

Imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo
L'IMITAZIONE
NELLE OPERE DI BENVENUTO CELLINI

1. Bembo e Cellini, l'imitazione del perfetto modello e l'imitazione eclettica

La scena culturale dei primi decenni del Cinquecento è dominata dal classicismo. Su questo piano il dipinto enigmatico di Tiziano, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* (1565 ca.; Londra, National Gallery)¹, che reca in alto un'iscrizione - «Ex praeterito [a sinistra], praesens prudenter agit [nel mezzo], ni futuro(m) actione(m) deturpet [a destra] »² - e stabilisce le tre partiture del tempo (passato, presente, futuro) con la raffigurazione di tre teste di animali (lupo, leone, cane) sotto tre volti umani (un vecchio, un uomo maturo, un giovane), « può essere visto come emblematico del classicismo, della sua sfida contro il mutare delle cose, del suo sogno di controllare le facce del tempo »³.

Negli anni Trenta del Cinquecento, Pietro Bembo ha alle spalle le edizioni di Dante e Petrarca per Aldo Manuzio, la polemica epistolare con Giovanfrancesco Pico della Mirandola sul concetto di imitazione (1512-13), il trattato *Prose della volgar lingua* (1525) e la prima edizione delle *Rime* (1530). Nel panorama culturale Bembo appare il paladino della proposta vincente, quella del classicismo fondato sull'imitazione del modello perfetto nell'ambito della scrittura letteraria, Virgilio per la poesia latina e Cicerone per la prosa, Petrarca per la poesia italiana e Boccaccio per la prosa.

Accanto e in alternativa all'imitazione del perfetto modello, che si va estendendo dalla letteratura alle arti figurative, si registra la seconda

¹ Cf. il catalogo *Tiziano* (Palazzo Ducale, Venezia – National Gallery of Arts, Washington), Venezia, Marsilio, 1990, p. 347-48.

² Trad.: Dal passato il presente prudentemente agisce per non guastare l'azione futura.

³ Lina Bolzoni, *Erasmus e Camillo : il dibattito sull'imitazione*, « Filologia antica e moderna », 4, 1993, p. 93.

proposta, quella del classicismo fondato sull'imitazione e contaminazione eclettica di più modelli sotto la guida dell'idea del perfetto scrivere, come afferma Giovanfrancesco Pico della Mirandola nella polemica epistolare con Pietro Bembo.

Entrambi gli schieramenti, pur nella diversità delle rispettive argomentazioni, ricorrono all'aneddoto di Elena dipinta da Zeusi, ma per trarne conclusioni contrapposte. Infatti i sostenitori della prima proposta ritengono che, avendo Zeusi raggiunto la piena perfezione nella rappresentazione della bellezza di Elena, occorre imitare ed emulare quest'opera, che è un vero e proprio perfetto modello. Invece i sostenitori della seconda proposta affermano che bisogna far propria la metodologia di Zeusi, il quale dipinge la bellezza di Elena con l'imitazione e la contaminazione eclettica di più modelli⁴.

Nell'ambito del dibattito sull'imitazione può agevolmente essere collocato l'incontro, piuttosto singolare, a Padova nel 1537, tra l'insigne letterato al culmine della sua produzione e il promettente artista all'inizio della sua carriera, tra il sessantasettenne Bembo verbo incarnato dell'imitazione del perfetto modello e il trentasettenne Cellini convinto sostenitore della tesi dell'imitazione eclettica secondo l'insegnamento di Michelangelo, il moderno Zeusi maestro nell'arte del disegno. Lo scopo dell'incontro, mediato da Benedetto Varchi, fu il ritratto in medaglia di Bembo, come documentano alcune epistole e l'autobiografia di Cellini.

Nella lettera del 15 luglio 1535 a Benedetto Varchi, da Padova Bembo informa di aver ricevuto « i piombi delle sette monete di M. Benvenuto, belle come tutte le cose di lui sono »⁵. Inoltre invita Varchi a ringraziare « sopra modo » Cellini per la « prontezza » dimostrata nel compiacere il suo desiderio di essere ritratto e a distogliere l'artista dal proposito di compiere un lungo viaggio fino a Padova :

Ditegli tuttavia che io non mi conosco da tanto che io debba traviarlo dalle sue belle opere di Roma, e volere che egli venga in qui a starsi un mese con esso meco per sodisfazion mia. Né voglio per niente

⁴ P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, p. 13-59. Per una ricostruzione del dibattito sull'imitazione, cf. *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1999.

⁵ P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, vol. III (1529-1536), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1992, p. 602 (lett. n. 1701).

che egli prenda tanto disagio per sì debole cagione. Se io potrò venire a Firenze, non mi ritrarrò di volergli essere ubrigato e tenuto di quella strada, e del sinistro di venirvi egli per amor mio. Che fia pur troppo; e io l'arò ad infinito piacere. In questo mezzo proferitemegli per tutta quella poca moneta che io vaglio⁶.

Nella lettera a Cellini del 17 luglio 1535, Bembo esorta personalmente l'orefice a « non intraprendere così lunga e faticosa strada », da Roma a Padova, « per cagion delle [...] medaglie », che pure tanto desiderava, e suggerisce nuovamente un incontro a metà strada, a Firenze, dove l'artista potrà « più acconciamente » recarsi, « con minor perdita delle opere » in corso⁷.

Purtroppo nell'agosto del 1535 Cellini si ammalò, come racconta nella *Vita* (I, 84) :

mi prese una grandissima febbre con freddo inistimabile: e postomi a letto, subito mi giudicai mortale⁸.

Il timore per la scomparsa di Cellini serpeggiò lungo la Penisola, tanto che il Varchi compose il sonetto *In la creduta e non vera morte di Benvenuto Cellini* (*Vita*, I, 84)⁹ e il Bembo nella lettera a Varchi del 28 novembre 1535 rese grazie a Dio per la mancata perdita di « sì raro uomo »:

Se voi non m'avete scritto buoni dì sono, onorato il mio M. Benedetto, sì m'avete voi ora scritto cosa che mi giova per molte lettere che io avessi da voi ricevute, scrivendomi e della salute di M. Benvenuto, e dello essere egli giunto in Firenze ; le quale amendue novelle mi sono carissime e dolcissime state. E rendo a N. S. Dio grazie, che non ha permesso che noi perdiamo sì raro uomo. Rallegratevi con lui a nome

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, p. 603 (lett. n. 1702).

⁸ Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di G. G. Ferrero, con un profilo della *Vita* celliniana di E. Carrara, Utet, 1980, p. 254. Sull'autobiografia di Cellini cf. A. Cicchetti, *La Vita di Benvenuto di M^o Giovanni Cellini fiorentino scritta (per lui medesimo) in Firenze*, in *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, *Le opere*, II. *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 541-62 (nota bibliografica, p. 561-62); E. Pinzuti, *Sogni diacritici e interpretazione nel sonetto proemiale alla Vita di Benvenuto Cellini*, in *Sincronie*, 2004, n. 16, p. 165-169; M. Lollini, *L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione*, in *Annali d'italianistica*, 2007, n. 25, p. 275-310.

⁹ Ivi, p. 258-259.

mio salutandolo e abbracciandolo. Quanto al suo e vostro venir qui questo carnassale, io ne sono contentissimo, e v'attenderò volentieri; ché ancora che io mi conosca non meritar da voi cotanto, non per ciò voglio ritardare il corso della vostra verso me cortesia. Io vi vedrò e riceverò con lieto e fratellvole animo. Le dolci parole, che di questa materia sono nelle vostre lettere, mi vi stringono con indissolubile annodamento. Ma di ciò ora non più, ché ne potremo insieme un giorno ragionare a bocca¹⁰.

Dalla stessa lettera del Bembo si rileva che nel novembre del 1535, dopo circa cinquanta giorni di malattia e otto di convalescenza, Cellini era partito da Roma alla volta di Firenze, dove aveva incontrato Varchi e insieme avevano avanzato l'ipotesi di un viaggio a Padova da compiere nel Carnevale del 1536. Tuttavia Cellini, accusato dal Vasari e da Ottaviano de' Medici di essersi vantato « di volere essere il primo a saltare in su le mura di Firenze, d'accordo con li nimici [...] fuorasciti » (*Vita*, I, 86)¹¹ durante l'assedio da parte di Clemente VII, fece presto ritorno a Roma per evitare le ire del duca Alessandro de' Medici e il viaggio a Padova subì ulteriori slittamenti.

L'indugio continuo di Cellini e l'attesa impaziente di Bembo durarono ben due anni. Segnali si riscontrano nella lettera di Cellini a Varchi, datata 9 settembre 1536¹². In risposta alle informazioni fornite da Varchi sulla « fantasia » del Bembo « di lasciarsi crescere la barba » per essere ritratto in medaglia, Cellini dichiara che ciò gli fa molto piacere, poiché gli consentirà di ritrarlo « con molta più bella forma », ma aggiunge che due mesi di crescita non bastano perché la barba sarà lunga poco più di « due dita » e per di più sarà « imperfetta ». Per avere un ritratto in medaglia « con molta più bella forma » occorre aspettare ancora quattro-cinque mesi, fino alla Quaresima, in modo che la barba opportunamente « venga poi al suo dovere », argomenta Cellini, perché un ritratto con la barba corta alla veneziana non potrà somigliare né al Bembo con la barba lunga, né al Bembo eventualmente rasato. Da qui la conclusione: per fare un ritratto «

¹⁰ P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, vol. III (1529-1536), cit., p. 629 (lett. n. 1730).

¹¹ B. Cellini, *Opere* cit., p. 264.

¹² Ivi, p. 977-78.

con molto più bella forma », secondo i canoni estetici, è opportuno attendere che la barba venga con il tempo « al suo dovere »¹³.

¹³ Leopardi, nello *Zibaldone*, in data 5 agosto 1823, muove alcune considerazioni sulla forma umana che dipende dalla natura e sulla forma umana che dipende dalle usanze, sul ritratto reale e sul ritratto convenzionale, fermando l'attenzione proprio sulla medaglia fatta da Cellini e sulla barba corta di Bembo: « Qual è dunque la vera forma umana ? Ed essendo diversissime e in parte contrarissime le qualità che di essa si osservano in intere nazioni, classi ec. di persone, benchè generalmente e *regolarmente* comuni in quella tal classe; come si può determinare esattamente essa forma secondo i capi delle qualità regolari e delle parti che regolarmente la compongono? E non potendosi determinare la forma umana regolare e perfetta, perocchè ella regolarmente per intere classi, nazioni e secoli si diversifica, come si potrà determinare la bellezza della medesima? Quando appena si troverà una qualità che la possa comporre, la quale non manchi o non sia mancata regolarmente ad intere classi e generazioni d'uomini, o non sia stata anzi tutto l'opposto? Che cosa è dunque questo tipo di bellezza ideale, universalmente riconosciuto, eterno, invariabile? quando neppure intorno alla nostra propria forma visibile, se ne può immaginar uno che sia riconosciuto per tale da tutti gli uomini, in tutti i tempi, o che non possa, o non abbia potuto non esserlo? quando esso non si trova neppure nella natura? dove dunque si troverà, o dove s'immaginerà, o donde si caverà egli? Perocchè egli è certo che se taluno fosse (come certo furono e sono molti), il quale non avesse mai veduto altra forma d'uomini che l'una di quelle tali sopraddette, propria di una cotal nazione, o classe, o schiatta ec. ec. l'idea ch'egli si formerebbe della bellezza umana visibile, non uscirebbe delle proporzioni e delle qualità ch'egli avrebbe osservate in quella tal forma, e sarebbe lontanissima, e talvolta contrarissima, all'idea che si formerebbe un altro che si trovasse nella stessa circostanza rispetto a un'altra maniera di forme. Al quale la bellezza immaginata e riconosciuta da quel primo, parrebbe vera bruttezza, o composta di qualità ch'egli, se non altro, in parte, giudicherebbe onninamente brutte e sconvenienti, perchè diverse o contrarie a quelle ch'egli sarebbe assuefatto a vedere. Un agricoltore il quale non avesse mai veduto forme cittadine, crediamo noi che si formerebbe della bellezza un'idea conforme o simile a quella de' cittadini? anzi non contraria affatto in molte parti essenziali? Un popolo di calzolai concepirebbe la bella forma dell'uomo tozzotta, di spalle larghe e grosse, gambe sottili e ripiegate all'indietro, braccia quasi più grosse delle gambe ec. Tutto ciò spetta a quello che nelle forme umane dipende dalla natura largamente presa, cioè dalle cause fisiche ec. Di quello poi che dipende dalle usanze che dovrà dirsi? pareva impossibile nel 16.^o secolo, secolo di squisito gusto, al Cellini, finissimo conoscitore del bello, di dar grazia e bell'aria al ritratto del Bembo (ch'egli aveva a fare in una medaglia), perchè il Bembo non portava barba. E il Bembo si fece crescer la barba per farsi ritrarre dal Cellini, e che il ritratto facesse bella vista essendo barbato, e così fu fatto. Che ne sarebbe parso a un artista de' nostri tempi? Molte cose si posson dire delle varie opinioni ec. di varie nazioni e tempi sopra l'uso della barba (ch'è pur cosa naturale), relativamente al bello. Così de' capelli e delle così diverse e contrarie pettinature, o tosature (totali o in parte) tenute per belle o per brutte in diverse età da una stessa nazione, in diverse nazioni ec. Eppure anche intorno ai capelli v'è la pettinatura naturale ec. ec. » (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991).

Solo nell'aprile del 1537, quando a Roma Paolo III « per via delle male lingue » non aveva più « in quel concetto di prima » Cellini, come si legge nella *Vita*, I, 94¹⁴, l'artista partì da Roma alla volta della Francia e fece sosta a Padova, dove andò « a baciare le mane a messer Pietro Bembo, il quale non era ancor cardinale »¹⁵. Nella prima giornata Cellini lavorò due ore « certi stucchi candidissimi dentro in uno scatolino » e abbozzò « quella virtuosa testa di tanta buona grazia, che Sua Signoria ne restò istupefatta ». Non poche difficoltà gli procurò il fatto che Bembo portasse « la barba corta alla veneziana », per cui Cellini con « gran fatiche » riuscì a fare « una testa » che lo soddisfacesse. Di fronte al risultato Cellini scrive: « Pure la fini' e mi parve fare la più bella opera che io facessi mai, per quanto si apparteneva a l'arte mia » della oreficeria. Inoltre nel rovescio, su richiesta di Bembo, che volle coniugare poesia e amore, Cellini con « bonissima grazia » fece « un caval Pegaseo in mezzo a una ghirlanda di mirto », il cavallo alato che, nato dal sangue di Medusa decapitata da Perseo, con un colpo di zoccolo fece scaturire la fonte Ippocrene sul monte Elicono sacro alle Muse e il mirto sacro a Venere. Cellini, dunque, raffigurò il Bembo poeta e il poeta dell'amore.

Nonostante le pressioni del Bembo per realizzare al più presto in « acciario », ciò che era stato fatto in cera, Cellini ripartì alla volta di Parigi, dove giunse nel mese di giugno e fu ricevuto da Francesco I a Fontainebleau :

Pure mi diceva e mi pregava, che io gnene dovessi fare in acciario, dicendomi: – Di grazia fatemela, perché voi me la farete ben presto, se voi vorrete. – Io gli promessi che quivi io non la volevo fare; ma dove io mi fermassi a lavorare gliene farei senza manco nessuno. In mentre che noi tenevamo questo proposito, io ero andato a mercatare tre cavalli per andarmene alla volta di Francia; e lui faceva tener conto di me segretamente, perché aveva grandissima autorità in Padova; di modo che volendo pagare i cavalli, li quali avevo mercatati cinquanta ducati, il padrone di essi cavalli mi disse: – Virtuoso uomo, io vi fo un presente delli tre cavalli. – Al quale io risposi: – Tu non sei tu che me gli presenti; e da quello che me gli presenta io non gli voglio, perché io non gli ho potuto dar nulla delle fatiche mie. – Il buono uomo mi disse che, non pigliando quei cavagli, io non caverei altri cavagli di Padova e sarei necessitato a 'ndarmene a piede. A questo io me ne andai al magnifico messer Pietro, il

¹⁴ B. Cellini, *Opere* cit., p. 283-86.

¹⁵ Bembo fu nominato cardinale da Paolo III nel marzo 1539.

quale faceva vista di non saper nulla, e pur mi carezzava, dicendomi che io soprastessi in Padova. Io che non ne volevo far nulla ed ero disposto a 'ndarmene a ogni modo, mi fu forza accettare li tre cavalli; e con essi me ne andai (*Vita*, I, 94)¹⁶.

In una lettera senza data, ma successiva all'incontro con il Bembo, inviata al poeta burlesco Luca Martini¹⁷, Cellini informa di voler fare a sua scelta (« requisizione ») « un altro rovescio » della medaglia del Bembo, con l'inserimento di « alcun motto degno della virtù di un tanto uomo »¹⁸. Dopo questa ipotesi di sostituire, nel rovescio della medaglia, il cavallo Pegaso in mezzo a una ghirlanda di mirto con un motto che sintetizzasse le virtù di Bembo, « grandissimo innelle sue lettere e innella poesia in superlativo grado » (*Vita*, I, 94)¹⁹, non si trovano altre notizie sulla medaglia nell'autobiografia, nelle lettere e nel *Trattato dell'oreficeria*. Il silenzio di Cellini, che è solito segnalare e celebrare le proprie opere, è certamente una spia del mancato passaggio dal modello creato a Padova alla realizzazione della medaglia.

Tra Otto e Novecento a lungo si è discusso sull'« autografia celliniana »²⁰ di una medaglia che nel *recto* reca l'iscrizione PETRI BEMBI CAR(dinalis) e raffigura il mezzo busto rivolto verso destra del Bembo cardinale con mozzetta e barba lunga, nel *verso* c'è Pegaso, senza la ghirlanda di mirto, nell'atto di far sgorgare con il colpo degli zoccoli la fonte Ippocrene. Ma la qualità della medaglia, di cui sono noti diversi esemplari in argento e bronzo²¹, è sostanzialmente estranea al Cellini orafo e probabilmente la realizzazione va collocata nell'ambito delle celebrazioni promosse dopo la morte del Bembo (18 gennaio 1547).

¹⁶ B. Cellini, *Opere cit.*, p. 286.

¹⁷ Al « carissimo amico » (*Vita*, I, 86), Luca Martini il Cellini indirizza il capitolo satirico in lode della prigione *Chi vuol saper quant'è il valor de Dio*, collocato poi a chiusura del libro primo dell'autobiografia (ivi, pp. 362-69).

¹⁸ Ivi, p. 979.

¹⁹ Ivi, p. 285.

²⁰ D. Gasparotto, *La barba di Pietro Bembo*, « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », s. IV, quaderni 1-2, classe di Lettere e Filosofia, 1996, p. 183-206. Si veda inoltre V. Gatto, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001.

²¹ Medaglia in argento di Pietro Bembo, Firenze, Museo nazionale del Bargello, in A. Paolucci, *Cellini*, Firenze, Giunti, 2000, p. 9; medaglia in bronzo, in *Donatello e una "casa" del Rinascimento - Capolavori dal Jacquemart André*, a cura di C. Giannini e N. Sainte Fare Garnot, Firenze, Mandragora, 2007, p. 52 e 61-62 (con ulteriori indicazioni bibliografiche su altri esemplari).

2. *Autoritratto di Cellini con il « gran maestro » Michelangelo*

Nell'autobiografia, scritta tra il 1558 e il 1566 (dopo la prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* del Vasari nel 1550 e prima della seconda edizione nel 1568) e interrotta sulla sequenza del viaggio a Pisa nel 1562, la figura di Michelangelo appare sin dal 1518, quando il diciottenne Cellini era a Firenze, presso la bottega dell'orafo Antonio Giamberti detto Marcone (*Vita*, I, 12-13). L'occasione fu offerta dalla visita dello scultore Pietro Torrigiani, che andava alla ricerca di artisti fiorentini per « fare una grande opera » di bronzo per Enrico VIII d'Inghilterra. Cellini, i cui « disegni son più da scultore che da orefice »²², poté vantarsi di aver fatto un disegno « ritratto » dal cartone michelangiotesco (1505-06) per la battaglia di Cascina (28 luglio 1364) tra le truppe pisane e quelle fiorentine – Cellini crede erroneamente che si tratti della presa di Pisa, 1406 –, da affrescare nella sala del Consiglio del Palazzo della Signoria per volere del gonfaloniere Soderini (1504), in gara con Leonardo da Vinci, al quale fu dato l'incarico (1503) di affrescare la battaglia di Anghiari (29 giugno 1440) tra fiorentini e milanesi²³.

Nel cartone di Leonardo, eseguito nella sala del Papa, in Santa Maria Novella, come racconta Cellini, l'artista « aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavagli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto immaginar si possa »²⁴. E qui Cellini preleva manifestamente dalla biografia vasariana di Leonardo :

[...] disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga²⁵.

²² B. Cellini, *Opere cit.*, p. 81.

²³ Michelangelo, chiamato a Roma da Giulio II, non realizzò l'affresco, mentre l'opera di Leonardo, eseguita con la sperimentale tecnica dell'encausto, si rovinò subito.

²⁴ B. Cellini, *Opere cit.*, p. 82.

²⁵ B. Cellini, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 553.

Il cartone del « divinissimo » Michelangelo, preparato in una stanza dell'ospedale dei *Tintori di Sant'Onofrio* e poi collocato nel Palazzo dei Medici, continua Cellini, « fu la prima bella opera » nell'ambito della pittura, con la quale egli « mostrò delle maravigliose sue virtù » nel disegnare « una quantità di fanterie che per essere di state s'erano missi a bagnare in Arno; e in questo istante dimostra ch'e' si dia a l'arme, a quelle fanterie ignude corrono a l'arme, e con tanti bei gesti, che mai né delli antichi né d'altri moderni non si vidde opera che arrivassi a così alto segno»²⁶.

Questi due cartoni, di cui restano solo copie, divennero « la scuola del mondo » e, secondo Cellini, il cartone di Michelangelo, che svela la « virtù » e la « forza di quei primi studii », è il punto più alto della sua produzione. E qui Cellini attinge dalla biografia di Michelangelo, con cui Vasari chiude la prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* :

[...] cominciò un grandissimo cartone [...]. E lo empié d'ignudi che, bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello istante si dava all'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalissero; e mentre che fuor dell'acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michele Agnolo disegnato chi tirava su uno, e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a' compagni; altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda d'ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze che non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettandosi tirava per forza una calza; et oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eravi tamborini ancora e figure che coi panni avvolti ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto e chi ginocchioni o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere bozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupidi e morti restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michele Agnolo mostra loro. Onde veduto sì divine figure (dicono

²⁶ B. Cellini, *Opere cit.*, p. 82.

alcuni che le videro) di man sua e d'altri ancora non s'essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciocché dappoi che fu finito e portato alla sala del papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michele Agnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti [...]: poiché in tale cartone studiò Aristotile da San Gallo amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Francesco Granaccio, Baccio Bandinello et Alonso Berugotta spagnuolo; seguitò Andrea del Sarto, il Francia Bigio, Iacopo Sansovino, il Rosso, Maturino, Lorenzetto, e 'l Tribolo allora fanciullo, Iacopo da Pontormo e Perin del Vaga, i quali tutti ottimi maestri fiorentini furono e sono. Per il che, essendo questo cartone diventato uno studio di artefici, fu condotto in casa Medici nella sala grande di sopra, e tal cosa fu cagione che egli troppo a securtà nelle mani de gli artefici fu messo: perché nella infermità del Duca Giuliano, mentre nessuno badava a tal cosa, fu da loro stracciato, et in molti pezzi diviso, talché in molti luoghi se n'è sparto, come ne fanno fede alcuni pezzi che si veggono ancora in Mantova in casa M^{esser} Uberto Strozzi gentiluomo mantovano, i quali con riverenza grande son tenuti. E certo che a vedere e' sono più tosto cosa divina che umana²⁷.

Infatti Cellini riprende, sintetizzando e risistemando, alcune tessere, come i soldati nudi che si bagnano nell'Arno per il caldo, l'arrivo improvviso dei nemici, l'allarme dato e il pronto rivestirsi, ma dove Vasari tende ad elencare i numerosi e vari gesti dei soldati, Cellini accumula e fornisce la generica somma (« con tanti bei gesti »). Inoltre dallo stesso stralcio vasariano Cellini preleva la considerazione finale sulla vetta raggiunta da Michelangelo con questo cartone e sulla insuperabilità del Maestro, ma dove Vasari fornisce un elenco di artisti che si sono esercitati su quel cartone, Cellini taglia, probabilmente mosso da ira perché tra quei nomi figura anche qualche suo avversario, come Baccio Bandinelli, per giunta definito da Vasari, insieme agli altri, ottimo maestro fiorentino. E ancora, dove Vasari definisce il cartone di Michelangelo « uno studio di artefici », Cellini estende la definizione anche al cartone di Leonardo e i due artisti insieme « furno la scuola del mondo ».

²⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 cit., p. 888-90.

Nel riprendere le fila dell'episodio della visita di Torrigiani nella bottega dell'orafo Antonio Giamberti detto Marcone (*Vita*, I, 12-13), Cellini racconta il vanto di Pietro Torrigiani di essersi formato insieme a Michelangelo sulla pittura di Masaccio :

Ora torniamo a Piero Torrigiani, che con quel mio disegno in mano disse così: – Questo Buonaarroti e io andavamo a 'mparare da fanciulletti innella chiesa del Carmine, dalla cappella di Masaccio [...] -²⁸.

Parallelamente Cellini scrittore esibisce il proprio vanto di artista formatosi in particolare sul disegno di Michelangelo :

Attesi continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo, e da quella mai mi sono ispiccato²⁹.

In tal modo Cellini evidenzia le dinamiche generazionali e la funzione dei rispettivi maestri : se la generazione precedente, quella di Michelangelo e di Pietro Torrigiani, ha avuto come maestro Masaccio, la generazione successiva, quella di Cellini, ha come maestro Michelangelo.

Proprio durante la frequentazione della chiesa del Carmine, per studiare le pitture di Masaccio, Torrigiani assestò per invidia un pugno sul naso di Michelangelo. La versione, riportata da Cellini, è dello stesso Torrigiani :

[...]e perché il Buonaarroti aveva per usanza di ucellare tutti quelli che disegnavano, un giorno in fra gli altri dandomi noia il detto, mi venne assai più stizza che 'l solito, e stretto la mana gli detti sì grande il pugno in sul naso, che io mi senti' fiaccare sotto il pugno quell'osso e tenerume del naso, come se fusse stato un cialdone: e così segnato da me ne resterà insin che vive. – Queste parole generorono in me tanto odio, perché vedevo continuamente i fatti del divino Michelagnolo, che non tanto ch'a me venissi voglia di andarmene seco in Inchilterra, ma non potevo patire di vederlo³⁰.

Anche le sequenze dello studio delle pitture del Masaccio e del pugno sul naso di Michelangelo sono costruite con materiali provenienti

²⁸ B. Cellini, *Opere cit.*, p. 83.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

dalle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* del Vasari :

Disegnò molti mesi nel Carmino alle pitture di Masaccio, dove con tanto giudizio quelle opere ritraeva, che ne stupivano gli artefici e gli altri uomini, di maniera che gli cresceva l'invidia insieme col nome. Dicesi che, avendo il Torrigiano contratto seco amicizia e scherzando, mosso da invidia di vederlo più onorato di lui e più valente nell'arte, con tanta amorevolezza gli percosse d'un pugno il naso, che rotto e schiacciato di mala sorte, lo segnò per sempre³¹.

Nell'autobiografia, allora, come dimostra l'analisi dell'episodio della visita di Torrigiani alla bottega di Antonio Giamberti detto Marcone (*Vita*, I, 12-13), Cellini scrittore, ormai maturo negli anni, disegna il giovane Cellini, prima orefice e poi scultore, sulle grandi orme della bella maniera di Michelangelo. E paradossalmente lo fa, utilizzando alcune tessere narrative prelevate dalla prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* dell'odiato Vasari.

In aggiunta occorre segnalare che l'autobiografia di Cellini è sul piano cronologico parallela all'autobiografia di Vasari, il quale inserisce la propria vita, disegnata in dialogo e in prosecuzione di quella di Michelangelo, nell'edizione giuntina delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568). Avviene così che due antagonisti creano nello stesso tempo due autoritratti e ciascuno dei due ama dipingere con le parole la propria maturazione all'ombra e sulle orme del divino Michelangelo, il grande Maestro dell'imitazione eclettica e selettiva.

3. Imitazione-emulazione di Michelangelo, la leggerezza di Perseo e la pesantezza di Medusa

Interrotta bruscamente l'autobiografia nel 1566, che per scelta autoriale rimane incompiuta, Cellini insegue il suo sogno di scrittore con i

³¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 cit., p. 883.

trattati *Dell'oreficeria* e *Della scultura*, redatti tra il 1565 e il 1567, stampati a Firenze nel 1568³².

Nel trattato *Dell'oreficeria* lo scrittore-artista riprende dall'autobiografia l'episodio dell'elogio espresso da Michelangelo in occasione della medaglia realizzata da Cellini per il senese Girolamo Marretta, con « uno Ercole che sbarrava la bocca a il liono » (*Vita*, I, 41)³³, per far risalire a Michelangelo la svolta da orefice a scultore :

[...] e l'Ercole e il liono io gli avevo fatti di tutto rilievo che a pena e' si tenevano al campo con certe piccole attaccature. E tutto questo era fatto innel sopradetto modo, senza bronzo, dando pian piano or da rovescio, or da ritto, tanto che io la condussi a una tanta fine e con tanto disegno che il nostro gran Michelagnolo venne insino 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, sì che di questa grandezza io la veggo tanto bella che io non credo mai che quegli orefici antichi facessero tanto bene. - 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 faceva le cose piccole di quella bonà, mai non l'arebbe sapute far così grande. E 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 avevo³⁴.

Nel trattato *Della Scultura*, a proposito delle opere in marmo, Cellini racconta che durante i « venti anni » di residenza a Roma, mentre praticava l'oreficeria ha sempre avuto « volontà di far qualche opera di marmo » e ha sempre frequentato i maggiori scultori. Tra questi « il migliore » è « il

³² G. Stimato, « La *Vita* e i *Trattati* di Benvenuto Cellini : due generi a confronto », in *Critica letteraria*, 2003, n. 4, p. 627-650.

³³ B. Cellini, *Opere* cit., p. 159.

³⁴ Ivi, p. 666-667.

nostro gran Michelagnolo Buonaroti fiorentino, il quale uomo ha meglio lavorato il marmo che tutti li altri uomini di che mai ci fussi notizia »³⁵.

Nel testo *Per ragionare dei colossi mezzani e grandi*³⁶, Cellini descrive il modello della fontana (già in *Vita*, II, 22) che ha preparato per Francesco I e l'occasione viene abilmente sfruttata per mettere a fuoco il suo concetto di imitazione selettiva alla maniera di Zeusi. Grazie all'ecfrasi celliniana è possibile virtualmente dare corpo a un'opera mai realizzata. Il modello aveva « forma quadra ». Un basamento (« un sodo »), posto al centro di questa forma quadrata, si elevava per ben « quattro braccia » al di sopra dell'acqua. Lungo il basamento erano rappresentate alcune opere riferite alle imprese del re e alla fontana. Sul basamento la figura del dio Marte, simbolo del re e della virtù delle armi. Nei quattro cantoni della fontana quattro figure che rappresentano le altre quattro virtù del re : la virtù delle Lettere « di tutte le sorte », la virtù delle Arti « figurata per la Scultura, Pittura e Architettura », la virtù della Musica « con tutte le sorte d'armonie musicali », la virtù della Liberalità « la quale è causa di far nascere le sopra dette virtù e di poi nutrirla : e questa cognoscevo essere grandissima in Sua Maestà ». E a proposito della realizzazione in gesso di un modello un po' più grande, Cellini espone il suo concetto di imitazione. Tutti i buoni maestri « ritraggono il vivo », ma ciò che interessa è « in avere un bel iudizio di sapere il bel vivo mettere in opera, e saper cognoscere fra i bei vivi il più bello, e vederne assai, e da tutti pigliare quelle più belle parti che si veggono in essi, e di quelle da poi farne una bella composizione tutta ristretta in quest'opera che tu vuoi fare. Da poi si vede l'opere di quei maestri, in fra le quali si conosce quelli che hanno buona maniera, cioè graziosa e ubbidiente all'arte: e questi sono rari ».

Il concetto di imitazione viene ripreso e sviluppato da Cellini nella produzione poetica, la quale segna in modo marcato la distanza dal classicismo petrarchista di Pietro Bembo e di Iacopo Sannazaro, i cui canzonieri erano apparsi nel 1530. Anzi a tratti la poesia di Cellini è fortemente antipetrarchista sia per l'uso di forme metriche, come ad es. il sonetto caudato e la sonettessa, largamente diffuse nello stile comico, sia per l'uso di lessico forte, quotidiano e parodico, e tende a collegarsi all'ambito del realismo della tradizione toscana.

³⁵ Ivi, p. 786.

³⁶ Ivi, p. 793-796.

In uno dei componimenti ruotanti attorno al suo capolavoro, il son. *Feci Perseo, o Dio, com'ogni uom vede* (*Rime*, 105)³⁷, Cellini celebra la sua scultura che piacque a Cosimo I e « a tutto 'l mondo » (v. 2) poiché le opere d'arte (« libri », v. 3) che raggiungono la massima perfezione (« tal virtù », v. 3) hanno la forza (« pondo », v. 3) di toccare la mente e il cuore di tutti³⁸. Agli artisti è richiesto di seguire la metodologia di Zeusi (« Usar qual Zeuse », v. 4), rappresentando le parti più belle che l'occhio coglie nei corpi di fanciulli e donne (« fanciullo e donna il me' che l'occhio vede », v. 5), proprio come l'artista fiorentino rivendica di aver fatto nel suo *Perseo*. A tale proposito è fondamentale, sul piano storiografico, sottolineare che, secondo Cellini, il moderno Zeusi seleziona le parti più belle dei corpi maschili e femminili senza la guida dell'idea innata della bellezza, come si riteneva tra fine '400 e inizio '500, nella stagione del neoplatonismo, bensì con la guida dell'esperienza personale dell'artista e de suoi studi.

La poesia di Cellini ritorna più volte sul *Perseo* (inaugurato il 27 aprile del 1554), offrendo la chiave per svelare il segreto della sua bellezza. Nel componimento *Dio fe' il prim'uom di terra, e poi l'accese* (*Rime*, 14)³⁹ Cellini celebra se stesso come scultore del *Perseo* e del *Crocifisso* in marmo bianco su croce nera (« Fe' Perseo Benvenuto, e Cristo in croce », v. 9) e si interroga sul fatto che « gli han tolto 'l pane e dato in su la voce » (v. 11) proprio perché « ei ben mostrava la scultura » (v. 10).

Nel sonetto *Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove* (*Rime*, 21)⁴⁰, Cellini evidenzia la leggerezza di Perseo, « bel giovine alato » (v. 13), che può volare con le ali dei sandali. E nel sonetto *Ercol sospese, uccise Anteo e poi* (*Rime*, 59)⁴¹ mette a fuoco l'anima che dà vita al gruppo bronzeo di Perseo e Medusa, cioè l'opposizione sopra-sotto, alto-basso, leggerezza-pesantezza : « Medusa ho sotto, e in alto anche il coltello » (v. 12).

Grazie alla rappresentazione dell'opposizione tra la leggerezza di Perseo e la pesantezza di Medusa, Cellini si mostra un fine interprete di un nodo centrale del l. IV delle *Metamorfosi* di Ovidio. Sullo stesso nodo

³⁷ Ivi, p. 948. Cf. inoltre B. Cellini, *Rime*, introduzione e commento di V. Gatto, Roma. Archivio Guido Izzi, 2001.

³⁸ Al *Perseo* Cellini dedica numerose pagine nell'autobiografia: cf. Gerarda Stimato, « Il racconto del *Perseo* nella Vita di Benvenuto Cellini : il sistema dei personaggi e il modello attanziale di A. J. Greimas », in *Studi Rinascimentali*, 3, 2005, p. 77-86.

³⁹ B. Cellini, *Opere* cit., p. 854.

⁴⁰ Ivi, p. 860-61.

⁴¹ Ivi, p. 895-96.

ritorna, nel secondo Novecento, lo scrittore Italo Calvino, il quale ha svolto il motivo del rapporto del poeta con il mondo ricorrendo alla contrapposizione tra leggerezza e pesantezza nella prima delle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (scritte nell'estate del 1985, pochi mesi prima della morte nella notte tra il 18 e il 19 settembre 1985), attraversando il testo ovidiano con osservazioni che tornano utili per la comprensione della scultura di Cellini e del rapporto dell'artista con il mondo che stava diventando di pietra.

Calvino, nel sostenere « le ragioni della leggerezza », dell'« agilità scattante e tagliente » della scrittura, che egli considera « un valore anziché un difetto », contro « la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo : qualità che s'attaccano subito alla scrittura, se non si trova il modo di sfuggirle »⁴², afferma di riconoscere il suo « ideale di leggerezza » nell'eroica figura mitologica di Perseo e l'opposto della pesantezza in Medusa, simbolo della pietrificazione delle persone e dei luoghi, della vita e del mondo :

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. [...] Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. [...] Il rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro. Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevono le Muse. [...] Quanto alla testa mozzata, Perseo non l'abbandona ma la porta con sé, nascosta in un sacco; quando i nemici stanno per sopraffarlo, basta che egli la mostri sollevandola per la chioma di serpenti, e quella spoglia sanguinosa diventa un'arma invincibile nella mano dell'eroe: che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso. Qui certo il mito vuol dirmi qualcosa, qualcosa che è implicito nelle immagini e che non si può spiegare altrimenti. Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è

⁴² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Saggi 1945-1985, a cura di M. Barengi, to. I, Milano, Mondadori, 2007, p. 631-32.

toccato di vivere, una realtà che egli portò con sé, che assume come proprio fardello⁴³.

La leggerezza di Perseo, che guarda l'immagine mostruosa della Gorgone riflessa nello scudo di bronzo, non s'identifica con il rifiuto del mondo, bensì con «un modo di vedere il mondo»⁴⁴, della cui pesantezza si fa carico, un modo che necessariamente ha le radici nella filosofia e nella scienza, come nel pensiero di Epicuro per Lucrezio e di Pitagora per Ovidio, e per estensione nell'estetica per gli artisti. Così la leggerezza di Perseo è la «leggerezza della pensosità».

Le riflessioni di Calvino sull'opposizione leggerezza / pesantezza, Perseo / Medusa, in margine alle *Metamorfosi* di Ovidio, offrono spunti per la lettura e interpretazione dell'opera di Cellini. In particolare, nel sonetto *Ercol sospese, uccise Anteo e poi (Rime, 59)*⁴⁵, la statua di *Perseo* diviene viva e prende la parola, dando voce all'artista-poeta. Così Perseo, *alter ego* di Cellini, con la leggerezza della pensosità, da identificare con la visione del mondo che si fonda sulla concezione dell'arte come selezione e imitazione del più bello e dell'artista come moderno Zeusi, può sollevarsi sulla pesantezza della realtà fiorentina, pietrificata dalla mostruosa Medusa dell'ignoranza, grazie alla quale – afferma Perseo – trovano credito e spazio artisti ignoranti, come il Bandinelli (autore del gruppo *Ercole e Caco*) e l'Ammannati, che, pur essendo «più bestial forza d'animale» del Bandinelli, ha ricevuto la committenza del marmo di *Nettuno*.

Grazie alla finzione narrativa, dunque, l'artista-poeta Cellini svela nel sonetto di aver fatto la sua creatura (la statua di Perseo) a immagine e somiglianza di sé stesso, il creatore. In tal modo la leggerezza di Perseo diviene simbolo della leggerezza di Cellini, il quale con la sua concezione dell'arte e dell'artista compie un agile salto e vola in alto, accanto al suo maestro Michelangelo, e dall'alto può guardare con un'altra ottica la pesantezza e l'opacità dei suoi antagonisti, Bandinelli e Ammannati. Questi ultimi, in una Firenze cortigiana dominata dalla «braveria grifona», si comportano in modo arrogante e prepotente e, alla stessa maniera del

⁴³ Ivi, p. 632-33.

⁴⁴ Ivi, p. 638.

⁴⁵ B. Cellini, *Opere cit.*, p. 895-96.

grifone che si nutre di carogne di animali, traggono nutrimento per la loro arte dal regno della morte e dell'ignoranza⁴⁶.

Pasquale SABBATINO
 Université Federico II de Naples

⁴⁶ Tra la bibliografia segnaliamo : gli atti del convegno *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972 (in particolare i saggi di N. Borsellino, *Cellini scrittore*, p. 17-31 ; M. L. Altieri, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, p. 61-163); *Rivista di letteratura italiana*, 2000, n. 2/3 (B. Maier, *Contributi celliniani*, p. 13-27; L. Scorbano, "Gli ha letto Dante". *Occasioni dantesche nella Vita di Cellini*, p. 29-45 ; G. Dell'Aquila, *Benvenuto Cellini lirico*, p. 48-69 ; P. Paolini, *Le Rime di Benvenuto Cellini*, p. 71-89 ; P. Senna, *I Discorsi di Benvenuto Cellini e il paragone fra le arti*, p. 91-106) ; P. Senna, *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, New York, Ed. Palgrave Macmillan, 2003 ; *Benvenuto Cellini : Sculptor, Goldsmith, Writer*, a cura di M. A. Gallucci – P. L. Rossi, Cambridge, Ed. Cambridge UP, 2004.