a livellare Arno in quello di Pisa, e levallo dal letto suo.⁸⁷⁷

Il foglio 1 *verso* del Codice Madrid II mostra uno schizzo topografico del Valdarno che registra la misurazione del “livello d’arno fatto il dì della madalena 1503”. Il progetto prevedeva la costruzione di una diga di sbarramento lungo il corso del fiume e la realizzazione di due canali artificiali, volti l’uno in direzione del Serchio e l’altro verso la palude di “Stagno” come mostra la cartina dei fogli 52 *verso* e 53 *recto* del Codice Madrid II. A questo scopo Leonardo avrebbe impiegato “macchine” escavatrici che andava progettando, così da sostituire l’eccessivo spreco di lavoro degli operai e agevolare le operazioni (Codice Atlantico ff. 3 *recto*; 4 *verso*). Il piano di canalizzazione del fiume si inseriva peraltro nella tradizione politica e ingegneristica fiorentina promossa dalle “Disposizioni” più volte reiterate, tra il 1458 e il 1477, dalla corporazione dell’Arte della Lana, per effettuare un radicale dirottamento del corso dell’Arno e renderlo navigabile dalla città fino al Tirreno, incentivando così gli interessi e gli utili mercantili di Firenze. La regolazione del fiume avrebbe inoltre consentito di utilizzare al meglio l’acqua come un flusso costante di energia idraulica per il funzionamento di macchinari di vario genere. Nel foglio 785 *recto* del Codice di Madrid II, insieme ad alcuni disegni schematici delle anse dell’Arno, che visualizzano la direzione e il sistema di sbarramento del fiume, sono elencate: “seghe a acqua, gualchiere, carte, magli, molina, rote da coltella, da brunir arme, da tessere bindelli, torni da vasi fini, come diapis e porfidi”. I ricordi di Cellini rinviano ancora questi progetti di Leonardo nel momento in cui riferisce che Giovanni “lavorava miracolosamente” alla realizzazione di “strumenti” e di “macchine” (come, ad esempio, “gualchiere” e “modi di gittar ponti”). Il ricordo dello scultore trova conferma in un pagamento a favore di Giovanni del 28 febbraio 1504 (1505):

⁸⁷⁷ Archivio di Stato di Firenze, Libro d’Entrata e Uscita di cassa de’ Magnifici Signori di luglio e agosto 1503, c. 51 t.; citato in G. Milanesi, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, in “Archivio storico Italiano, serie III, volume XVI (1872), pp. 219-230: 229-230 (documento III).

Nunziato, dipintore, per 4 ruote per fare il carro a Lionardo da Vinco, ovvero ponte _____
lire 7.

Giovanni d'Andrea, piffero, per havere fatto fare el ponte a Lionardo da Vinci _____
lire 79. 11.⁸⁷⁸

Non ci possono essere dubbi sull'identità dell'ingegnere che realizzò il ponte mobile voluto da Leonardo per dipingere la *Battaglia d'Anghiari* nella sala del Consiglio in Palazzo Vecchio, e che conosciamo grazie anche alla descrizione di Vasari: “uno edificio artificiosissimo, che stringendolo s'alzava, et allargandolo s'abbassava”.⁸⁷⁹

Sappiamo infine che il padre di Cellini fu tra i “magistros, homines et architeptores” scelti nel 1504 dai Consoli dell'Arte della Lana per “dare locum commodum et congrum” al *David* di Michelangelo. Il suo parere, ci è noto attraverso i registri dell'archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore,⁸⁸⁰ e non sarà inutile trascriverlo qui di seguito:

Poi che vegho la existimatione vostra, io confermerei il detto Giuliano se si vedesse tutta, ma non si vede tutta; ma e' s' à pensare alla ragione, all'aria, alla apertura, alla pariete et al tecto, per tanto bisogna andarle introrno, et dall'altro lato potrebbe uno tristo darle chon uno stangone: mi pare sia bene nella corte del Palazzo dove dixè mess. Francesco Araldo, et sarà grande conforto allo auctore, essendo tale luogo degno di tale statua.⁸⁸¹

maggiori di seta e lana; qual fu causa che mio padre non si sdegnò a fare questa tal professione.⁸⁸²

Riguardo alla collocazione del *gigante* che, in origine, era stato concepito per essere posto su uno dei contrafforti del Duomo, le alternative suggerite furono diverse: Sandro Botticelli, isolatamente, preferiva una collocazione nei pressi di Santa Maria del Fiore. Un'altra strada indicava la Loggia dei Priori per ovviare alla “imperfectione” del marmo che, per essere “tenero e chotto”, non sarebbe stato “durevole” qualora fosse stato esposto “all'aria” e – sempre secondo la proposta da Giuliano di San Gallo – con “un nichio nero di dietro in modo di cappelluzza”. A questa idea aderì Leonardo, che prese parola per suggerire una collocazione dell'opera a ridosso della parete breve della Loggia: “in su el muricciuolo, dove sappicchano le spalliere allato al muro” con “ornamento decente” ma

⁸⁷⁸ Cfr. J. W. Gaye (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, tomo II (1500-1557), Firenze 1840, p. 89.

⁸⁷⁹ Cfr. Vasari (1550 e 1568), *Vita di Leonardo da Vinci*.

⁸⁸⁰ Deliberazioni, II, 2-9, cc. 71r-73

⁸⁸¹ Cfr. J. W. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, cit., pp. 454-463: 461.

⁸⁸² Cellini, *Vita*, cit., I, V, p. 90.

“in modo che non guasti le cerimonie delli ufficii”. Giovanni Cellini suggerì di collocare il *gigante* all’interno della corte del Palazzo della Signoria, luogo già prospettato da Filarete, per sostituire il *David* di Andrea Verrocchio giudicato “figura” che “non è perfecta” e quale alternativa allo spazio, raccomandabile, della ringhiera lungo la facciata del Palazzo, “dove è la Iuditta”, una statua che l’araldo del Palazzo suggeriva di spostare, tra l’altro, poiché in essa vedeva il “segnio mortifero” di un influsso astrale avverso che aveva determinato l’esito disgraziato dei rapporti con Pisa (ribellatasi a Firenze nel 1494 e non ancora tornata sotto il suo dominio). Di tutt’altro segno erano le ragioni addotte da Giovanni. Anzitutto, sostituire la *Giuditta* e ciò ch’essa rappresentava (vale a dire la fine della tirannia), sembrava una soluzione niente affatto prudente: avrebbe facilmente istigato qualche “tristo” ad inveire contro il colosso. D’altro canto, la Loggia che di primo acchito poteva sembrava una soluzione migliore (“se si vedesse tutta”) veniva scartata (“ma non si vede tutta”), considerando che relegava la statua in una posizione defilata. Bisognava invece garantire al colosso una collocazione di massimo risalto, all’aperto, che desse possibilità di andare “intorno” alla statua così da poterla fruire correttamente. Insomma, un luogo che fosse “degno” e che desse “grande conforto” al maestro.

Sulla base dei dati acquisiti, possiamo procedere agilmente considerando che Cellini fosse spontaneamente sollecitato ad acquisire alcune specifiche qualità che lo avrebbero indirizzato verso una concezione funzionale e immediatamente significativa dell’operatività dell’artefice. Dal padre ereditava non soltanto l’attenzione ad intervenire “bene” (con “gran pulizia”), secondo la specificità della materia lavorata, ma riteneva soprattutto il ricordo di un’esperienza che lo avrebbe sollecitato costantemente a ricavare “utile e onore” con la “virtù della arte”. Così, mentre la “ragione” addotta per la sistemazione del *David* di Michelangelo – che bisognasse “andarle introrno” – sembra trovare eco nelle formulazioni che lo scultore ha elaborato, in sede teorica, a partire dalla metà degli anni quaranta del Cinquecento, circa la “difficoltà” delle “vedute” di una statua a tutto tondo.⁸⁸³ Nella descrizione della cornice di avorio intagliata e commessa di osso nero, sembra possibile rintracciare invece il germe di un certo gusto per i rapporti di contrasto netto tra la cromia dei materiali impiegati, e di conseguenza verso una marcata nitidezza delle forme, che avrebbe trovato una tecnica immediatamente congeniale al

⁸⁸³ Cfr. B. Cellini, Lettera a Benedetto Varchi (1547), in B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile la pittura o la scultura* (1547), edizione di riferimento P. Barocchi (a cura di), *Trattati d’arte del Cinquecento*, 3 voll., Bari 1960, I, pp. 3-82.

giovane orafo nel *niello* o più avanti nella bicromia della scultura ottenuta attraverso l'accostamento di marmo "bianchissimo" e "nerissimo". Ma come non avvicinare i diversi congegni descritti da Cellini per i suoi lavori al meccanismo rotante messo in opera da Giovanni per lo specchio la cui cornice insieme ai tondi intagliati:

erano in un bilico; in modo che voltando la ditta ruota, tutte le virtù si movevano; e avevano un contrapeso ai piedi, che le teneva diritte.⁸⁸⁴

Benvenuto avrà certo potuto ricavare attingendo direttamente dal ricordo delle opere di suo padre, la soluzione per il funzionamento della base della *Saliera*:

l'avevo posta in su quattro pallottole d'avorio, di una accommodata grandezza, e queste io l'avevo nascoste un poco poco più che mezze nel dello ebano, et avevole assettate di sorte che le si giravano nelle lor casse; di modo che posato la saliera in su la tavola, con grandissima facilità la si poteva girare per tutti e versi.⁸⁸⁵

Oppure si guardi più minutamente: "branchette",⁸⁸⁶ "picciuoletti"⁸⁸⁷ e altre certe piccole attaccature⁸⁸⁸ sono state congegnate a tutti gli effetti per legare, "fermare" e far funzionare l'architettura complessiva dei lavori di oreficeria. Ad un ulteriore livello, l'amore per gli strumenti che lo rendevano concretamente operativo: "ceselletti", "martelletti", "ciappoline", "setoline", punzonetti, subbiette e ferruzzi di ogni sorte e insieme la dedizione con la quale metteva in opera una o l'altra "fornacetta", è una componente fondamentale in Cellini, indubbiamente appresa dal padre, ereditando una implicazione originaria tra la consapevolezza, o immaginazione, del funzionamento di "strumenti" e "macchine" (che sono anzitutto progettate e poi realizzate) e la capacità operativa fabbrile che implica tutta una confidenza anche con i materiali.

⁸⁸⁴ Cellini, *Vita*, cit., I. V, p. 90.

⁸⁸⁵ Id., *Trattati*, I. XII, pp. 97-98.

⁸⁸⁶ *Ivi*, I. VII, p. 49: "In nel detto bottone io legai in mezzo a esso un diamante in punta a faccette, il quale diamante papa Iulio secondo lo aveva compero trentaseimila ducati di Camera. Io lo legai in quattro branchette tutto scoperto, perché in quel modo noi vedemmo che faceva meglio"

⁸⁸⁷ *Ivi*, I. XII, p. 79: "E così io condussi in nel detto modo il detto Atalante; di poi l'attaccai a quei luoghi che avevano da posarsi in su il lapis lazzuli. Fatto il suo campo, saldai dua picciuoletti, cioè gambetti d'oro, assai bene gagliardi; et avevo fatto bucare il detto lapis lazzuli, et in questo modo io la fermai benissimo".

⁸⁸⁸ *Ivi*, p. 76: "nella qual medaglia si era uno Ercole che sbarrava la bocca al leone; e l'Ercole et il leone io gli avevo fatti di tutto rilievo, che a pena e' si tenevano al campo con certe piccole attaccature".

“E con i begli esempli [...] detti assai buon saggio di me”

Sulla scorta dei dati acquisiti, possiamo avanzare nel tentativo di mappare le diverse sollecitazioni ricevute dallo scultore durante gli anni della sua formazione, recuperando alcune necessarie integrazioni. All'interno delle botteghe orafe fiorentine Cellini avrà certo avuto modo di apprendere direttamente dalle opere di Antonio Pollaiuolo la capacità di agire nel metallo con una sensibilità epidermica nella restituzione delle diverse qualità e specie imitate dalla natura, “girando in diversi modi”⁸⁸⁹ con bulini e ceselli sino ad ottenere il flettersi elastico delle membra, turgide e scattanti. Opera di riferimento fu senza dubbio la parte inferiore della *Croce di San Giovanni* terminata nel 1459. Il disegno del piede, finemente intagliato nella base e inquadrato da due arpie le cui code terminano in un girale d'acanto, si offriva all'attenzione dell'aspirante orafo in forza di un magistero tecnico con pochi eguali.

Si osservi ad esempio lo scalare in diminuendo delle incrostazioni di elementi vegetali che emergono chiaramente per la profilatura netta dei contorni oppure l'intaglio direzionato e vibrante che raggiunge l'effetto di una percezione tattilmente differenziata nel piumaggio delle ali. Da un'opera come questa Cellini poteva acquisire un lessico formale articolato attraverso il contrasto netto tra parti nettamente scurite con l'infittirsi del tracciato dei segni o con il premere in profondità dei ferri, e parti levigatissima, schiarite dalla rinettatura come, ad esempio, nella lanuggine delle zampe che, rispetto allo specchiamento anteriore, crea una zona d'ombra sul retro. D'altro canto, è proprio nell'opera tecnico-didascalica dei *Trattati* che si incontra il nome dell'orafo quattrocentesco e si ricavano puntuali indicazioni sulla circolazione dei suoi disegni all'interno delle botteghe:

Antonio figliuolo d'un pollaiuolo, il quale così sempre fu chiamato, questo fu orefice, e fu sì gran disegnatore, che non tanto che tutti gli orefici si servivano dei sua bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenza, che ancora molti scultori e pittori, io dico dei migliori di quelle arti, si servirono dei sua disegni, e con quegli ei si feciono grandissimo onore. Questo uomo fece poche altre cose, ma solo disegnò mirabilmente, et a quel gran disegno sempre attese.⁸⁹⁰

⁸⁸⁹ Ricavo da Cellini, *Vita*, cit., I. XXXI, p. 154, in riferimento alla realizzazione di motivi a girali d'acanto intagliati nei “pugnaletti turcheschi” del 1524.

⁸⁹⁰ Id. *Trattati*, cit., [Introduzione], p. 7.

Se si considera che Cellini ha offerto uno spaccato della vicenda artistica di Antonio Pollaiuolo che insiste sull'orefice, è evidente che lo scultore intendesse scardinare la comune lettura che attribuiva a "scultori e pittori" l'introduzione di innovazioni formali e tecniche per ribadire il ruolo propulsore svolto dalle arti orafe.⁸⁹¹ Una soluzione come quella elaborata da Pollaiuolo, nel foglio 942E *verso* degli Uffizi, per una *navicella*, poteva destare ancora interesse, addentro i primi decenni del Cinquecento. Pur senza dimenticare i diversi valori semantici legati alla specifica funzione d'uso, l'invenzione dell'orafo quattrocentesco che trasforma la struttura tradizionale della *navicella* nella forma di due arpie alate che si affrontano da tergo con l'intreccio delle code in modo da sostenere la vaschetta portaincenso o meglio: la inglobano all'interno dell'ansa costituita dall'inarcatura delle schiene, può essere accostata al disegno elaborato da Giulio Romano per una "saliera con tre capre", che verosimilmente fu messo in opera per il cardinale Ercole Gonzaga e del quale ci sono pervenute diverse copie grafiche riconducibili alla mano dello stesso pittore o ai suoi più fedeli allievi.⁸⁹² Anche in questo caso il peso della conca per il sale è sostenuto dal dorso delle capre (e il motivo dell'avviluppo delle code, un *topos* del vocabolario ornamentale, è invece ripreso nei delfini ibridi che corrono lungo il bordo della vasca). D'altro canto, gli esempi potrebbero essere ampliati agli oggetti reinventanti dal pittore di corte dei Gonzaga, nel gioco di una mimetizzazione degli oggetti in forme animali o vegetali. Può essere d'esempio il *Disegno* per una scatola coperta a forma di tartaruga, mostrata aperta e chiusa, oggi conservato a Chatsworth (The Devonshire Collections).⁸⁹³

Tuttavia, la soluzione grafica del foglio degli Uffizi ci interessa anche per un altro aspetto. La *navicella* non è costruita, da un punto di vista prospettico, in modo esatto ma mostra degli errori evidenti, specie nel piede che manifesta una spiccata ingenuità dovuta

⁸⁹¹ Sulla questione è intervenuto M. Collareta, *Benvenuto Cellini e il destino dell'oreficeria* cit. [...].

⁸⁹² V. Taylor, *Art and the Table in Sixteenth-Century Mantua: Feeding the Demand for Innovative Design*, in *The Material Renaissance*, a cura di M. O'Malley – E. Welch, Manchester e New York 2007, pp. 174-196 (in part. p. 180), ha tentato di affiancare i disegni che ci sono giunti alle voci relative agli argenti degli inventari dei duchi di Mantova, per cercare di riconoscere quali pezzi furono effettivamente realizzati. Il soggetto di cui sopra è stato riconosciuto tra gli argenti descritti nell'inventario gonzaghese del 1626-1627. Del soggetto si conoscono le versioni conservate a Parigi (Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3590 recto); Londra (Courtauld Institute Gallery, inv. D.1952.RW.2011; Victoria and Albert Museum, inv. 4900) e a Modena, (Galleria Estense, inv. 1049). Più recentemente Guido Rebecchini, *Giulio Romano e la produzione di argenti per Ferrante ed Ercole Gonzaga*, in "Prospettiva", 146 (2012), pp. 43-32, ne ha rintracciato la voce nell'inventario redatto nel 1563 dopo la morte di Ercole Gonzaga, appunto nella sezione contenente l'elenco degli argenti appartenuti al cardinale.

⁸⁹³ Cfr. *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, a cura di M. Jaffè, voll. 4, London 1994, I, p. 116, n. 320.

all'intento didascalico di restituire l'idea di come doveva essere la pianta. La stessa esigenza di chiarire il funzionamento dell'oggetto si avverte nell'attenzione con la quale è stata descritta la cerniera che consente l'apertura del coperchio della vasca. In questo modo l'elaborazione grafica dell'oggetto riusciva a visualizzare al meglio tutte le caratteristiche del manufatto finito. Questa concezione del disegno, quale strumento di una elaborazione grafica immediatamente chiarificatrice del concetto dell'artefice, sembra aver attecchito nel giovane Benvenuto e a tal punto da affiorare nella associazione tra "disegno e modello"⁸⁹⁴ alla quale lo scultore affida in maniera reiterata il compito di mostrare al committente come "doveva da poi tornar fatta l'opera".⁸⁹⁵ La concezione formale dell'opera che, per l'artefice, si concreta attraverso disegni e modelli, implica l'esigenza di una restituzione immediatamente intellegibile di quella che sarà la configurazione ultima del pezzo, in vista della sua realizzazione. Un caso significativo è costituito dalla realizzazione del modello per il *Bottone del piviale del Clemente VII*. L'orafo avanzò con "sollecitudine" alla sua realizzazione:

sollecitando quel detto modelletto, il quale facevo della grandezza apunto che doveva essere l'opera.⁸⁹⁶

Al modello era affidato difatti il compito di restituire non l'invenzione formale insieme a quella che sarebbe stata la difficoltà della sua opera. Lo si ricava dalla subitanità con la quale Clemente fece notare al suo artista questo aspetto:

Io ci conosco apunto un male che è d'importanza grandissima. Benvenuto mio, la cera è facile da lavorare; il tutto è farlo d'oro.⁸⁹⁷

Resterebbe da discutere il rapporto tra disegno e modello. Per ora basti dire che si potrà fare a meno di una elaborazione grafica nel caso in cui essa intorbidì:

⁸⁹⁴ Cellini *Vita*, cit., I. LVI, p. 220: "Seguitando appresso di servire il Papa or di un piccolo lavoro or di un altro, m'impose che io gli facessi un disegno di un calice ricchissimo; il quale io feci il ditto disegno e modello. Era questo modello di legno e di cera; in luogo del bottone del calice avevo fatto tre figurette di buona grandezza tonde, le quale erano la Fede, la Speranza, e la Carità; innel piede poi avevo fatto a conrispondenza tre storie in tre tondi di basso rilievo: che innell'una era la natività di Cristo, innell'altra la resurrezione di Cristo, innella terza si era San Pietro crocifisso a capo di sotto; che così mi fu commesso che io facessi".

⁸⁹⁵ *Ivi*, I. XIX, p. 121: "mi messi a fare un piccolo modellino di cera, mostrando per esso come doveva da poi tornar fatta l'opera; [...] grandemente satisfatte delle fatiche mie, mi feceno tanto favore, che mosso da qualche poco di baldanza, io promissi loro, che l'opera sarebbe meglio ancora la metà che il modello".

⁸⁹⁶ *Ivi*, I. XLIV, p. 193.

⁸⁹⁷ *Ivi.*, p. 195.

dicono che volendo fare un'opera di Scultura, agli scultori essere necessità il farla prima in disegno. A questa cicalata rispondono gli scultori, che quando essi hanno sculpito, come valenti e sicuri uomini nell'arte, quello che e' voglion fare, pigliano per esprimere il loro concetto terra o cera e con quella più facilmente e con più brevità si purgano delle difficoltà delle vedute.⁸⁹⁸

La realizzazione del modello dell'opera consentiva invece di restituire un'immagine inequivocabile rispetto alla possibilità effettiva dell'artefice di intervenire superando le "difficoltà" introdotte. Sulla scorta di queste indicazioni diventa evidente la maggiore complessità alla quale siamo introdotti dal ricordo di Cellini che, giunto per la prima volta a Roma, non ebbe difficoltà a entrare nella bottega di un "valentissimo" maestro, facendosi conoscere come uno di quei "Fiorentini che sanno", attraverso il "modello di quel serrame" che aveva "fatto in Firenze col Salinbene" e che "piacque maravigliosamente".⁸⁹⁹ In modello si configurava come una dimostrazione del fatto che, attraverso il suo saper fare, l'orafo sarebbe stato perfettamente in grado di mettere in opera quel *concetto* o *disegno* che aveva modellato con la cera.

L'insistito ricorrere del termine "disegno", qualificato come "buon disegno", ovvero il riferimento al "disegnare" e l'associazione tra "arte del disegno" ed "arte dell'orefice" ha il suo corrispettivo formulario, all'interno del testo dei *Trattati*, in particolar modo nella sezione dedicata all'"arte del niello", all'interno della quale ha trovato sintesi uno spaccato del bagaglio di esperienze acquisite dallo scultore nella sua "giovinezza":

quando io andai a imparare l'arte della oreficeria, che fu nel mille cinquecento quindici, che così correivano gli anni della mia vita, sappiate che la detta arte d'intaglio di niello si era in tutto dismessa: ma perché quei vecchi che, ancora vivevano, non facevano mai altro che ragionare della bellezza di quest'arte, e di quei buoni maestri che la facevano, e sopra tutto del Finiguerra; e perché io ero volonteroso d'imparare, con grande studio mi messi a imparare, e con i begli esempli del Finiguerra, io detti assai buon saggio di me.⁹⁰⁰

Riferendo di un insegnamento nutrito direttamente delle opere condotte dal maestro Tommaso Finiguerra, il giro di frase trova compimento in questa affermazione:

⁸⁹⁸ Id., *Discorso di m. Benvenuto Cennini [sic.] cittadino fiorentino scultore eccellente, Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Essequie del Gran Michelagnolo Buonarroti*, in *Oratione o Vero discorso di M. Giovan Maria Tarsia: fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti; con alcuni sonetti, e prose latine e volgari di diversi, circa il disparere occorso tra gli scultori, e pittori*. In Firenze, Bartolomeo Sermartelli, MDLXIII.

⁸⁹⁹ Id., *Vita*, I. pp. 109-110.

⁹⁰⁰ Id., *Trattati*, [Introduzione], pp. 14-15 .

Io nella mia giovinezza di quindici anni insino a diciotto anni lavorai molto di quest'arte del niello, e la feci sempre con i mia disegni, et erano molto lodate le mie opere.⁹⁰¹

Queste indicazioni insistono sul fatto che il giovane Benvenuto è stato sollecitato a dare “buon saggio” di sé dalla sua propria volontà di “imparare”. Avanzando con “grande studio”, è riuscito intervenire con i suoi “disegni” nei lavori che ha condotto. Questi si dimostravano a tal punto riusciti che le sue “opere erano molto lodate dai maestri”. Siamo ormai in grado di inquadrare questa configurazione all'interno del più ampio resoconto che, nella *Vita*, si estende attraverso l'arco di tempo che va dal 1515-'16 al '19. Ricaviamo così un ulteriore tassello da aggiungere alle vicende di formazione dello scultore: è verosimile pensare che il giovane fosse inizialmente destinato, all'interno delle botteghe orafe, alla niellatura dei lavori intagliati “o in argento, o in oro”, fino ad acquisire una tale abilità tecnica, nel “disegno” e nel “bene” intagliare, da poter operare in piena autonomia, intendendo con questo anche soltanto nelle parti di ornato.⁹⁰² D'altro canto, l'indicazione circa la “bellezza” dell'”arte” vale a dire un insegnamento nutrito direttamente dai “begli esempi” offerti dalle opere dei maestri del Quattrocento, ci indirizza a considerare attentamente, come formative, le diverse sollecitazioni che il giovane Benvenuto ricevette direttamente osservando. Credo difatti che si possa inquadrare in questa direzione l'anno di apprendistato che il giovane trascorse all'interno della bottega di Ulivieri della Chiostra “guardando con attenzione quello che quel maestro faceva”, in modo da acquisire un bagaglio di conoscenze tecniche e una pratica che di lì a poco avrebbe dato “frutto” con l'occasione di lavorare sulla scorta di concezioni figurative (o *disegni*) sue proprie. Oltretutto, in questo contesto, Benvenuto beneficiò di una sollecitazione ulteriore:

Standomi in Pisa andai a vedere il Campo Santo, quivi trovai molte belle anticaglie: ciò è cassoni di marmo, e in molti altri luoghi di Pisa viddi molte altre cose antiche, intorno alle quali tutti e' giorni che mi avanzavano del mio lavoro della bottega assiduamente mi affaticavo.⁹⁰³

Il confronto con le “cose antiche” dovette agire sul giovane orafo come una potente sollecitazione a ritrarre “assiduamente” forme e figure, acquisendo i termini di un lessico,

⁹⁰¹ *Ivi*, pp. 15-19: 19.

⁹⁰² Penso ad esempio a certe *Paci* intagliate e niellate che conosciamo dagli esemplari che ci sono pervenuti. Si può fare riferimento a M. Collareta, in *Oreficeria sacra italiana*, a cura di M. Collareta – A. Capitano, Firenze 1990, schede nn. 39-40, 42, per alcuni esempi della seconda metà del Quattrocento che presentano una predella con ornati vegetali intagliati e niellati.

⁹⁰³ Cit., *Vita*, cit., I. XI. I. p. 102.

scolpito su “cassoni di marmo” e altre “belle anticaglie”,⁹⁰⁴ che lo avrebbe instradato ad acquisire una misura e una capacità di giudizio attraverso cui elaborare immagini capaci di trarre energia ed espressività dal “naturale”.

Sulla scorta di queste indicazioni possiamo tornare a rileggere la descrizione dei monili d'argento che Cellini ha realizzato all'interno della bottega di Francesco Salimbene, soffermandoci in particolare lavoro eseguito nel 1518: una fibbia d'argento, relativamente grande, “quanta è una mana di un fanciullo piccolo”, nella quale l'orafo aveva “intagliato” un “gruppo di fogliame fatto all'antica, con molti puttini e altre bellissime maschere”. Di primo acchito siamo ricondotti al motivo del fogliame acantino, desunto dal repertorio antico, forse svolgentesi in forma di voluta, secondo la soluzione del *girale abitato*. Si guardi, ad esempio, alla decorazione dei battenti e dell'archivolto della *Porta della Mandorla* della cattedrale di Santa Maria del Fiore: una figurina che rappresenta l'*Abbondanza* avvolta da un racemo d'acanto, un *Ercole*, un putto che gioiosamente fa pipì nel graticcio gli esempi potrebbero essere moltiplicati e d'altro canto derivare da una matrice comune vale a dire dalla figura di *Apollo* (III secolo d. C.), scolpita su un pilastro all'interno delle Grotte Vaticane. Il bassorilievo antico presenta peraltro una soluzione singolare, poiché mostra una diversa concezione dello spazio, alquanto più gremito di elementi, rispetto alle soluzioni fiorentine di inizio Quattrocento. Questo confronto ci suggerisce di avanzare considerando il fatto che, l'intensificarsi degli elementi e dei motivi che qualifica l'ornamento della fibbia d'argento (“molti puttini” e “maschere”)

⁹⁰⁴ Credo peraltro che, nel complesso amalgama della scultura pisana, l'orafo abbia trovato più di una sollecitazione. Mai sembra difatti che, nell'opera matura dello scultore, si possa rintracciare più di un ricordo delle “cose antiche” viste a Pisa in cui la citazione non ha il valore antiquario ma sostanza di significato. Penso ad esempio al bassorilievo bronzeo con la *Liberazione di Andromeda* inserito nella base del *Perseo*. Nel gruppo sulla destra, il putto di sbieco tra il veemente anziano (al quale sembra si aggrappasse appena un attimo prima) e il nudo virile che avanza con impeto dal fondo, facilmente si potrà accostare al piccolo satiro che sorregge la figura dell'ebro Dioniso-Bacco, incalzato dal sileno che concede in punta di piedi e che con energia vitale incita il corteo danzante scolpito nel del cratere marmoreo con scena bacchica (databile al I secolo d.C.), che rimase visibile in prossimità della porta di San Ranieri, secondo l'intervento di Lupo di Francesco del 1320 circa, poi smembrato e testimoniato oggi da un disegno di Giovanni Antonio Dosio [...]. D'altro canto, il modo di accostarsi all'antico che si manifesta nell'opera dello scultore avrà certo assorbito quel tipo di operazione che, a partire dall'integrazione di un frammento di antico in una nuova fabbrica, prende ispirazione per alcuni partiti scultorei della stessa costruzione. Il torso antico restaurato da Cellini e ribattezzato *Ganimede* potrebbe essere messo a confronto, per il gioco tra il giovane e l'aquila che lo cinge sul fianco sinistro e che tiene il suo sguardo fisso, spinta dal desiderio, verso la preda che il giovane stringe nella destra levata in alto, alla figura scolpita da Nicola Pisano e inserita tra le sculture quasi a tutto tondo agli spigoli degli archetti trilobi dell'ordine inferiore del Pergamo nel Battistero di San Giovanni, che mostra *Ercole* in nudità eroica intento a giocare con una leonessa, tenendola a bada alla sua sinistra mentre regge il suo cucciolo sulla spalla destra e che, come ha suggerito K. Clark, *The nude. A Study of Ideal Art*, New York 1956 p. 39, è ispirata a moduli lisippeï. Certo andrà detto anche che la soluzione iconografica si trasforma in Cellini in un gioco dalle valenze erotiche per nulla sottintese.

poteva trarre suggestione anche da altre fonti, allineandosi al gusto per la decorazione a “grottesca”, elaborato tra fine ‘400 e inizio ‘500.⁹⁰⁵ In questa direzione è possibile ricavare indicazioni preziose dalla *Vita*. Secondo la scansione dei ricordi, la descrizione del *serrame* d’argento si lega agli studi di Filippino Lippi “ritratti dalle belle anticaglie di Roma”⁹⁰⁶

Si tratta di dell’opera grafica del pittore, offrendo una testimonianza sui taccuini di Filippino. Questi libri di disegni, sono oggi perduti, ma ci restano alcuni fogli che mostrano quella rielaborazione originale a partire dalle forme dell’antico tipica di Filippino che dovette sollecitare l’attenzione del giovane Benvenuto. La serie di otto fogli conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (invv. 1630 E-1637 E) con grottesche, fregi ed altri motivi ornamentali, alcuni dei quali schizzati al tempo dell’affresatura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, sono un esempio della maniera con la quale Filippino si accostò alle fonti antiche. Sebbene non mancano riprese puntuali (come nel foglio 1255 E *verso* del Gabinetto Disegni e Stampe),⁹⁰⁷ un confronto tra il foglio degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, 1633 E) che raffigura un *Tritone affiancato da Nereidi e putti*, e il foglio del Louvre (Département des Art Graphiques, 9876) che mostra una energica *Nereide con due putti e un fauno*, ha indotto Shoemaker a concludere che, nelle invenzioni di Filippino, “the figures are so changed that the models cannot be precisely identified”,⁹⁰⁸ a dispetto poi del fatto che chiaramente rimandano ad un fonte antica comune.⁹⁰⁹ In questo senso si spiegano fogli concepiti come una sorta di disegni/ricordo che mostrano una libera rivisitazione dei modelli antichi volta a creare un vocabolario di motivi iconografici tradotto nei termini di un’immaginazione fantastica.⁹¹⁰ A questo riguardo, si può fare riferimento al foglio 1637 E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Nonostante l’attribuzione del *recto* non sia unanime tra gli

⁹⁰⁵ Cfr. N. Dacos, *La Decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969.

⁹⁰⁶ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, pp. 106-107.

⁹⁰⁷ Cfr. *The Drawings of Filippino Lippi and His circle*, catalogo della mostra (New York 1997-1998) a cura di G. R. Goldner – C. C. Bambach, New York 1997, scheda n. 65.

⁹⁰⁸ Cfr. I. H. Shoemaker, *Filippino and His Antique Sources*, in *The Drawings of Filippino Lippi and His circle* cit. pp. 29-36: 30.

⁹⁰⁹ In questo caso, come ha ragionevolmente indicato Shoemaker, si tratterebbe di motivi desunti dal *Sarcofago di Nettuno* (anteriore al 107 a. C.), oggi diviso tra Parigi e Monaco, cfr. I. H. Shoemaker, *Filippino Lippi as a Draughtsman*, Ph.D. dissertation, Columbia University, New York 1975, n. 66.

⁹¹⁰ Cfr. J. K. Nelson, *La rinascita dell’antichità forme, formuli, miti* in *Filippino Lippi*, a cura di P. Zambrano – J. K. Nelson, Milano 2004, pp. 419-449.

studiosi,⁹¹¹ questa soluzione grafica che compendia diversi motivi ornamentali: due soluzioni per un fregio a “grottesche”; un *girale*, la forma del corpo di un vaso di cui sono indicate le modanature e gli elementi di ornato (palmette, ovuli, una maschera e alcune figurine) e ancora una *candelabra*, offre un esempio circa l’utilizzo degli studi di Filippino quali modelli raccolti in previsione di costituire un repertorio da poter utilizzare nella decorazione ad affresco.⁹¹² Sul *verso* del foglio, dove invece si riconosce inequivocabilmente la mano di Filippino, sono annotate con immediata efficacia diverse soluzioni per una *candelabra*, che offrono un esempio di come, a partire dallo studio di un motivo di base (in alto e in direzione orizzontale), Filippino interveniva arricchendo l’ornato di elementi fitomorfi e di creature ibride liberamente tratte dalla fantasia (al centro del foglio). Dallo schizzo a sinistra del foglio, risulta in maniera ancora più evidente il modo con il quale il pittore ha concepito il disegno dell’ornato sviluppando, a partire da una struttura acquisita (il fusto della candelabra), il progressivo configurarsi degli elementi decorativi: essi non risultano per sommatoria di elementi ma affiorano verrebbe da dire spontaneamente nutriti dalla linfa vitale dell’immaginativa del pittore che accresce la struttura del fusto nel suo sviluppo verticale. La libertà con la quale Filippino reinventa le forme antiche si riverbera nei dipinti dove peraltro gli elementi decorativi (dai candelabri ai medaglioni incastonati in esili pinnacoli, dalle cornucopie anguiformi alle volute, dai capitelli istoriati ai fregi scolpiti) acquisiscono una forza scultorea tale da farli apparire monumentali a discapito delle dimensioni minime sulle quali è intervenuto il pittore, senza mai rinunciare al nitore estremo segno e con una stesura cromatica mai tirata via, con effetti sorprendenti di restituzione mimetica della materia sia essa marmo, bronzo, oro. A partire da questi elementi, le decorazioni di Filippino introducono una dimensione emotiva, direttamente mobilitata dall’intensificarsi dei motivi figurati sui partiti architettonici. L’ornato acquisisce pertanto un valore significativo, nient’affatto inferiore alla rappresentazione della “istoria”.

⁹¹¹ Cfr. A. Natali, in *Il disegno fiorentino al tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992), a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1992, pp. 31-32 (scheda n. 1.6); A. Cecchi, in *Filippino and His Antique Sources*, cit., pp. 225-227 (scheda n. 60), e la bibliografia fondamentale *ivi* segnalata.

⁹¹² Si guardi, ad esempio, il disegno a penna e inchiostro marrone, montato sulla destra del foglio 185 Om del Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi. Il motivo delle due creature ibride *ivi* figurate mentre suonano un corno, affrontandosi da tergo sull’asse centrale di una candelabra sorretta da due mascheroni, è stato brillantemente identificato da Shoemaker, *Filippino and His Antique Sources* cit. p. 31, figg. 11 e 12, all’interno della decorazione della Cappella Carafa, nella parte più in alto del finto pilastro che affianca l’*Assunzione della Vergine*. Lo studioso ha ricondotto invece il disegno nella parte orizzontale del foglio ad alcuni motivi a grisaille dipinti nel *Trionfo di San Tommaso d’Aquino*.

Alla luce di queste considerazioni mi sembra che, nel 1520, l'impatto della cultura visiva senese poteva trovare un terreno fertile sul quale attecchire. L'indicazione di un antefatto che vede l'orafo a Siena, presso l'orafo Francesco Castore, già prima di quella data, suggerisce tuttavia che il soggiorno senese debba essere più attentamente valutato come formativo:

perché un'altra volta io, essendomi fuggito da mio padre, me n'andai da questo uomo dabbene e stetti seco certi giorni, insino che mio padre rimandò per me, pure lavorando dell'arte dell'orefice.⁹¹³

Le coordinate delle tappe senesi, città eletta per il forzato esilio, poi bruscamente interrotto dal cardinale Giulio de' Medici che lo fece tornare a Firenze: "alli prieghi di mio padre", e dopo esservi rimasto "alquanti mesi" trascorsi "lavorare" come orefice, sembra suggerire un'implicita infatuazione per un ambiente diverso e forse più propizio, come suggerisce lo scultore: "a quello che io avevo in animo". Limitando lo sguardo alla scultura (e scultura con parti insistite di ornato) elaborata in loco a partire dagli anni Sessanta del '400 da artisti quali Antonio Federighi, Vecchietta, Marrina (e senza dimenticare l'apporto di Francesco Di Giorgio Martini), è difficile pensare che le forme antichizzanti della scultura senese, con possibilità di recuperi archeologici e un senso fortissimo della bellezza dell'ornato (che poteva anche collimare con certa parte della produzione di Filippino) non abbia carpito l'attenzione del giovane orafo, e non soltanto per i motivi disseminati sui partiti architettonici: festoni, palmette, girali, sfingi, teste di bucrani, leoni alati, titani espressivi; fregi disseminati di trofei, maschere e anfore all'antica; putti musici a cavallo di delfini, nicchi marini e conchiglie alloggiato in capitelli, ma soprattutto per la possibilità di un confronto *ante litteram* con Roma. È difficile credere che il giovane orafo non scrutasse attentamente il repertorio arcaicizzante⁹¹⁴ di Antonio Federighi. Si consideri, ad esempio, l'intenso animarsi delle

⁹¹³ Id., *Vita*, cit. I. VIII, p.p. 95-96.

⁹¹⁴ Come ha suggerito E. Carli, *Antonio Federighi*, in *Gli Scultori senesi*, Milano 1980, pp. 40-41: 41, le "errate qualificazioni" che costellano la fortuna critica di Antonio Federighi per il numero di opere che lo scultore ha realizzato e che invece sono state inizialmente credute antiche, "finiscono con il rivestire un significato critico" del tutto positivo. Ne offre un esempio significativo, la base marmorea della colonna a destra del portale della cappella di San Giovanni in Duomo, decorata con teste di ariete, leoni alati, festoni ma soprattutto con figurazioni di nereidi e tritoni, o tratte dal repertorio delle fatiche di Ercole, che appaiono come fossero cammei incisi. Lo faceva notare Bianchi Bandinelli a Carlo Del Bravo indicando che simili motivi erano liberamente imitati dall'antico più nella tecnica che non nell'iconografia (cfr. C. Del Bravo, *La scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, p. 80).

superfici abitate di motivi traditi dall'antico e tradotti in chiave naturalistica nelle due acquasantiere⁹¹⁵ collocate all'ingresso del Duomo (rispettivamente a ridosso dei pilastri destro e sinistro della navata centrale). Entrambe riprendono la struttura di un candelabro romano eccitata da un intenso vitalismo. A destra, il fusto, innestato su una base istoriata che poggia su zampe ferine, è sorretto da coriacee testuggini, mentre alcuni draghi che si sporgono per avvinghiare con le loro fauci qualche tartaruga che cerca invano riparo, lo raccordano al corpo della vasca. Su tutto sovrasta il lamento di alcuni prigionieri che sono incatenati al fusto della pila. Fa *pendant* la pila che si eleva, a sinistra, su alcuni cherubini, le cui teste sbucano agli angoli della base. Al fusto si appoggiano putti sovrastanti delfini. La vasca, dal ventre scanalato, è raccordata al piede da possenti aquile che artigliano una serpe. Il rigoglio della vita sboccia in turgidi festoni di foglie e frutti rinvigoriti dall'acqua, nella quale i pesci, scolpiti all'interno di ambedue le conche, trovano nutrimento. Il marmo delle pile è abitato dal vitalismo di una natura partecipe, tramite ed essa stessa artefice delle sorti umane.⁹¹⁶ Sembra davvero impensabile che Cellini non guardasse a tutto questo con interesse, che l'aspirante orafo non apprezzasse la capacità dello scultore di lavorare senza venir meno alla chiarezza della struttura per il sovraccarico dell'ornato, di mantenere l'incisività e la forza dell'intaglio, persino scattante nel turgore anatomico nelle figure dei prigionieri,⁹¹⁷ e raggiungere nel marmo effetti di eccezionale politezza, come attraverso le tecniche della lavorazione dei cammei. Desideroso di "andare più innanzi" ad acquisire un bagaglio di conoscenze tecniche, il giovane aspirante orafo dovette trovare un ulteriore punto di riferimento, ancora nell'alveolo della produzione bronzistica quattrocentesca, nell'opera di Vecchietta, generalmente condotta, secondo un felice connubio vasariano con "somma grazia" e "buona pratica"⁹¹⁸, e aggiornata sui risultati raggiunti dalla scultura fiorentina: da Donatello a Verrocchio. La paziente rinettatura tesa a cancellare ogni imperfezione del getto per restituire alle forme un modellato asciutto e

⁹¹⁵ La data del 1467 costituisce un sicuro termine *ante quem* della messa in opera delle "due pile", collocate alla "intratata della chiesa", che, come da inventario (redatto nel 1467): furono "nuovamente fatte bellissime et intagliate et ficurate", cfr. C. Del Bravo, *La scultura senese del Quattrocento* cit., p. 79, nota 237. La commissione delle acquasantiere è stata invece ricondotta a Cristoforo Felici, operaio del duomo a partire dal 24 luglio 1457, cfr. A. Angelini (a cura di), *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, p. 163.

⁹¹⁶ Sul significato iconografico della decorazione scolpita cfr. M. Caciorna, 'Consummatum est'. *Le acquasantiere di Antonio Federighi e la salvezza dal peccato originale* in *Le sculture del Duomo di Siena* a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 36-41, e la bibliografia precedente *ivi* segnalata dalla studiosa.

⁹¹⁷ Si vedano a questo riguardo le osservazioni di Carlo Del Bravo, *La scultura senese del Quattrocento* cit., pp. 60-89 (in part. pp. 70-71 e 82-83).

⁹¹⁸ Cfr. Vasari (1568), *Vita di Francesco di Giorgio e di Lorenzo Vecchietto sanesi*.

pulsante, nitidamente impresso nei lineamenti e animato dallo sfolgorare improvviso delle superfici terse del bronzo è parte fondante della lezione magistrale offerta dal *Ciborio* realizzato, tra il 1467-1472, per la chiesa di Santa Maria della Scala e poi trasferito sull'altare maggiore del Duomo nel 1506. Si considerino le Virtù teologiche collocate entro le nicchie scavate nel tempietto circolare e si osservi come la rinettatura da orefice ha reso efficaci le incisive minute che costruiscono le pieghe del pannello. Oppure si guardi al modellato terso, linearmente indagato nelle pieghe ancora morbide delle carni degli angioletti nudi e insieme la maestria con la quale sono stati liberamente snodati nello spazio: un il terzetto di putti aggrappati in equilibrio precario tra il piede e il fusto, un quartetto che, come fossero telamoni, sorregge il tabernacolo, un altro quartetto in bilico sul frontone.⁹¹⁹ Sono questi alcuni dei corollari per i quali lo scultore

acquistò reputazione e nome grandissimo per il mirabil getto ch'egli fece e per la proporzione che in tal lavoro dimostrò; nel quale chi guarda bene vede ancora un disegno buono et un giudizio accompagnato con grazia e garbo bellissimo.⁹²⁰

Nondimeno è difficile credere che il giovane Benvenuto non fosse sedotto dal fascino che esercitano certe soluzioni concepite da Marrina per la decorazione a grottesca. Penso, ad esempio, all'eleganza del portale marmoreo della Libreria Piccolomini, al quale lo scultore lavorò a partire dal 1497 animando le superfici di un sottile vibrato di intagli, di un brulicare di palmette, fogliami, ippogrifi, putti, satiri: citazioni dirette dalla *Domus Area* e dalla Sala degli Stucchi nelle Grotte Vaticane, che Pinturicchio ha ripreso

⁹¹⁹ Sull'opera di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, cfr. C. Del Bravo, *La scultura senese del Quattrocento* cit., pp. 60-69 e 84-89; E. Carli, *Gli Scultori senesi* cit., pp. 42-44; A. Angelini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi Bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi*, in *Le sculture del Duomo di Siena* cit., pp. 102-107: 104-106.

⁹²⁰ Cfr. Vasari (1550), *Lorenzo vecchietto sanese*. Forse meno entusiasta la biografia del 1568 (*Vita di Francesco di Giorgio e di Lorenzo Vecchietto senesi*) che lascia emergere, anche attraverso confronto indiretto con la tecnica bronzistica di Francesco di Giorgi, un diverso giudizio, meno incline al gusto della rinettatura, da orefice, con la quale era stata condotta l'opera: "Il qual getto, che fu mirabile, gl'acquistò nome e riputazione grandissima per la proporzione e grazia che egli ha in tutte le parti; e chi bene considera questa opera, vede in essa buon disegno e che l'artefice suo fu giudizioso e pratico valentuomo". Inutile dire, il parere di Cellini, *Vita*, II. LXIII, p. 542: "il primo getto ch'io feci in detta mia fornacina venne bene superlativo grado, ed era tanto netto ch'e' non pareva alli amici mia il dovere che io altrimenti la dovessi rinettare; la qualcosa hanno trovato certi Todeschi e Franciosi, quali dicono e si vantano di bellissimi segreti di gittare i bronzi senza rinettare; cosa veramente da pazzi; perché il bronzo, di poi che gli è gittato, bisogna riserarlo con i martelli e con i ceselli, sì come i maravigliosissimi antichi, e come hanno ancor fatto i moderni, dico quei moderni ch'hanno saputo lavorare il bronzo". Sulla questione è intervenuto Marco Collareta, in *Vincenzo Danti e l'oreficeria*, in *I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di Ch. Davis – B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008, pp.77- 85.

all'interno della libreria, tra 1502-1507, traducendole in chiave naturalistica, sulle volte minutamente affrescate, e risolvendole, sulle finte paraste, nel contrasto elegantissimo tra il fondo nero del finto marmo e il bianco, luminosissimo, dei finti stucchi delle candelabra oppure nella soluzione cromatica dell'impiego del bronzo su fondo oro. Allo stesso repertorio decorativo antiquario attingeva d'altro canto anche il classicismo rigoroso di Antonio Barilli, autore delle bellissime paraste intagliate nel legno nel Palazzo di Pandolfo Petrucci. Ma penso anche al gusto di animare il partito murario, pensandolo come un organismo vivente, popolato di creature implicate in un fabbrile fervore giocoso nella decorazione messa in opera da Marrina per l'altare marmoreo Chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (1509-1517 ca.). Mi fermo a osservare, in particolare, la decorazione dei capitelli delle colonne che sorreggono la trabeazione aggettante dell'edicola. Qui l'affaccendarsi di ertoti musici animosamente accompagnati da cuccioli di grifoni, intagliati con più forte aggetto e quasi a tutto tondo, si risolve senza soluzione di continuità sui capitelli delle paraste ornate, a loro volta, da un mondo fitomorfo e brulicante di aquilotti, draghi, trofei d'arme e mascheroni che Marrina ha cavato dal marmo, con artifici da orafo, dando alla pietra la pulizia del cesello. Una proliferazione di motivi dalle dimensioni (relativamente) ridotte che comporta una valorizzazione del magistero tecnico esecutivo non ingrata a Benvenuto.

A ben vedere, il confronto con la scultura senese costituisce uno snodo fondamentale nelle vicende di formazione dell'orafo, tanto più se si pensa al rapporto dialettico che si veniva a stabilire con quanto Cellini aveva appreso a Firenze, intendo dire, non semplicemente un gusto ma una capacità operativa ancora legata al quattrocento. Rispetto a questo bagaglio l'incontro con l'antico che contempla varie fasi tra cui l'incontro con la qualità spiccatamente archeologizzante che permea la cultura e la scultura senese agiva come una sorta di reagente, evocando, in filigrana, l'immagine di Roma, la sua "inestimabile" magnificenza:

Che domin direbbono e' nostri amici di noi, che partitici per andare a Roma, non ci fussi bastato la vista di passare Siena? - Allora il buon Tasso disse che io dicevo il vero; e per esser persona lieta, cominciò a ridere e a cantare: e così sempre cantando e ridendo ci conducemmo a Roma.⁹²¹

⁹²¹ Cellini, *Vita*, cit., I. XIII, p. 108.

L'Urbe era stata la meta alla quale il giovane orafo ambiva sin dal '17 quando, non certo ingenuamente, ricordava che da Firenze: “non sapendo qual porta fosse quella che m'inviasse a Roma mi trovai a Lucca, e da Lucca a Pisa”⁹²². Quando, nel '23, si stabilì a Roma, entrò a diretto contatto con la temperie antichizzante. Ma non solo. L'orefice”, s'imbevve della cultura visiva di Raffello, in un clima osmosi tra ciò che il pittore urbinato e la sua cerchia andavano elaborando in quegli anni e la produzione delle così dette 'arti minori'.

⁹²² *Ivi.*, I. X, p. 100.

Bibliografia

- L.B. Alberti, *De Statua*, a cura di M. Collareta, Livorno 1998.
- B. Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ('gonzaghissimo') e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97 (2000), pp. 51-62.
- D. Allen, *Crafting a Profession. Cellini's Discussion of Precious Stones & Jewelry in his Treatises*, in *Marks of Identity. New Perspectives on Sixteenth-Century Italian Sculpture*, Atti della conferenza (Boston 2003), ed. by D. Zikos, Boston 2012, 42-61.
- M.L. Altieri Biagi, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del convegno (Roma-Firenze 1971), Roma 1972, pp. 61-163.
- A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995.
- S. Ammirato, *Istorie fiorentine di Scipione Ammirato*, Firenze 1849.
- A. Angelini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi Bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi, Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 102-107.
- D. Angellotto, *Verso il Perseo: il modello in cera di Benvenuto Cellini al Museo del Bargello*, in "OPD restauro", 19 (2007-2008), pp. 67-84.
- P. Aretino, *Le lettere (1538-57)*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002.
- G. C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana III* (1968), Firenze 2000.
- V. Arrighi, *Lapaccini, Alessio*, in *Dizionario Biografico degli italiani (online)*, vol. 63 (2004), [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessio-lapaccini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessio-lapaccini_(Dizionario-Biografico)/)
- Ph. Attwood, *Cellini, Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M.A. Gallucci – P.L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 97-120.
- Ch. Avery – S. Barbaglia (a cura di), *L'opera completa del Cellini*, Milano 1981.
- O. Bacci, *Introduzione*, in B. Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini*, a cura di O. Bacci, Firenze 1901, pp. X-LXXXI.
- F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1691), *online*, http://baldinucci.sns.it/html/_s_index2.html
- U. Bazzotti, *Disegni per argenterie*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989), Milano 1989, pp. 454-457.
- A. Belluzzi (a cura di), *Palazzo Tè a Mantova*, 2 voll., Modena 1998.
- P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna 1992.
- Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti della giornata di studi (Paris 2008), a cura di P.C. Buffaria – P. Grossi, Parigi 2009.

Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Köln 2003.

Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer, ed. by M.A. Gallucci – P.L. Rossi, Cambridge 2004.

L. Berra, *Una sfida di Benvenuto Cellini a Giovanni Bernardi da Castelbolognese e una gara fra i due*, in “Archivi”, seconda serie, XVII (1950), pp. 172-174.

A. Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l’homme à l’oeuvre*, Paris 1998.

— *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: entre le dire et le faire*, in “Chroniques italiennes”, Série Web, 15 (1/2009), pp. 1-20. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Biancofioreweb15.pdf>

Biblia sacra vulgatae editionis, Romae, ex Typographia Apostolica Vaticana, 1592.

V. Biringuccio, *De la pyrotechinia*, (Venezia 1540), ristampa anastatica, Milano 1977.

G. Bodon, ‘*Omnis generis antiquitatis refertum*’. *Qualche considerazione sul musaeum di Pietro Bembo*, in Id., *Veneranda Antiquitas: studi sull’eredità dell’antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005, pp. 51-67.

C. Brandi, *Cellini scultore*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, atti del convegno (Roma-Firenze 1971), Roma 1972, pp. 9-16.

C.M. Brown – S. Hickson, *Caradosso Foppa (ca. 1452–1526/27)*, in “Arte Lombarda”, 119 (1997), pp. 9–39.

G. Brucker, *Bureaucracy and Social Welfare in the Renaissance: A Florentine Case Study*, in “Journal of Modern History”, 55 (1983), pp. 1-21.

C.G. Bulgari, *Del Piffaro (Piffari), Antonio; Del Piffaro (Piffari) Luca*, in Id. *Argentieri, gemmari e orafi d’Italia*, IV, Roma 1974, p. 154.

M. Caciorna, ‘*Consummatum est*’. *Le acquasantiere di Antonio Federighi e la salvezza dal peccato originale* in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 36-41.

E. Carli, *Antonio Federighi*, in *Gli Scultori senesi*, Milano 1980, pp. 40-41.

F. Caglioti – D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il ‘Sigillo di Nerone’ e le origini della placchetta ‘antiquaria’*, in “Prospettiva”, 85 (1997), pp. 2-38.

P. Calamandrei, *Nascita e vicende del ‘Mio bel Cristo’ (1550)*, in *Scritti e inediti Celliniani*, a cura di C. Cordiè, Firenze 1971, pp. 59-98.

E. Camesasca (a cura di), *Tutta l’opera del Cellini*, Milano 1962².

— *Cellini, Benvenuto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, vol. 23 (1979), http://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-cellini_%28Dizionario-Biografico%29/

E. Casanova, *La liberazione di Benvenuto Cellini dalle carceri di Castel Sant’Angelo (1902)*, in I. Del Badia (a cura di), *Miscellanea fiorentina di erudizione e storia*, 2 voll., rist. anast., Roma 1978, II, pp. 22-23.

C. Casini, *Chiostra, Ulivieri della*, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon*, München – Leipzig 1998, vol. 18. p. 562.

B. Castiglione, *Lettere*, a cura di P. Serassi, I, Padova 1769.

L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, in “Rivista musicale Italiana”, 34 (1927), pp. 579-602; 35 (1928), pp. 553-582.

B. Cellini, *Discorso di m. Benvenuto Cennini [sic.] cittadino fiorentino scultore eccellente, Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Essequie del Gran Michelagnolo Buonarroti*, in *Oratione o Vero discorso di M. Giovan Maria Tarsia: fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti; con alcuni sonetti, e prose latine e volgari di diversi, circa il dispartire occorso tra gli scultori, e pittori*. In Firenze, Bartolomeo Sermartelli, MDLXIII.

— *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanesi, Firenze 1857.

— *La vita di Benvenuto Cellini seguita dai Trattati dell'oreficeria e della Scultura e dagli scritti sull'arte*, prefazione e note a cura di A. J. Rusconi – A. Valeri, Roma 1901.

— *Opere*, a cura di G. G. Ferrero, Torino 1971, pp. 985-986.

— *Sopra i principi e' modo di imparare l'arte del disegno (frammento)*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano 1971-1977, II, pp. 1933-1940.

— *Rime*, a cura di D. Gamberini, Firenze 2014.

— *Vita di Benvenuto Cellini*, a cura di O. Bacci, Firenze 1901.

— *Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano 2009⁸.

F. Cerasoli, *Documenti inediti di Benvenuto Cellini*, in “Archivio storico dell'arte”, VII (1894), pp. 372-374.

A. Chastel, *Il Sacco di Roma*, Torino 1983.

— *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*. éd. pars par J. Jacquot, Paris 1960, p. 197-206.

D. Ciabatti, *Notizie e osservazioni sulle monete e sulle medaglie di Benvenuto Cellini*, in “Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia”, I (1868), pp. 30-32; 133-140.

K. Clark, *The nude. A Study of Ideal Art*, New York 1956.

M. Cole, *Cellini's Designs for His Tomb*, in “The Burlington Magazine”, 140 (1999), pp. 798-803.

— *Cellini and the Principles of Sculpture New York*, Cambridge 2002.

M. Collareta, *Vincenzo Danti e l'oreficeria*, in *I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di Ch. Davis – B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008, pp.77- 85.

— *Benvenuto Cellini e il destino dell'oreficeria*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Köln 2003, pp. 161-169.

— *L'historien et la technique: sur le rôle de l'orfèvrerie dans le vie de Vasari*, in *De l'antiquité au XVIII siècle*, Atti del ciclo di conferenze (Parigi 1991-1993), éd. par S. Alpers, Paris 1995, pp. 163-176.

C. Conti, *Rosso Fiorentino e Gentile Virginio Orsini a Cerveteri*, in “Horti Hesperidum” (online) VI, 1 (2016), pp. 263-280, <http://www.horti-hesperidum.com/hh/rivista/horti-hesperidum-2016-vi-1-studi-su-vasari/c-conti-horti-hesperidum-2016-1/>

Corpus Nummorum Italicorum, 20 voll., Roma 1910-1943.

L. Cranach, *Passional Chistr und Antichrist*, Wittenberg 1521.

- G. Crimi, *Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella Vita di Cellini*, in 'In punta di piè 'l Granchio arditò'. *Benvenuto Cellini a tutto tondo*, Atti della giornata di studio (Parigi 2009) a cura di C. Lucas Fiorato – F. Dubard de Gaillarbois, in "Chroniques Italiennes", Série Web, 16 (4/2009), pp. 1-30, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web16/Fioratoweb16.pdf>
- A. M. Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the origin of the Italian Madrigal*, Philadelphia 2004.
- N. Dacos, *La Decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969.
- A. Ph. Darr, *Pietro Torrigiano and his sculpture for the Henry VII Chapel, Westminster Abbey*, Diss., (New York 1980).
- *New documents for Pietro Torrigiani and other early Cinquecento Florentine sculptors active in Italy and England*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, Monaco 1992.
- C. Davis, *Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina*, in "North Carolina Museum of Art Bulletin", XIII, 4 (1976), pp. 1-70.
- G. De Caro, *Antonio da San Marino*, in *Dizionario Biografico degli italiani (online)*, vol. 3 (1961), [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-san-marino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-san-marino_(Dizionario-Biografico)/)
- C. Del Bravo, *La scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970.
- F. Delicado, *La Lonzana Andalusá*, a cura di L. Orioli, Milano 1970.
- J. Délumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze 1979.
- F. Dubard de Gaillarbois, *Il 'cagnaccio' e il 'botolo': portrait croisé de Cellini et Vasari*, in 'In punta di piè 'l Granchio arditò'. *Benvenuto Cellini a tutto tondo*, Atti della giornata di studio (Parigi 2009) a cura di C. Lucas-Fiorato e F. Dubard de Gaillarbois, in "Chroniques Italiennes", Série Web, 16 (4/2009), pp. 1-30, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web16/Fioratoweb16.pdf>
- D. Ferrari, *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XIV, 2 voll., Roma 1992.
- L. Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna 1960), Bologna 1961, pp. 143-157.
- A. Fontes Baratto, *La grande illusion: les rapports entre la monarque et l'artiste dans la 'Vita' de Benvenuto Cellini*, in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques au XIV^e-XVII^e siècles*, éd. par J. Dufournet – A. Fiorato – A. Redondo, Paris 1987, p. 231-243.
- C. Frati – A. Segarizzi (a cura di), *Catologo dei codici marciani italiani*, Modena 1911.
- S. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 voll., Cambridge 1861.
- Le Zecche italiane fino all'unità d'Italia*, a cura di L. Travaini, 2 voll., Roma 2011.
- V. von Flemming, *Gezähmte Phantasie: Cellinis Entwürfe für das Zkademie-Siegel*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Köln 2003, pp. 59-98.
- O. Gambassi, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, 1989.
- M. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, masculinity, and artistic identity in Renaissance Italy*, New York 2003.

- V. C. Gardner, *Homines non nascuntur, sed finguntur. Benvenuto Cellini's Vita and the Self-Presentation of the Renaissance Artist*, in "Sixteenth-Century Journal", XVIII (1997), pp. 47-65.
- D. Gasparotto, *La barba di Pietro Bembo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore", Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, Quaderni, 1-2 (1996), pp. 183-206.
- *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini – H. Burns – D. Gasparotto, Venezia 2013 pp. 479-504.
- J. W. Gaye (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, tomo II (1500-1557), Firenze 1840.
- L. Ghiberti, *I commentari*, introduzione a cura di L. Bartoli, Firenze 1998.
- Giovanni Battista Cavalletto. Un miniatore bolognese nell'età di Aspertini*, Catalogo della mostra (Bologna, 2008-2009) a cura di M. Medica, Milano 2008.
- Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, 1966.
- L. Greci, *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo*, Torino 1930.
- M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografi a da Dante a Cellini*, Torino 1977.
- F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven and London 1993.
- D. Heikamp, *La Fontana del Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze 2011) a cura di B. Paolozzi Strozzi – D. Zikos, Firenze 2011, pp. 183-260.
- K. Helmstutler Di Dio, *Sculpted Diplomacy: State Gift of Sculpture from Italy to Spain in the Sixteenth and Seventy Century*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna 1550-1650*, a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, Milano 2013, pp. 51-65.
- M. Hirst, *Michelangelo: i disegni*, Torino 1993.
- B. L. Holman, *For 'Honor And Profit': Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition With Giovanni Bernardi*, in "Renaissance Quarterly", LVIII (2005), pp. 512-575.
- Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, Trento 1995.
- Il disegno fiorentino al tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992) a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1992, pp. 31-32.
- 'In punta di piè 'l Granchio ardito'. Benvenuto Cellini a tutto tondo*, Atti della giornata di studio (Parigi 2009) a cura di C. Lucas Fiorato – F. Dubard de Gaillarbois, in "Chroniques Italiennes", Série Web, 16 (4/2009), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web16.html>
- B. Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, in "Bibliothèque de l'École des Chartes", 161 (2003).
- I. Lavin *The Sculptor's 'Last Will and Testament'*, in "Allen Memorial Art Museum Bulletin", XXXV (1977-1978), pp. 4-39.
- Les comptes des Bâtiments du roi (1528-1571)*, éd par. Léon de Laborde, Paris 1877.
- J. Lestocquoy (éd. par), *Correspondance des nonces en France Capodiferro, Dandino et Guidiccione, 1541-1546*, Roma 1963.

- D. Liscia Bemporad, *Francesco Salimbeni*, in Id., *Argenti Fiorentini*, 3 voll., Firenze 1993, I, p. 433.
- J. López Gajate, *El Cristo blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid) 1995.
- C. Lucas Fiorato, *La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini*, in “Seizième Siècle”, V (2009), pp. 229-318.
- L. Kybalová – O. Herbenová – M. Lamarová, *Enciclopedia illustrata della moda* (Praga 1966), edizione italiana a cura di G. Malossi, Milano 2002.
- Martinori, *Annali della Zecca di Roma*, cit., p. 164.
- B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Milano 1952.
- F. di Giorgio Martini, *La traduzione del ‘De Architettura di Vitruvio’ dal ms. II. I. 141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002
- T. J. McGee, *Giovanni Cellini, Piffero of Florence*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, XXXII/2 (1997), pp. 201-222 e ora in “Historic Brass Society Journal”, XII/1 (2000), pp. 210-225.
- *In the Service of the Commune: The Changing Role of Florentine Civic Musicians: 1450-1532*, in “Sixteenth Century Journal”, 30 (1999): 727-743.
- G. Milanesi, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, in “Archivio storico Italiano, serie III, XVI (1872), pp. 219-230.
- , *Prefazione*, in B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanesi, Firenze 1857, pp. I-LVIII.
- A. Monti, *L'assedio Di Firenze (1529-1530) Politica, diplomazia e conflitto durante le Guerre d'Italia*, Tesi di Dottorato in Storia Moderna, tutor: prof. Franco Angiolini, Università di Pisa, Scuola di dottorato in “Storia, Orientalistica e Storia delle Arti”, XXV ciclo (2013).
- P. V. Murphy, *Ruling Peacefully: Cardinal Ercole Gonzaga and Patrician Reform in Sixteenth-Century Italy*, Washington D. C. 2007, pp. 14-15.
- T. Mozzati, *L'educazione musicale di Benvenuto Cellini: alcuni pagamenti dei Capitani Di Parte Guelfa e una condanna degli Otto Di Guardia*, in “Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 50 (2006), 1/2, 2006, pp. 201-213.
- R. Mulcahy, *Philip II of Spain. Patron of the Arts*, Dublin 2004.
- J. K. Nelson, *La rinascita dell'antichità forme, formuli, miti in Filippino Lippi*, a cura di P. Zambrano – J. K. Nelson, Milano 2004, pp. 419-449.
- C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa 2001.
- Oreficeria sacra italiana*, a cura di M. Collareta – A. Capitanio, Firenze 1990
- I. Orsini, *Storia delle monete dei granduchi di Toscana della casa de' Medici e di quella dell'augustissimo imperatore Francesco di Lorena come granduca di Toscana*, Firenze 1756.
- B. Paolozzi Strozzi, *Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici*, Firenze 1984.
- A. Parronchi, *Il modello ‘de cera alba’ del Cristo celliniano all'Escuriale*, in “Studi urbinati”, XLI (1967), pp. 1123-1132.

F. Petrucci, *Cesano, Gabriele Maria, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, vol. 24 (1980), [http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-maria-cesano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-maria-cesano_(Dizionario-Biografico)/)

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di G. Beltramini – D. Gasparotto – A. Tura, Venezia 2013.

S. Pogue, *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Geneva 1969.

K. Polk, *Ensemble Instrumental Music in Flanders: 1450-1550*, in “*Journal of Band Research*” 11 (1975), pp. 12-27

J. Pope Hennessy, *Cellini*, Milano 1986.

A. Portioli, *I sigilli del Cardinale Ercole Gonzaga*, in “*Archivio storico lombardo*”, VIII (1881), pp. 64-67.

Raphael and his circle, ed. by Ph. Pounce – J.A Gere, 2 voll., London 1962.

Raphaël et la seconde main: Raphaël dans la gravure du XVIe siècle simulacres et prolifération Genève et Raphaël (Catalogo della mostra Genève 1984) éd. par R.M. Mason – M. Natale, Genève 1984.

G. Rebecchini, *Giulio Romano e la produzione di argenti per Ferrante ed Ercole Gonzaga*, in “*Prospettiva*”, 146 (2012), pp. 43-32.

P. L. Reilly, *Drawing the Line: Benvenuto Cellini's On the Principles and Method of Learning the Art of Drawing and the Question of Amateur Drawing Education*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M. A. Gallucci – P. L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 26-50.

P. L. Rossi, *Benvenuto Cellini: 'Reputazione' and Transmutation in France and Florence*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – S. Shreurs, Köln-Weimar-Wien 2003, pp. 301-314

‘*Sprezzatura, Patronage and Fate: Benvenuto Cellini and the world of words*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. by Ph.J. Jacks, Cambridge 1998, pp. 55-69.

— ‘*Parrem uno, e pur saremo dua*’. *The Genesis and Fate of Benvenuto Cellini Trattati*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M.A. Gallucci – P.L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 171-198.

— *The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances: il caso Cellini*, in *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, ed. by T. Dean – K.J.P. Lowe, Cambridge, 1994, pp. 157-183.

J. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford 1965.

— *Art or politics in the Piazza?*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von A. Nova – A. Schreurs, Köln 2003, pp. 19-36.

— *Arte e Spettatore nel rinascimento italiano. 'Only connect ...'*, Milano 1995, pp. 44-56

— *Raffaello e le 'arti minori'*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468 c.-1546*, a cura di H. Burns – M. Collareta – D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 169-173

I. H. Shoemaker, *Filippino and His Antique Sources*, in *The Drawings of Filippino Lippi and His circle*, catalogo della mostra (New York 1997-1998) a cura di G. R. Goldner – C. C. Bambach, New York 1997, pp. 29-36.

M. Sillence, ‘*... in quella era unico al mondo*’: *A Reassessment of Cinquecento Seal Engraving and the Seal Matrices of Lautizio Da Perugia*”, M. Sillence, ‘*... in quella era unico al mondo*’: *A Reassessment of Cinquecento Seal Engraving and the Seal Matrices of Lautizio Da Perugia*”, in *Good impressions: image*

- and authority in Medieval seals*, ed. by N. Adams – J. Cherry – James Robinson, London 2008, pp. 100-105.
- G. Stimato, *La 'Vita' e i 'Trattati' di Benvenuto Cellini: due generi a confronto*, in “Critica letteraria”, IV, 121 (2003), pp. 627-650.
- C. Stranazzi, *Leonardo cartografo*, introduzione di Carlo Pedretti, Firenze 2003.
- I. B. Supino, *Le sculture delle porte di San Petronio a Bologna illustrate con documenti inediti*, Bologna 1914.
- L. Syson – D. Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001.
- L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, rist. anast. Pisa 1897, pp. 253-254.
- F. Tassi (a cura di) *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze 1829.
- V. Taylor, *Art and the Table in Sixteenth-Century Mantua: Feeding the Demand for Innovative Design*, in *The Material Renaissance*, a cura di M. O'Malley – E. Welch, Manchester e New York 2007, pp. 174-196
The Devonshire Collection of Italian Drawings, a cura di M. Jaffè, voll. 4, London 1994
- Teofilio Monaco, *Le varie arti. De diversis artibus*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000.
- The Drawings of Filippino Lippi and His circle*, catalogo della mostra (New York 1997-1998) a cura di G. R. Goldner – C. C. Bambach, New York 1997.
- G. Toderi – F. Vannell, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze 2003.
- Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960.
- D. Trento, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, Firenze 1984.
- G. A. Trottein, *Idea et disegno: les projets de Cellini pour le sceau de l'Académie*, in “Racar”, XXXVII (2012), pp. 5-18.
- G. Trottein, *Cellini as iconographer*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M.A. Gallucci – P.L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 123-147.
- J. Tylus, *Cellini, Michelangelo and the myth of inimitability*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M. A. Gallucci – P. L. Rossi, Cambridge 2004, pp. 7-25.
- A. Uguccioni, *De Capitaneis, Pompeo (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, online*, 33 (1987), [http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-de-capitaneis_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-de-capitaneis_(Dizionario-Biografico))
- 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 sopradetta*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, MDXLIX.
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1987.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X. II (*La scultura del Cinquecento*), Milano 1936.
- R. M. Villani, *'Il modo di far medaglie per stampare in acciaio, e così il modo dello stampar monete'. Appunti di tecnica sugli scritti di Benvenuto Cellini*, in *Le arti a dialogo: medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, Atti delle Giornate di studio (Pisa 2011), a cura di L. Simonato, Pisa 2014, pp. 81-102.

L. A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern source*, Philadelphia 2004.

Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987.

R. Weiss, *Alamanni, Luigi, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (online)*, vol. 1 (1960), [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-alamanni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-alamanni_(Dizionario-Biografico)/)

D. Zikos, *Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston 2003-2004 e Firenze 2004) a cura di A. Chong – D. Pegazzano – D. Zikos, Milano 2004, pp. 133-170.

G. Zippel, *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento 1892.

F. A Yates, *Charle Quint et l'idée d'Empire* in *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*. éd. pars par J. Jacquot, Paris 1960, pp. 57-95.