

*L'opera completa del*

# Cellini

*Presentazione di*

CHARLES AVERY

*Apparati critici e filologici di*

SUSANNA BARBAGLIA

**Rizzoli Editore • Milano**

## Cellini e le arti decorative

Grazie alla sua *Vita* e ai suoi *Trattati*, siamo meglio informati su Cellini che su qualsiasi altro artista del Cinquecento, eccetto forse Michelangelo, che pure ricorse spesso alla parola scritta, ma in forma poetica ed epistolare.

Cellini è oggi famoso soprattutto per le grandi sculture in bronzo e in marmo, come il *Perseo* e il *Ganimede*, eseguite per Cosimo de' Medici intorno al 1550. In realtà esse rappresentano solo una piccola parte della sua produzione, come ci si rende conto leggendo la sua *Vita*.

La grande quantità di piccole opere d'arte decorativa che egli creò e descrisse amorevolmente nelle sue memorie, sono troppo spesso trascurate, perché sopravvissute in piccola parte. È la sorte comune degli oggetti realizzati in metalli preziosi, come i gioielli, quella di andare distrutti per mano di ladri e saccheggiatori, oppure di essere fusi e rimodellati, secondo la moda del momento, da parte dei successivi proprietari.

In effetti Cellini fu soprattutto orafo, autore di vasellame e oggetti decorativi in metallo prezioso. Una vivace descrizione di questo aspetto della sua attività si può trarre dal dipinto raffigurante *La bottega dell'orefice*, di Alessandro Fei, il Barbiere, conservato a Firenze, Palazzo Vecchio, nello Studiolo di Francesco I (1570 ca.). Il dipinto illustra una scena della frenetica attività delle botteghe del duca Cosimo agli Uffizi. In primo piano, sulla sinistra alcuni esperti stanno valutando degli oggetti preziosi, mentre sulla destra un orafo sta lavorando a una corona granducale.

Dietro di lui, su un ripiano, una quantità di vasi e brocche, con catene o collane che pendono dal bordo. Sullo sfondo le fornaci sono roventi, mentre a sinistra due fabbri battono delle lamine su un'incudine. Vicino a loro altri orafi attendono al loro lavoro.

Cellini fece anche dei gioielli, anche se nessuno

di essi è rimasto. Per uno, tuttavia, abbiamo una precisa documentazione figurativa (cat. n. 8). Si tratta di un disegno acquarellato che fa parte di un album compilato intorno al 1729 da un disegnatore italiano, F. Bartoli, per un amatore e collezionista inglese, John Talman. L'intero album è composto di disegni colorati che rappresentano per lo più oggetti liturgici usati nelle cerimonie pontificali in San Pietro. Purtroppo la maggior parte di questo prezioso patrimonio fu distrutta nel 1797, quando dovette essere fusa per pagare Napoleone, che aveva mosso guerra agli Stati pontifici.

La fibula, o ferma-piviale, di Clemente VII Medici, che il disegno raffigura, era uno dei primi capolavori di Cellini, realizzato intorno al 1530. Le circostanze della commissione, originate dalla distruzione della maggior parte del tesoro papale avvenuta nel corso del Sacco di Roma del 1527, sono descritte nella *Vita*. Il Papa voleva un enorme fermaglio d'oro "il quale si fa tondo a foggia di un tagliere e grande quanto un tagliere, di un terzo di braccio". Nei suoi trattati Cellini aggiunge che aveva pressappoco le dimensioni di una mano aperta.

La scritta sul disegno dice: "Nel mezzo è un diamante a punta. È incastonato con quattro bellissimi smeraldi, due zaffiri eccezionalmente belli e grossi, e due bei rubini"; gli attribuisce un valore di 15.000 sterline nel 1729. I gioielli corrispondono esattamente alla descrizione che ne fa Cellini nel suo *Trattato dell'oreficeria*.

A prescindere dalla descrizione stravagante che ne dà Cellini, il fermaglio fu molto lodato da Vasari nelle sue *Vite*. Visto di fronte, il fermaglio raffigurava il Padre Eterno, con al centro un grande diamante tagliato a piramide, una pietra molto famosa che era stata acquistata da Giulio II per 36.000 ducati. In passato era stata incastonata in una fibula fatta per quel papa da Caradosso, un predecessore di Cellini e il più famoso orefice romano in pieno Rinascimento.

Il profilo circolare e la collocazione simmetrica delle pietre, in parte forse dettata dalla tradizione, mostrano Cellini come un orefice tipicamente rinascimentale, in una composizione che non ha nulla di manieristico. Il suo Padre Eterno ricorda inoltre l'opera di Raffaello, in particolare l'analoga figura nella cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Cellini diede sfogo alla sua immaginazione e alla sua abilità tecnica nella varietà di pose e nelle gradazioni di rilievo dei putti che circondano l'Eterno e sembrano sostenere le preziose pietre. La veduta laterale mette chiaramente in evidenza il profilo piramidale del grande diamante centrale — che tra parentesi era un vanto dei Medici — e il gancio che esce dalle fauci del leone e che serviva a chiudere il piviale. Sul retro, la forma a U del gancio serve a incorniciare lo stemma dei Medici sormontato dalla tiara papale.

Per la rimanente produzione orafa di Cellini, si è purtroppo costretti a ricostruire mentalmente le immagini sulla base delle vivide descrizioni dell'artista e degli esemplari analoghi scelti tra i pochi sopravvissuti dell'oreficeria rinascimentale. Pietre preziose ed enormi perle dalle forme insolite e suggestive formavano il nucleo attorno al quale l'orafo poteva abilmente costruire una composizione, figurativa o astratta, per la gioia della ricca clientela. Molti di questi gioielli sono stati tradizionalmente considerati opera di Cellini solo in base a una generica somiglianza: nessuno però corrisponde con esattezza a qualche esemplare descritto nella *Vita*.

Forse il più stupefacente gioiello attribuito in passato a Cellini è il famoso "Canning Jewel" del Victoria and Albert Museum, così denominato perché appartenne nel XIX secolo al conte Canning, primo Viceré dell'India. Rappresenta un mostro marino ed è fatto con una perla irregolare montata su oro smaltato, tempestato di perle, rubini e diamanti. Era tradizionalmente considerato un dono dei Medici a un imperatore Mogul: benché questa idea non possa essere smentita, essa risulta sprovvista di basi storiche. Il fatto che una delle pietre sia tagliata a forma di fiore stilizzato fa pensare a un influsso indiano, e l'ipotesi più credibile è che sia opera di un artigiano italiano impiegato alla corte dei Mogul.

In ogni caso si tratta di un caratteristico esempio della oreficeria manieristica e mostra chiaramente il gusto di ricavare da un fenomeno naturale, una perla dalla forma singolare, una originale e preziosa opera d'arte. Richiama alla mente il suggerimento

che Leonardo dà agli artisti di studiare le macchie di umidità sul muro come stimolo alla fantasia.

A prescindere dalla sua attività di orafo, Cellini fu esperto artigiano anche nella lavorazione di altri metalli. Nella *Vita* egli descrive come il duca Cosimo lo aiutò materialmente a pulire alcune antichità etrusche scavate nei pressi di Arezzo nel 1555. Cellini dovette ripristinare le parti mancanti della più famosa di esse, la leggendaria Chimera (cat. n. 154). Questo era certamente il tipo di opera che doveva attrarre il suo gusto per l'esotico.

Cellini inoltre disegnò monete e medaglie. Queste venivano coniate da matrici di acciaio (n. 9 e 10) che sono naturalmente immagini speculari della medaglia coniata. È chiaro quanto dovesse essere laborioso il compito del cesellatore dei conii, che doveva incidere il disegno, in negativo e all'incontrario, nell'acciaio freddo, facendo ogni tanto degli abbozzi di prova allo scopo di verificare il procedere dell'opera. Nei suoi trattati Cellini indica come fabbricare la serie dei punzoni speciali per ogni singola moneta o medaglia.

Egli inoltre spiega che il vantaggio dell'uso dei punzoni, piuttosto che dei bulini, consiste nella possibilità di ottenere una notevole uniformità per i numerosi conii necessari per una copiosa emissione di una moneta o medaglia. A Cellini si deve un'importante innovazione tecnica, che permise di coniare medaglie più grandi e più spesse con una pressa meccanica, mentre in passato era necessario usare la fusione, metodo più laborioso e difficile. Una medaglia coniata con una matrice di acciaio possiede maggiore precisione e leggibilità, fatto questo particolarmente importante per i piccoli dettagli e per le scritte.

La medaglia di Clemente VII mostra sul recto il papa a capo scoperto con indosso un piviale, fermato con una fibula simile a quella che Cellini disegnò per Clemente VII. Il verso mostra una figura allegorica femminile, personificazione della Pace, che regge una cornucopia e dà fuoco a un cumulo di pugnali, delineata con sensualità con un drappeggio ondeggiante e diafano e in una posa ardita. L'armonia della figura con la linea curva della medaglia e dell'iscrizione alle sue spalle è raggiunta con eccezionale destrezza.

Mentre l'uso delle monete è anche oggi perfettamente comprensibile, la funzione della medaglia può essere meno evidente. Le medaglie dovevano essere coniate in una certa quantità allo scopo di dif-

fondere l'immagine di un individuo, con una scritta informativa e, di solito, una allegoria sul verso che si riferiva a una delle imprese o a una delle caratteristiche di questo personaggio. Era normale che alcuni esemplari venissero conati per il mecenate e la sua cerchia in metallo prezioso, tuttavia la maggior parte delle medaglie era fatta in leghe di pregio minore, come bronzo e ottone, o in metalli puri come rame e piombo. Le medaglie in oro e argento sono diventate molto rare, a causa della loro successiva fusione per il recupero del metallo prezioso; gli esemplari in bronzo e piombo invece, meno pregiati, sono sopravvissuti in numero molto maggiore.

Senza alcun dubbio, il capolavoro di Cellini orafo è la *Saliera*, della quale egli andava giustamente fiero (cat. n. 39). Inizialmente commissionata dal Cardinale di Ferrara nel 1540, quando l'artista era ancora a Roma, essa fu portata a termine in Francia per Francesco I. Poco dopo fu data come dono diplomatico all'arciduca Ferdinando d'Austria e da allora rimase a Vienna.

La *Saliera* è una rara testimonianza della ricchezza di accessori d'argento e d'oro che, come sappiamo da resoconti contemporanei, decoravano la tavola dei re e dei nobili di tutta l'Europa. D'altra parte non c'è dubbio che essa fosse eccezionalmente sontuosa anche secondo gli standard del tempo, e superiore per disegno ed esecuzione alla maggior parte di oggetti simili. Nel suo *Trattato dell'oreficeria* Cellini aggiunge alla descrizione contenuta nella *Vita* un interessante aspetto pratico: la base d'ebano poggiava su quattro sfere d'avorio incassate ciascuna in un incavo, che consentivano alla saliera, con i suoi contenitori separati per il pepe e il sale, di essere spostata dolcemente sulla tavola. Anche la decorazione attiene alle sue funzioni pratiche: il sale è un prodotto del mare e il pepe lo è della terra, così Cellini rappresenta i due elementi con le relative divinità classiche. Il tridente di Nettuno è proteso sul contenitore del sale, a forma di barca, che il suo indice addita, mentre la mano destra di Cerere, che regge una cornucopia di frutta e fiori, quasi sfiora un tempio ionico, che è il contenitore del pepe. Il suo coperchio poteva essere sollevato mediante un'impugnatura a forma di figura femminile sdraiata. La composizione centrifuga delle due principali figure protese all'indietro e verso l'esterno, trova la sua unità formale nella serie di linee immaginarie che congiungono gli arti delle figure, come pure nel contorno ovale della base architettonica.

Questa base contiene altre figure che conferiscono unità all'iconografia: le quattro Parti del Giorno, personificate da figure intiere reclinate, che per il tema e per la composizione richiamano immediatamente le statue michelangelolesche della Sagrestia Nuova.

Le figure maschili sono strettamente michelangelolesche, non così quelle femminili. Tra questi quattro cartigli oblunghi ce ne sono altri quattro simili a feritoie, dalle quali sporgono la testa e le braccia di altre quattro figure. Dalle loro guance enfiate si potrebbe arguire che rappresentino i Venti, come in effetti conferma Cellini nella *Vita*. Essi sono anche il simbolo dei quattro punti cardinali. Nel suo trattato comunque Cellini li descrive come le quattro stagioni, e ciò suggerisce un ulteriore significato. La complessa dovizia di intricati motivi decorativi, evidenziati da smalti brillanti, funge da sfondo contro il quale i corpi sericamente levigati e il vigoroso modellato delle principali figure si stagliano con un risalto autenticamente scultoreo.

Eleganza e inventiva sono i due aspetti fondamentali, e sono ottenuti attraverso la combinazione di una fertile fantasia e una assoluta padronanza della tecnica.

Cellini era perfettamente in grado di passare a lavori di grandi dimensioni, ma vi apportava sempre la sua pratica di raffinato decoratore e di cesellatore minuzioso. Naturalmente avviava ogni progetto con lo stesso metodo, con modelli preliminari in cera che sono frequentemente menzionati nella *Vita* e documentati nel suo studio al momento della morte. Ne sopravvive uno solo, molto importante, quello per il *Perseo* (cat. n. 49 e 50). Una scultura in bronzo, come quella del *Leviere* (cat. n. 40), denota l'esistenza di un originale in cera. La prima occasione di un lavoro di grandi dimensioni gli venne dai suoi rapporti con Francesco I, che stava costruendo la reggia di Fontainebleau. Qui egli era rimasto colpito dagli stucchi del Rosso e del Primaticcio, che costituivano la prima espressione della plastica manierista. L'elegante ma innaturale allungamento delle membra e la stilizzazione geometrizzante delle parti anatomiche, che Cellini poté qui osservare, influenzerono profondamente tutta la sua scultura figurativa, dalla monumentale sovrapporta in bronzo con la *Ninfa di Fontainebleau* (cat. n. 34) alle minuscole figure della *Saliera* (cat. n. 39), e dai candelabri rappresentanti a grandezza naturale divinità classiche come Giunone, alle statuette poste sulla base del

*Perseo* (cat. n. 59-62). Il confronto fra la cera, il modello in bronzo e la statua definitiva del *Perseo*, mostra che Cellini si concentrò all'inizio sul disegno di una figura che prevedeva forme affusolate, perché l'effetto lineare era molto importante nel Cinquecento. Successivamente studiò con maggiore attenzione l'anatomia, e ammorbidì la figura, come si vede nel secondo modello, quello in bronzo, e nello stesso tempo curò l'espressione del volto, come è riscontrabile dal modello di Londra (cat. n. 53).

Alla fine, forse perché su scala monumentale avrebbe prodotto un effetto troppo bizzarro, abbandonò il primitivo allungamento della figura in favore di proporzioni più naturali, cosicché la statua nella Piazza della Signoria appare certamente meno snella rispetto ai modelli.

Dei grandiosi progetti di Cellini a Fontainebleau, che occupano tanta parte della *Vita*, nulla purtroppo sopravvive, tranne la lunetta della *Ninfa*, interessante non solo per la posa michelangiolesca e la tendenza alla stilizzazione dell'anatomia, ma anche per i vivaci studi di animali che la circondano, modellati con una libertà che anticipa i famosi uccelli e scimmie del Giambologna, di una generazione più giovane. Due disegni molto raffinati ed eleganti, raffiguranti *Giunone* (cat. n. 31) e un *Satiro* (n. 33), forniscono la testimonianza più sicura del progetto delle candelabre e delle cariatidi a grandezza naturale per il grande cancello. Ne esistono delle riduzioni in bronzo, ma sono di dubbia autenticità, mentre un certo numero di statuine in bronzo dell'epoca, rappresentanti divinità antiche, sono state attribuite a Cellini con diversa attendibilità.

La frustrazione che l'artista dovette subire per non aver avuto la possibilità di realizzare questi progetti — forse per validi motivi, dal punto di vista del re — fu compensata al suo ritorno nella nativa Firenze dall'ambizioso progetto di aggiungere un nuovo gruppo alla statuaria monumentale già esistente nella Piazza della Signoria. Non è chiaro se sia stato l'artista o il duca Cosimo a provocare la commissione, in ogni caso si rivelò un atto di mecenatismo molto intelligente e fortunato. Cellini consegnò il bozzetto in cera dopo poche settimane e, una volta approvato, si mise al lavoro alacremente facendo varie prove di fusione. Il risultato più notevole fu il busto bronzeo del duca Cosimo (cat. n. 41), che, come egli scrive nella *Vita*, fu fatto a titolo di esperimento, usando argille locali, fiorentine, per la fusione. Dal punto di vista estetico, comunque, il bu-

sto non ha nulla di sperimentale: è un brillante ritratto psicologico, che il committente dovette trovare fin troppo rivelatore, se lo confinò all'Elba come decorazione del portale di una fortezza. L'improvviso volgersi della testa, i capelli mossi e gli occhi, che dovevano essere ancora più penetranti con l'originale smalto colorato, concorrono a formare un'immagine che non è certo quella di un benevolo governante.

L'effetto di vigoroso movimento è accentuato dal contrasto con l'elaborata corazza, che non è una vera armatura rinascimentale, ma è ispirata ai busti degli antichi imperatori romani. Cellini ha liberamente reinventato motivi classici, come la testa della Medusa e le protomi di leone, con la fantasia di un espertissimo orafo. In origine, infatti, i diversi particolari erano messi in evidenza dalla doratura, che faceva del busto tanto un oggetto squisitamente decorativo quanto un realistico ritratto.

La stessa attenzione minuziosa all'espressione facciale si può riscontrare in un altro busto in bronzo del Cellini, quello di Bindo Altoviti, il banchiere papale, fatto per lo studio del suo palazzo romano. Molto significativa è anche la testa mozza della Medusa del gruppo del *Perseo*, per la quale l'artista eseguì un accurato lavoro preparatorio, documentato dal modello bronzeo ora a Londra.

L'idea di aggiungere una scultura nella Piazza della Signoria era audace, venendo, come veniva, da un orafo abituato a lavorare su piccola scala e con poche opere di grandi dimensioni alle spalle. Avrebbe dovuto confrontarsi con il colossale *David* di Michelangelo e il gruppo di *Ercole e Caco* del Bandinelli posti ai lati del Palazzo della Signoria, senza contare lo splendido gruppo bronzeo, di un secolo più antico, di Donatello, la *Giuditta e Oloferne*, che era stato confiscato dal governo repubblicano alla loro espulsione nel 1494 e posto nella Piazza a ricordo della loro caduta. Cellini celebrò la sua impresa nella *Vita* con il più lungo e dettagliato resoconto mai scritto sulla modellatura, fusione e rifinitura di una statua, mentre gli aspetti prettamente tecnici sono di nuovo spiegati nei suoi trattati.

La scelta e il trattamento del tema formano un interessante contrappunto concettuale e visivo. La storia biblica di Giuditta e Oloferne era interpretata come un'allegoria, il trionfo dell'Umiltà sull'Orgoglio. Nella composizione di Donatello, la vincitrice pesantemente drappeggiata trionfa su una figura

maschile morente, quasi nuda, giacente su un cuscino ai suoi piedi: nell'opera di Cellini il vincitore è un nudo maschile e la vittima una figura femminile, mentre il tema è tratto dalla mitologia pagana. Il rilievo narrativo di *Perseo che libera Andromeda*, posto sotto il gruppo principale, corrisponde pressappoco alla collocazione data da Donatello ai rilievi allegorici con i putti orgiastici. La base di Cellini era molto più elaborata, un vero tour de force di decorazione manieristica, ospitante quattro belle piccole statue in bronzo di divinità classiche, di probabile immediata derivazione dai suoi primi disegni per Fontainebleau, richiamati perfino dalle mani levate, che in origine dovevano reggere torce, dal momento che quelle dovevano fungere da candelabri.

Mentre era impegnato nel lungo lavoro del *Perseo*, Cellini si lasciò imprudentemente trascinare dai sarcasmi del suo principale rivale, il Bandinelli, nel campo della scultura in marmo, che gli era totalmente sconosciuto. Nonostante affermassé il contrario, Cellini si trovava certamente in difficoltà con la scultura vera e propria, una tecnica molto diversa dal modellare e dal cesellare, non solo perché il Bandinelli malignamente gli forniva blocchi che avevano difetti interni, ma anche perché tutta una vita passata a plasmare, liberamente e in ogni posa, figure fatte di cera o di argilla e sostenute da un'armatura, non lo aveva preparato ad affrontare la difficoltà di adattare la composizione ai limiti fissati da un blocco di marmo. Delle numerose sculture in marmo la sola pienamente riuscita è il *Crocifisso* ora all'Escorial (cat. n. 67). Si tratta di una composizione sulla quale l'artista aveva meditato e fatto prove per gran parte della sua carriera, se dobbiamo credere alla *Vita* e a un certo numero di modelli documentati tra quanto fu ritrovato nel suo studio. È ricca di pathos e scolpita con una raffinatezza che si avvicina alla levigatezza che si può ottenere più facilmente con il metallo.

L'insuccesso del Cellini nell'assicurarsi l'incarico della fontana del Nettuno, che doveva essere l'aggiunta successiva al Perseo alla scultura monumentale della Piazza, gli provocò una grande delusione,

e — prevedendo probabilmente una maggiore rivalità nella committenza medicea da parte degli scultori emergenti della generazione più giovane, come Vincenzo Danti e Giambologna — si diede a scrivere la *Vita* e i trattati, che, curiosamente, rappresentano una delle sue maggiori realizzazioni, per quanto in campo letterario. La *Vita* di Cellini, assieme ai pochi lavori rimasti che abbiamo preso in esame, offre una suggestiva testimonianza del rapporto personale di un artista con i suoi mecenati. Artisti e committenti erano entrambi più liberi di dare corso alla propria immaginazione quando si trattava di piccole opere decorative per uso privato, piuttosto che di sculture monumentali di godimento pubblico. La confidenza di Cellini con grandi uomini di governo, come Clemente VII, Francesco I e il duca Cosimo era del tutto straordinaria per un'epoca che attribuiva grande importanza al formalismo e al protocollo. Indubbiamente ciò fu dovuto in parte al loro desiderio di tenere d'occhio i preziosi metalli e le pietre che venivano forniti per il lavoro, e in parte alla comprensibile preoccupazione che oggetti costosi di uso personale — sia gioielli sia accessori per la tavola — riflettessero esattamente gli intendimenti del committente. Una rigida distinzione tra 'belle arti' e 'arti decorative' risulta nel nostro caso priva di senso. Specialmente all'epoca del Cellini, che segna l'apogeo del Manierismo, i gioielli personali e gli oggetti decorativi per la casa erano di estrema importanza nel determinare lo stile di un individuo. Spille da cappello o anelli erano importanti per gli uomini allo stesso modo che collane o spille per le signore, ed erano oggetti spesso più costosi di una scultura, il cui materiale, marmo o bronzo — come pure la manodopera —, era in confronto a buon mercato.

A prescindere dalla loro qualità artistica, il valore intrinseco dei materiali di cui erano fatti giustificava un significativo grado di apprezzamento, un senso di ammirazione perfettamente comprensibile, ancora oggi diffuso quando l'uomo della strada ammira le vetrine di Asprey o di Tiffany, o guarda di sfuggita i gioielli della corona.

CHARLES AVERY

## Documentazione sull'uomo e l'artista

**1500, 3 NOVEMBRE.** Nasce a Firenze Benvenuto Cellini da Giovanni Cellini - "piffero" dei Medici, artigiano e intagliatore d'avorio - ed Elisabetta Granacci. Sulla casa dove nacque, in via Chiara 4, si legge l'iscrizione di Giuseppe Molini: "IN QUESTA CASA / NACQUE BENVENUTO CELLINI / IL 1° NOVEMBRE 1500 / E VI PASSÒ I PRIMI ANNI". La data è errata: anche nella *Vita* Benvenuto dice di essere nato il 2 novembre, ma è ormai certo che si tratti del 3.

**1505, 28 FEBBRAIO.** Da questo giorno il padre di Benvenuto riceve pagamenti per la costruzione di un ponte mobile nella sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio a Firenze, a lui commissionato affinché Leonardo traduca in affresco il cartone con la *Battaglia di Anghiari* (si veda "Classici dell'Arte" 12, n. 33 e il 1518).

**1513.** Il padre gli impone lo studio del cornetto, studio che pur affrontato malvolentieri ("[...] io ne avevo dispiacere inistimabile, ma solo per ubbidire sonavo e cantavo." *Vita*, I 5), lo porterà a essere accolto nell'orchestra pontificia (si veda 1524). Comunque Benvenuto già dimostra le sue tendenze artistiche e riesce a ottenere dal padre il permesso di frequentare la bottega di Michelangelo Bandini. Questi, orafo e armaiolo fiorentino, è il padre di Baccio Bandinelli, futuro nemico e rivale dell'artista (proprio Baccio cambiò il cognome per farsi credere discendente della famiglia nobile senese Bandinelli).

**1515.** Contro il volere del padre, Benvenuto frequenta la bottega di Antonio di Sandro di Paolo Giamberti, detto "Marcone", orafo fiorentino.

**1516.** A causa di una rissa Benvenuto viene confinato con il "fratel carnale" Cecchino, a 10 miglia fuori Firenze dagli "Otto di Guardia e Balìa", la magistratura criminale di allora. Si reca dunque a Siena dove resterà "molti mesi" frequentando l'*atelier* dell'orafo Francesco Castoro, già suo ospite durante una precedente fuga da casa. Ritorna a Firenze nello stesso anno e poco dopo il padre lo manda a Bologna perché riprenda gli studi di

musica. In questa città lavora con l'orafo Ercole del Piffero prima, e nella bottega dell'orafo ebreo Graziadio poi, stabilendosi presso il miniatore Scipione Cavalletti.

**1517.** Ritornato di nuovo a Firenze (si veda 1516) intraprende l'arte dell'oreficeria ma l'abbandona quasi subito, per fuggire di casa assillato dagli studi musicali perennemente impostigli dal padre. Si reca a Pisa ("[...] mi parve veramente istare in paradiso un anno intero che io stetti in Pisa, dove io non sonai mai." [*Vita*, I 11]) stabilendosi presso l'orafo Ulivieri della Chiostra presso il quale lavorerà circa un anno, interessandosi allo stesso tempo ai capolavori d'arte antica della città ed esercitandosi in copie a disegno (si veda 1518).

**1518.** Ammalato ritorna a Firenze (si veda 1517) accompagnato dallo stesso Ulivieri. Dopo due mesi riprende il lavoro di orafo, inizialmente ancora presso "Marcone" (si veda 1515), e in seguito nella bottega dell'orafo Francesco Salinbene (si veda ai n. 78 e 79).

**1519.** Si reca con l'intagliatore Giovanbattista Tasso a Roma, dove si ferma per due anni frequentando le botteghe degli orafi Firenzuola de' Georgis prima e Paolo Arsago poi. Rifiuta la proposta del Torrighiani di seguirlo in Inghilterra (si veda al n. 79).

**1521-22.** Ritorna a Firenze presso Francesco Salinbene (si veda 1518 e n. 81). Venuto a contatto con orafi "disonesti" fra i quali i fratelli Salvatore e Michele Guasconti (si veda 1523), è accolto da Giovanbattista Sogliani, che gli mette a disposizione una parte della sua bottega.

**1522.** A Roma scoppia la peste.

**1523, 14 GENNAIO.** Riceve una multa per atti di libidine compiuti con un certo Giovanni Rigogli nei confronti di Domenico di ser Giuliano da Ripa. Il 13 novembre dello stesso anno provoca una rissa con gli orafi Guasconti (si veda 1521-22), per la quale gli "Otto di Guardia e Balìa" gli impongono



Il ritratto di Benvenuto Cellini affrescato da Giorgio Vasari nella sala di Cosimo I in Palazzo Vecchio a Firenze.

una multa di 12 staia di farina (nella *Vita* Benvenuto le riduce a 4), da donare al monastero delle Murate. La pena comunque sarebbe stata peggiore se non fosse stata mitigata da Prinzivalle della Stufa, membro degli stessi "Otto" e partigiano dei Medici. Benvenuto chiama in veste di garante il cugino Annibale, chirurgo. Questi non si presenta: indignato il Cellini aspetta che "il detto ufficio Otto fussi ito a desinare" (*Vita*, I 17), e fugge nella bottega dei rivai dove ferisce Gherardo Guasconti e Bartolomeo Benvenuti che ne ha assunto le difese. Il medesimo giorno gli "Otto" lo condannano a morte in contumacia. L'artista fugge a Roma, e

si stabilisce nella bottega dell'orafo Lucagnolo da lesi (si veda n. 86).

**1523-24.** Sempre a Roma, Benvenuto passa nella bottega dell'orafo Giovanpiro della Tacca. Il 16 agosto suona per la prima volta nell'orchestra papale in veste di "cornetto" (si veda 1513): "[...] al mio vecchio padre, [...] per la soverchia allegrezza gli prese uno accidente, il quale lo condusse presso alla morte [...]" (*Vita*, I 23). Finalmente apre un proprio *atelier* dove inizia a studiare le opere di Lautizio Rotelli "unico al mondo" nella produzione di sigilli (si veda 1528 e n. 91), del Caradosso medaglista, e di Amerigo Righi

smaltatore. Frequenta alcuni allievi di Raffaello, fra i quali Giulio Romano.

**1524 c.** Schiaffeggia un soldato di Rienza da Ceri perché maldicente dei fiorentini. Il conflitto viene sventato per intervento di un vecchio chiamato Bevilacqua, "prima spada d'Italia". Colpito dalla nuova ondata di peste (si veda 1522), riesce a essere curato in tempo. Si reca "ancora tenendo la piaga aperta" (*Vita*, I 29) a Cerveteri presso il conte dell'Anguillara a trovare il Rosso ("in circa a un mese ivi mi stetti").

**1527, 20 FEBBRAIO.** Fine della controversia fra Cellini e i Guasconti con la riappacificazione (si veda 1523). Il 6 maggio le truppe imperiali entrano in Roma: durante il famoso "sacco", Benvenuto si rifugia in Castel Sant'Angelo dove si prodiga come bombardiere e archibugiere nella difesa contro gli assediati, compiendo atti da lui stesso definiti "notabilissimi": uccide Carlo di Borbone e ferisce il principe d'Orange, proprio i due condottieri delle truppe imperiali (!). Clemente VII gli fa smontare i gioielli papali e fondere l'oro: a lavoro ultimato Cellini riceve 25 scudi d'oro (ma si veda 1538). Approfittando del "sacco", i fiorentini cacciano i Medici dalla città e costituiscono la Repubblica (17 maggio).

**1528.** Lo si ritrova a Mantova dove lavora presso il maestro Niccolò milanese, orefice alla corte dei Gonzaga. Esegue i sigilli di cui ai n. 1-3. Viene colpito dalla "febbre quartana".

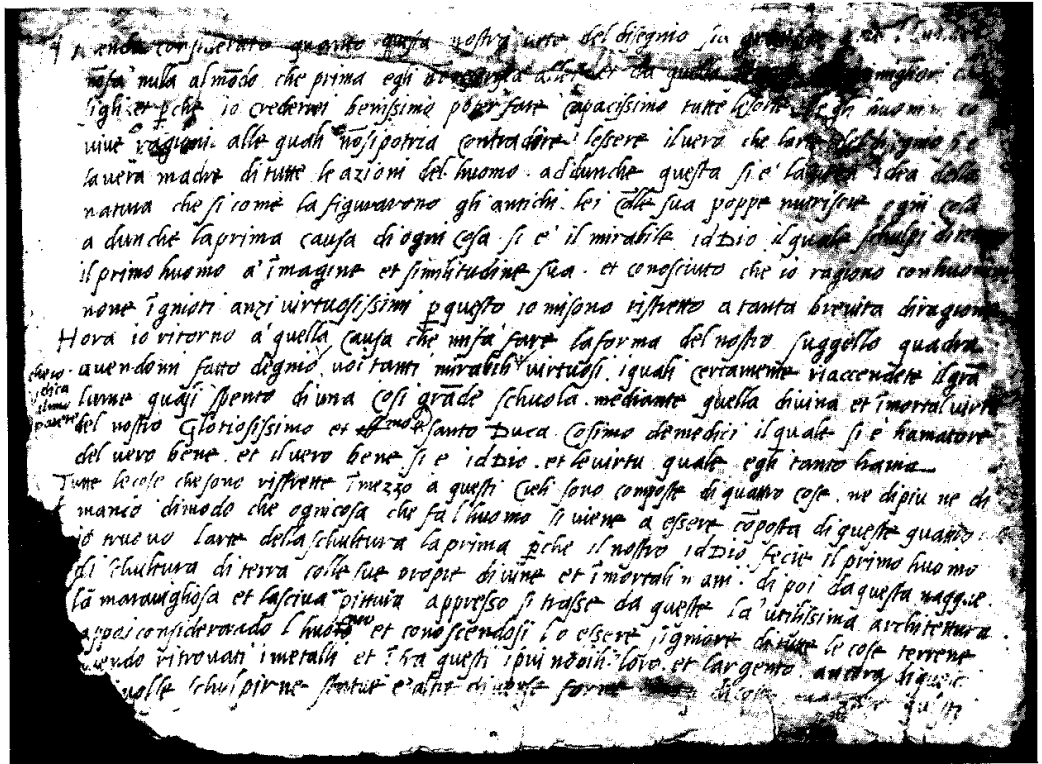
**1529.** La cacciata dei Medici (si veda 1527), suoi protettori, lo pone, al suo rientro a Firenze, di fronte a una situazione difficile e inattesa. Allo stesso tempo viene a conoscenza della morte del padre, vittima della peste. La sorella minore, Liperata, è stata accolta in casa di Andrea de' Bellacci e il "fratel carnale" Cecchino, che Benvenuto credeva morto, ha trovato ospitalità presso l'amico Bertino Aldobrandi. Resta a Firenze per qualche tempo trattenuto dai fratelli e continua il suo lavoro d'orafo (si veda n. 99). Richiamato a Roma da Clemente VII, diventa

"maestro delle stampe" nella zecca del papa e inizia la lavorazione di alcune monete (n. 4-6) nella bottega dell'orafo Raffaello dei Moro. Clemente VII gli commissiona il bottone da piviale (n. 8). Il 27 maggio Cecchino, fratello dell'artista, perde la vita in una mischia. Benvenuto lo fa seppellire a Roma in San Giovanni dei Fiorentini e gl'ira vendetta (si veda 1530). Nella Vita (I 50) il Cellini riporta la seguente epigrafe del fratello, attribuendola a "certi maravigliosi letterati": "Francisco Cellino Florentino, qui quod in teneris annis ad Ioannem Medicum ducentum plures victorias retulit et signifer fuit, facile documentum dedit quantae fortitudinis et consilii vir futurus erat, ni crudelis facti archibus transfossus, quinto aetatis lustro jaceret. Benvenutus frater posuit. Obiit die XXVII Maii MDXXIX". Il 29 giugno Clemente VII e Carlo V stipulano un trattato di pace, concordando il ritorno dei Medici a Firenze. Nell'ottobre i due eserciti alleati assediavano la città. In questo anno, a Roma, Benvenuto conosce Sebastiano del Piombo.

1530. Termina il bottone da piviale per Clemente VII (si veda 1529). Vendica la morte del fratello uccidendone l'assassino. Clemente VII lo richiama con poco più di un'ammonezione. Apre bottega "in Banchi" (Vita, I 51), forse identificabile in via di Banchi Novi, dove nel 1862 venne fatta murare una lapide dal soggiorno romano in memoria del nocchiero dell'artista, in seguito rimossa per il restauro della casa. Il 12 agosto i Medici rientrano a Firenze.

1531, 14 APRILE. Gli viene concesso da Clemente VII un *motu proprio* per un posto di mazziere (o sergente d'arme: precedeva il papa con mazze e verghe). Manterrà tale incarico (che gli rende circa "ducento scudi" l'anno) fino al gennaio 1533.

1532, 18 NOVEMBRE. Clemente VII parte per Bologna per un incontro con Carlo V. Tornerà a Roma nel marzo del 1533. In questo periodo il pontefice lascia al suo posto il cardinale Salviati. Benvenuto afferma di essersi ammalato agli occhi di "scesa" (una forma di cataratta?) attribuendone la colpa ai disaccordi col suddetto cardinale, ma contraddicendosi in seguito non escludendo l'ipotesi di un contagio da parte di una bella "giovane serva". Comunque l'artista dichiara nella Vita (I 59) di essersi curato da solo con il legno di guaiaco, un sempreverde americano che produce una particolare resina



Manoscritto autografo in calce al disegno per il sigillo dell'Accademia fiorentina (esemplare conservato a Firenze, Archivio Calamandrei; si veda al n. 71 del nostro Catalogo).

medicamentosa. Inizia segretamente la medaglia di cui al n. 9 (si veda 1534). Diventa amico di un prete negromante e con questo partecipa ad alcuni riti di occultismo.

1533-34. Perde il posto alla zecca pontificia, secondo la Vita (I 60) per colpa dell'orafo milanese Pompeo de' Capitaneis (si veda 1534).

1534. Ferisce un certo ser Benedetto notaio e fugge a Napoli presso il viceré, Pietro Alvarez de Toledo. Durante il viaggio conosce un allievo del Sansovino, Antonio Solosmeo da Settignano, diretto a Montecassino per i lavori al sepolcro di Piero de' Medici, fatto erigere da Clemente VII nell'abbazia e ultimato solo nel 1559. Richiamato a Roma mostra al papa la medaglia (n. 9) iniziata l'anno prima (si veda) e quest' gliene ordina un secondo rovescio. Il 25 settembre muore Clemente VII: il giorno seguente Benvenuto uccide il rivale Pompeo de' Capitaneis (si veda 1533-34). La premeditazione dell'atto è abbastanza evidente dal momento che si poteva contare sulla concessione dell'ammnistia alla no-

mina del nuovo pontefice. Lo stesso Benvenuto, nella Vita (I 72) ammette che, durante l'agonia del papa, ciascuno dei due rivali temeva di essere ucciso dall'altro. Il nuovo papa Paolo III (Alessandro Farnese), eletto il 13 ottobre senza voti scritti, immediatamente fa assolvere l'artista: "[...] gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge [...]". (Vita, I 74). Da Paolo III il Cellini riceve quindi un "salvo condotto" (rinvenuto dal Cerasoli nell'archivio segreto vaticano) affinché sia "sicurissimo" e la commissione di una moneta (si veda al n. 167). Il 17 ottobre, per intercessione di Giovanni Gaddi, Benvenuto si riappacifica con il fratello della sua vittima, Lodovico de' Capitaneis.

1535. Fugge a Firenze, preoccupato da misteriose "insidie" del figlio di Paolo III, Pier Luigi Farnese. Da Firenze passa col Tribolo a Venezia, dove prende contatto con Jacopo Sansovino. Dopo pochi giorni ritorna a Firenze, dove esegue alcune monete per Alessandro de' Medici (n. 11-14). Dopo alcuni contrasti con Ottaviano

de' Medici ritorna a Roma su invito del papa, che desidera la sua partecipazione alla festa di ferragosto, perché possa riabilitarsi dopo l'assassinio del suo rivale (si veda 1534). Quattro giorni dopo la festa Benvenuto si ammalata tanto gravemente da essere dato per morto. Nella Vita (I 84) riporta il seguente sonetto scritto da Benvenuto Varchi:

IN LA CREDUTA E NON VERA MORTE DI BENVENUTO CELLINI

Chi ne consolerà, Mattio? chi fia / che ne vieti il morir piangendo, poi / che pur è vero, oimè, che senza noi / così per tempo al Ciel salita sia / quella chiara alma amica, in cui fioria / virtù cotal, che fino a' tempi suoi / non vidde equal, né vedrà, credo, poi / il mondo, onde i miglior si fuggon pria?

Spirto gentil, se fuor del mortal velo / s'ama, mira dal Ciel chi in terra amasti, / pianger non già 'l tuo ben, ma 'l proprio male.

Tu ten sei gito a contemplar sù 'n Cielo / l'alto Fattore, e vivo il vedi or quale / con le tue dotte man quaggiù il formasti.

Il 30 novembre Carlo V arriva

a Firenze dopo l'impresa di Tunisi. Nello stesso mese è documentata anche la presenza del Cellini a Firenze.

1536. Ritorna a Roma dove lavora per Paolo III (si veda ai n. 107 e 108). In febbraio il duca Alessandro de' Medici sposa Margherita d'Austria. Il 5 aprile Carlo V arriva a Roma.

1537. La notte fra il 5 e il 6 gennaio Alessandro de' Medici viene assassinato. Il 2 aprile Benvenuto con il suo giovane allievo Ascanio de' Mari parte per la Francia. È verosimile che durante una tappa del viaggio a Padova inizi la medaglia di Pietro Bembo (n. 16). Nel giugno è a Parigi: male accolto dal Rosso, al quale il Cellini aveva fatto "in Roma i maggior piaceri che possa fare un uomo a un altro uomo", si stabilisce presso il pittore Andrea Squazzella. Incontra Francesco I a Fontainebleau e lo accompagna a Lionne. Durante il viaggio conosce Ippolito II d'Este, futuro (1539) cardinale di Ferrara. A Lionne si ammalata e Ascanio prende la "quartana". Il 16 dicembre dello stesso anno è ancora a Roma ("[...] m'era venuto a noia i francesi e la lor Corte [...]"). Vita, I 98). Lascia la bottega "in Banchi" all'allievo Felice e ne apre una nuova "a canto al Sugherello profumiere, molto più grande e più spaziosa" (Vita, I 100).

1538, 16 OTTOBRE. È accusato d'essersi impossessato di alcuni preziosi di Clemente VII durante il "sacco" di Roma (si veda 1527). Per ordine di Pier Luigi Farnese è rinchiuso nelle carceri di Castel Sant'Angelo.



Il nome dell'artista inciso sul busto del Perseo.



Il 23 dello stesso mese viene steso il seguente inventario dei suoi beni:

23 octobris 1538.

Inventarium rerum et bonorum domini Benvenuti Johannis Cellini florentini aurificis, factum per me notarium, etc... de mandato D. Gubernatoris, praesentibus Luca Campserio et D. Petro Fagneri et Antonio de Gavignano ac Antonio Baptistae Bicci florentini factore dicti Benvenuti et primo:

IN APOTHECA: Una capsetta con una medaglia de uno Marte de oro, — una testa del Re di Francia de piombo, — tre smalti d'argento, — una figurina de piombo, — uno anello, senza pietra, d'oro, — uno specchio d'acciaio, — certi scatolini con medaglie dentro de cera et piombo et certe altre fraschiere, — certe scripture, — doi libri di conti.

Una capsetta con varii feramenti da lavorare ad uso de aurefice, — due pietre da ollio.

Un'altra capsetta con simili feramenti.

Due altre capsette quale sono con certi feramenti come dicemo appartenere ali guarzoni de boutecha.

Un paro de mantiche da aurefice, — due pare de molle a la fucina, — martelli tra piccoli e grandi: 20, — enchudine di diverso sorte: 6, — una quantità de altri ferri da aurefice, — un paro de bilance grande.

Uno cassone con molte talare dentro, — uno sach de grano et due sacchi de farina, — due banche, — uno soffietto, — uno tornitore da panni listati, — un armarietto intagliato chivato, con molte figure sopra, — una sedia con banche da sedere, in numero sei di diverse altre talere di varie sorte.

IN SALLA: Una tavola, — una caps da fare pane, — uno banco et certe altre talare.

IN CAMERA: Uno letto fornito con sue coperte et lenzola; — quattro schoppi, — una tavola quadra, — uno leuto, — una caps de flauti, — una caps de cornetti, — una pertisanelle, — due jachi de maglia, — una cappa da cavalchare, due gipponi, — un paro di calze, — uno sayo de razzo, — uno gippon de razzo bianco, — una camisolla roscia, — uno paro de maniche et quanti de maglia, — una meza testa... sigillata in una caps, — una caps da destro, — una sedia, — un'altra caps serrata et sigillata, — una jalosia, — una caps de pani bianchi sigillata, — una branca de corallo, — una spera.

IN CUCINA: Un caldaro, — uno tripide, — uno paro de capi fuochi, — certi piatti et bochalli et cose da cucina.

DISSOPRA: Uno letto de la fantescha de tavole et banchi, — due materazi, — lenzoli et coperte, — uno lenzolo brutto, — una tovaglia grande et certi... brutti, — uno barille d'aceto.

IN LA CAMERA: Uno letto de guarzoni con banche, tavole, coperta et lenzolle, — uno paro de bisaccie.

Dicta die, de mandato Rmi D. Gubernatoris accessimus ad domum dicti Benvenuti ad affectum inspicendi res et jocalia eidem data, per ILL. Rm D. Hieronimum Orsnum et illa sibi et suis restituendi, prout aperta caps reperimus de ejus-

dem bonis:

Uno pezo d'oro ponderis prout in duobus peziis plumbi quos factu exhibuerunt D. Laurentius et alli actores, etc., etc., — diamantes tres, rubinos sex, duas smeraldas prout in quadam spherula quam factu exhibuerunt, — item uno cameo parvi momenti, — item dictam quantitatem auri ponderatam prout in duobus petlis plumbi exhibitis et super dumptis, tamen in ponderatione denariis tresdecim facientes scutorum quatuor et unum tertium.

Item in quadam cassa clavata quae fuit aperta intus erant infrascripta bona, videlicet: Uno scatoletto che c'era dentro uno vasitto de plasma, — uno robbono in uno scatoletto, — doi corone, una de lapis et l'altra de agathe dentro in uno scatolino, — una maniglia d'oro con octo gemme, — uno pugnale con manicho de lapis et d'oro, — doi catenette de oro, — una catenetta ad mattoni d'oro, — item in pontal d'oro di peso de oncie doi et uno denaro et mezzo, — quaranta cinque anelli d'oro con varie pietre in sei detali messe; — uno anello de acciaio messo ad oro, — uno agnus dei d'oro smaltato, — due medaglie de argento di papa Clemente, — una medaglia d'argento de papa Julio, — una de oro di papa Paulo, — tridici scudi d'oro, — una medaglia di cristallo con adornamento de oro, — una medaglia con una testa d'oro in vitro, — una medaglia con uno toro d'oro, — una medaglia de cristallo con adornamenti d'oro, — uno bussolitto pieno de rubbini vermigli, — uno bussolino dentro con uno crisopatio et uno hiacinto, — uno scatolino dentro con parchie pietre vermiglie, — una medaglia d'oro dentro con una testa di plasma, — più cartucce et una lettera, dentro c'erano in tutto turchine numero quaranta tre, cinquanta pietri, di più colori et più sorte in doi fondi de scatolini, — in uno fondo de scatolino tra birilli et doppie in tutto numero undeci, — doi perle, — una manica de diaspro, — uno hiacinto intagliato in una cartuccia, — uno pezzo de lapis tondo, — uno anello de cristallo, — tre juli d'argento, quale robbe sono tutte nella mostra dentro in la cassa, — uno bacile d'argento con una figura d'argento dentro, — doi bocali d'argento de octo pezzi tutti d'argento, — quattro candellieri d'argento in dodici pezzi fra tutti, — argento in più pezzi in una tazza pure d'argento, in tutto con dicta tazza pesono libbre undeci et mezza, — septanta octo scudi d'oro dentro in uno scatolino serrato pure in dicta cassa.

Quae quidem bona, etc. Seguono le formule d'uso e la nomina del depositario degli oggetti inventariati.

Riesce a evadere fratturandosi una gamba e si rifugia presso il cardinale Cornaro.

1539. Riconsegnato dall'ospite (si veda 1538) al papa, viene imprigionato nel carcere di Tor di Nona. In seguito alla visione di un "maraviglioso miracolo" (gli appaiono infatti la Madonna con Gesù e san Pietro) esegue il *Crocifisso* in cera di cui al n. 17 (si veda). Liberato all'inizio di dicembre per intercessione di Ippolito II d'Este, presso il quale trova anche ospitalità.

1540. Esegue il sigillo per il suo benefattore (n. 18) e il modello per la futura *Saliera* di Vienna (n. 25). Si veda anche ai n. 111-112. Alla metà del mese di settembre raggiunge Fontainebleau: di qui con i reali parte per Parigi. Alla corte francese Benvenuto viene "assunto" con "[...] la medesima provvisione, che sua Maestà dava a Lionardo da Vinci pittore: qual sono settecento scudi l'anno; e di più vi paga tutte l'opere che voi gli farete; ancora per la vostra venuta vi dona cinquecento scudi d'oro [...]" (Vita, II 12). Riceve inoltre molti incarichi, fra i quali l'esecuzione della *Saliera* (n. 39; si veda anche più sopra) che verrà terminata nel 1543 (si veda) e i modelli per la *Statue-candelabro* di cui ai n. 30-32 (si veda). Richiede al re la residenza del Petit-Nesle (parte del castello di Nesle sulla riva sinistra della Senna), dove peraltro abitava il "provost" di Parigi, Jean d'Estouteville. "Questo luogo era in forma triangolare, ed era appiccato con le mura della città ed era castello antico, ma non si teneva guardie: era di buona grandezza." (Vita, II 13).

1542. Nel luglio riceve ("senza nessuna spesa", Vita, II 19) da Francesco I le "lettere di naturalità", la concessione cioè della cittadinanza francese. Nell'inventario del 1571 sono menzionati "Dua privilegi del Re di Francia concessi a Benvenuto". Gli vengono inoltre commessi dal sovrano i progetti per il castello di Fontainebleau (n. 33-36), per i quali Benvenuto esegue la *Ninfa* (n. 34).

1543. La *Saliera* (n. 39) risulta terminata (si veda 1540): "Era ritornato il re a Parigi, e l'andai a trovare portandogli la dicta saliera finita; [...]" (Vita, II 36).

1544. 7 GIUGNO. Ha una figlia, Costanza, da una modella: "[...] una povera fanciulletta de l'età di quindici anni in circa. Questa era molto bella di forma di corpo ed era alquanto brunetta; e per essere salvaticella e di pochissime

parole, veloce nel suo andare, accigliata negli occhi, queste tali cose causorno ch'io le posi nome Scorzone [rustica]: il nome suo proprio si era Gianna. Con questa ditta figliuola io finì benissimo di bronzo la ditta Fontana Beilò [n. 34], e quelle due Vittorie [si veda ai n. 35 e 36] ditte per la ditta porta. Questa giovanetta era pura e vergine, e io la 'ngravai; la quale mi partori una figliuola a' di sette di giugno a ore tredici di giorno, 1544 [...]. La detta figliuola, io le posi nome Costanza; e mi fu battezzata da messer Guido Guidi, medico del Re [...]. Questo fu il primo figliuolo che io avessi mai, per quanto io mi ricordo [!]" (Vita, II 37). Nella chiesa di Saint André des Arcs esiste l'atto di nascita della bambina, dove risulta figlia di "Benedoste Chelone, Florentin ou Italien, et de Jehanne sa chanberrière". Appena nata la figlia, Benvenuto dichiara di aver dato a Gianna "[...] tanti dinari per dota, quanti si contentò una sua zia, a chi [cui] io la resi; e mai più da poi la cognobbi" (ibid.). Il 15 luglio gli viene donata la residenza del Petit-Nesle (si veda 1540). Nello stesso periodo risulta finito il modello per la porta di Fontainebleau (si veda ai n. 33-36). A questo anno risale anche l'esecuzione del bassorilievo con il *Levriero* (n. 40).

1545. Nell'agosto ritorna bruscamente dalla Francia a causa di "[...] certe magagne, che a torto m'erano aposte [...]" (Vita, II 59). Si reca per la cosiddetta visita "di sotto-missione" dal duca Cosimo I de' Medici a Caiano, nella Villa del Poggio. È a questa data che risale la commissione del *Perseo* (n. 57-63) da parte del duca, "invidioso" dell'opera prestata dall'artista presso la corte di Francesco I. Inizia il *Busto di Cosimo I* (n. 41) e prepara il modelletto in "cera gialla" per il *Perseo* (n. 49). Invia una supplica al duca per avere una casa con giardino dove costruire la sua fonderia. La casa gli viene concessa ed è situata in via del Rosario, dietro l'Ospizio degli innocenti (dove venivano ricoverati i bambini). Con l'artista vi abita la sorella Liperata (si veda 1529), rimasta vedova, e le sue sei figlie. Come laboratorio di oreficeria il duca gli offre il proprio "guardaroba" in comune con gli orafi Poggini e con il fratello del pittore Francesco Bacchiacca di professione "ricamatore".

1546. Fugge a Venezia presso il Tiziano e il Sansovino, dopo essere stato accusato di sodomia. Torna a Firenze lo stesso anno, dove getta il *Busto di Cosimo I* (n. 41; si veda anche 1545) e getta la figura

di Medusa del gruppo del *Perseo* (n. 58). Nella *Vita* (II 66) menziona un suo "figliuolo naturale [...] di due anni in circa" tenuto a balia presso la moglie di un suo lavorante. Nello stesso capitolo il bimbo, spesso erroneamente identificato con Jacopo Giovanni (si veda 1553), è dichiarato morto per affogamento.

1547, 17 FEBBRAIO. Gli viene soldato il *Busto di Cosimo I* (si veda 1545 e 1546) in ragione di 500 scudi d'oro.

1548. Alla presenza di Cosimo I, litiga furiosamente con il Bandinelli, il quale gli nega un marmo promesso tramite il garzone Francesco, figlio del fabbro Matteo (Vita, II 71). L'intervento del duca fa sì che la promessa venga mantenuta; e il giorno seguente il Cellini riceve il marmo e inizia l'esecuzione dell'*Apollo e Giacinto* (n. 46). Gli arriva inoltre il "marmo greco" per il restauro del *Ganimede* (n. 44), che Benvenuto tuttavia utilizza per il *Narciso* (n. 48). Mentre appunto lavora al *Narciso*, una mattina gli schizza "[...] una verza d'acciaio sottilissima nell'occhio dritto; ed era tanto entrata dentro nella pupilla, che in modo nessuno la non si poteva cavare. Io pensavo per certo di perdere la luce di quell'occhio." (Vita, II 72). Per la guarigione esegue, come ex voto, l'occhio d'oro di cui al n. 129 (si veda).

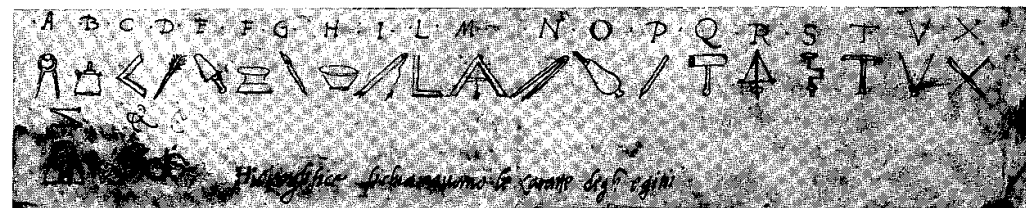
1549. Getto del *Perseo* (n. 57). Il 16 di dicembre invia una lettera al duca Cosimo I, dove chiede il rimborso della statua e del "marmo greco" per un ritratto di "sua Eccellenza" (si veda al n. 42). Muore Paolo III.

1550. Esegue il *Busto di Binaldo Altoviti* (n. 65). Viene eletto papa Giovanni Maria de' Ciocchi del Monte Sansovino, col nome di Giulio III.

1552. Nell'aprile, durante un breve soggiorno romano presso l'Altoviti, prende contatto con Michelangelo.

1553, 27 NOVEMBRE. Gli nasce un figlio, Jacopo Giovanni, dalla modella Dorotea.

1554, 19 APRILE. Legittima per *rescriptum principis* il figlio Jacopo Giovanni e lo dà a balia a Maria Maddalena di Bernardo Pettrossi di Fiesole (si veda 1546). Il 27 aprile il *Perseo* è "quasi" finito e viene ufficialmente scoperto nella Loggia dei Lanzi il giorno di venerdì (non giovedì come asserisce Benvenuto nella *Vita* [II 92]). Dopo un "pellegrinaggio" di ringraziamento nei monasteri di Vallombrosa e Camaldoli durato una settimana, Benvenuto



Alfabeto con i simboli artigiani dell'oreficeria tracciato dal Cellini sul manoscritto illustrato alla pagina precedente (si veda anche al n. 71).

chiede a Cosimo I di poter tornare in Francia: il duca gli rifiuta il permesso esibendosi in uno stupefacente voltafaccia, a pochi giorni di distanza dall'entusiasmo dimostrato alla scoperta del *Perseo*. In una supplica il Cellini chiede per l'opera un compenso di diecimila scudi d'oro. Il 2 settembre viene nominato arbitro della controversia fra il duca e Benvenuto, Girolamo degli Albizzi che riesce a far ottenere all'artista 3500 scudi d'oro pagati in ragione di 100 scudi d'oro al mese.

**1555, 10 AGOSTO.** Fa testamento a conferma di una donazione *post mortem* in favore del figlio Jacopo Giovanni (si veda 1553). In questo documento menziona per la prima volta il *Crocifisso* dell'Escorial (n. 67). I due documenti sono conservati nell'Ar-

chivio di Firenze, fra gli atti del notaio Pierfrancesco Bertoldi (Calamandrei, 1950). Dopo qualche giorno gli muore il figlio.

**1560, 7 FEBBRAIO.** Muore il suo eterno rivale, Baccio Bandinelli.

**1561, 22 MARZO.** Gli nasce un figlio, Giovanni, da Piera de' Parigi. Due giorni dopo fa testamento.

**1562.** Termina il *Crocifisso* (si veda 1555 e 1557). Sposa nascostamente la Piera (si veda 1561). Il 9 ottobre stende un nuovo testamento. Interrompe la *Vita* apparentemente senza particolare motivazione. Tuttavia Benvenuto si giustifi-

**1563.** Gli muore il figlio Giovanni (si veda 1561).

**1564, 16 MARZO.** Viene delegato dall'Accademia alle esequie di Michelangelo. Il 12 novembre fa testamento.

**1565.** Muore Benedetto Varchi (si veda 1559) unico benevolo difensore dei suoi 'scomodi' scritti: si presume che in questa occasione Benvenuto decida di lasciare incompiuta la *Vita* e di iniziare i *Trattati*, che porterà a termine entro il 1567 (si veda). L'8 di ottobre data un ennesimo testamento. Cosimo I acquista il *Crocifisso* (si veda 1557): Benvenuto richiede 1500 ducati d'oro (ma si veda 1570).

**1566, 8 MARZO.** Benvenuto rilascia una ricevuta per scudi di moneta 200 lire a saldo del *Perseo* (si veda 1554).

ve il saldo per il *Crocifisso*, saldo che ammonta a meno della metà della cifra richiesta dal Cellini (si veda 1565). Il 5 marzo Cosimo I viene eletto granduca da Pio V: Benvenuto gli dedica un sonetto.

**1571, 13 FEBBRAIO.** Muore Benvenuto Cellini. Il 16 dello stesso mese vengono inventariati i suoi beni in 392 articoli.

"A di 16 di febrajo 1570 (data ab *Incarnatione*)

**NELLA ANTICAMERA.** [...] Uno quadretto di 1/2 braccio con N<sup>ra</sup> donna di basso rilievo, di gesso. — Uno tavolino di br. 2 1/2 incirca di arcipresso regolato di nocie. — Uno Giudizio di Michelagnolo piccolo in carta, con adornamento di albero. — Uno Sacco di Troia con adornamento di albero. — Due pistolesi. — Una Coltella alla turchesca. — Una spada. — Uno pugniale con fornimenti argentati. — Una spada a una mano e mezzo. — Una zagaglia: quale due arme dissono si havevano di mandar alli Octo. [...] — Uno coltello con manico di sagri e ghiera di argento. — 32 pezzi di punzoni fra grandi e piccoli da stampare. [...] — Uno ferro da charniere commesso di tautia. [...] Tre braccia di cornice. Una N<sup>ra</sup> Donna di gesso piccola.

**NELLA CAMERA SULLA SALA.** Uno tondo di N<sup>ra</sup> Donna messo d'oro. Uno quadretto: di arco di stampa. [...] Uno Crocifisso di Terra. [...] Uno Dante in penna in asse. — Uno pezzo di cornice di br. 3. — Cinque chucchiaini di argento. — 8 forchette di argento cioè 7 grande una picchola. — 4 coltelli con manichi di ebano.

**IN SALA.** [...] Una testa di gesso: in sul chaminio. [...] 6 candelieri alla antica di ottone. [...]

**IN CAMERA.** [...] Una Vergine a uso di Tabernaculo antica bene. [...] Una taschettina da Orefici drentovi: — Uno diamante legato in oro con dua smeraldini sulle spallette in tavola alla antica di sc<sup>di</sup> 50. — Uno anello alla turchesca d'oro con uno nicchole e una turchina: legata nel detto anello con impronta del chavallo aiato. — Uno breve tutto d'oro drentovi una crocie e lettere con una chatenuzza d'oro a rotelline. — Uno vezzolino di perie di oncia. Tramezzato con bottoncini d'oro e uno pendente con uno zaffiro bucato: e una perla schotia. — Una catena a mattoncini d'oro con una crocie di birilli d'oro. — Una chatenuzza a rotelline d'oro con una mandrolia di muscho. — Una perla forata, di n<sup>o</sup> — Uno scudo di Papa Giulio Monti forato d'oro.

**PANNILINI E LANI E ALTRO** per uso di M<sup>ra</sup> Piera donna fu del detto Benvenuto. [...] Uno rubino legato in oro: di valuta di scudi 6, quale è quello di che sposò. — Una fede d'oro: di valuta di sc<sup>di</sup> 6.

**IN CUCINA. [...]**

**NELLA CAMERA DEL SERVITORE.** [...] Una Vergine di legno con uno Santo Antonio. [...]

**NELLA CAMERA TERRENA DA FARE IL PANE.**

[...] Uno modello di legno della base di Perseo.

**IN CAMERA TERRENA. [...]**

**IN TERRENO.**

[...] Uno quadro drentovi un Santo Bastiano grande con adornamento d'oro. — Un Ritratto di M<sup>ra</sup> Benvenuto con adornamenti di noce. — [...] Uno torso di gesso. [...] Uno lettuccio di nocie intagliato bello di mano del Tasso. [...] Uno cornicione di br. 8 in tre pezzi di nocie intagliati belli. [...] Una balestra a pattole. Il modello di gesso del Perseo grande. Una Cleopatra.

**NELLA VOLTA. [...]**

**NELLA STALLA. [...]**

**NELLA CORTE. [...]**

A di 20 di aprile 1571. Inventario delle masseritie ch'erono in villa et venute in Firenze: et oggi nella camera terrena della chasa; et prima: [...]

**NELLA BOTTEGHA.**

Una storia di basso rilievo di cera in uno quadro di pietra morta di Adamo et Eva rimasta in bottegha.

Nota di robbe ch' erono in bottegha et cavate et portate in Camera terrena. Uno Silenzio di marmo non finito. — Uno modellino di Cleopatra di cera. — Uno modellino di un Silenzio di cera. — Uno altro modellino di cera. — Uno modellino non finito di uno Nettuno di cera. — Dua o 3 modellini di pergamino di Sancta Maria del fiore di cartone. — Uno modello di uno crocifisso di terra. — Uno modello della fonte di piazza cioè Nettuno: di cera. — Uno modello di uno crocifisso non finito di cera bianca. — Dua modellini di una Junone di cera gialla non finiti. — Uno modelletto di una Andrommeda di cera di basso rilievo. — Uno modello di gesso di uno Crocifisso non finito grande.

Nota di Ritratti, di marmi, di statue, rimasti in bottegha. Una statua di marmo dell' Ill<sup>ma</sup> Sig<sup>ra</sup> Leonora: duchessa di Firenze. — Una statua di marmo di uno Narciso. — Una statua di uno Apollo con statua a piedi. — Una testa non finita di marmo del gran Duca. [...] Una testa di marmo abbozzata. [...] Uno modello del chavallo di Padova di terra. [...] Una testa di Medusa di bronzo. — Uno modello di N<sup>ra</sup> Donna di cera. — Uno Narciso di cera. — Uno Hyacinto di terra cotta. — Uno modello d'uno Hercole che scoppia Anteo, et uno altro Hercole maggiore di cera. — Uno modello di una fonte di cera. — Uno modello di uno sepolcro del Papa di cera con più figure. — Una Minerava di terra cotta. — Una figura di una femmina di cera. — Uno modello di una Charità et 2 schatolini di Ritratti del Ser<sup>mo</sup> principe abbozzati. — Una statua di una Charità di marmo abbozzata. — Uno modello di cera. — 2 Cristl in Croce non finiti uno di terra et uno di cera. — Una testa di cera del gran Duca. — Uno tondo di una Luna di terra.

Nota de' libri et scripture rimaste nella detta heredità et in detta chasa et prima: [...]

**IN UNO STAGNIUOLO. [...]**



Disegno ottocentesco di B. Celentano raffigurante la difesa di Castel Sant'Angelo durante il 'sacco di Roma' (1527), episodio cui prese parte anche il Cellini compiendo — a suo dire — "cose notabilissime".

chivio di Firenze, fra gli atti del notaio Pierfrancesco Bertoldi (Calamandrei, 1950). Dopo qualche giorno gli muore il figlio.

**1556.** Percuote l'orato Giovanni di Lorenzo e viene imprigionato. Il 6 maggio fa di nuovo testamento. In quest'anno interrompe la stesura della *Vita* fino al 1559, probabilmente a causa delle due prigionie (si veda anche 1557).

**1557.** La bottega di Benvenuto è invasa dalla piena dell'Arno che provoca danni al *Narciso* (n. 48; si veda). Viene imprigionato nel carcere delle Stinche per sodomia. Il 3 marzo invia una supplica a Cosimo I per una riduzione della pena affinché possa portare a termine il *Crocifisso*. Il 27 novembre viene acquistato il marmo nero per la croce.

**1558, 15 APRILE.** Fa testamento. Decide di prendere i voti e il 2 giugno riceve il primo degli ordini minori a cui rinuncerà nel giro di due anni. Inizia la stesura della *Vita*.

**1559, 22 MAGGIO.** Data della lettera di ringraziamento di Benvenuto a Benedetto Varchi

ca affermando d'aver stracciato le parti del manoscritto dedicate ai suoi rapporti con Cosimo I in seguito al voltafaccia del 1554 ("considerato [...] quanto e principi grandi hanno per male che un loro servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni, io rimediai a questo; e tutti gli anni che io avevo servito il mio signore il duca Cosimo, quelli con gran passione, e non senza lacrime, io gli stracciai o gittai gli al fuoco, con salda intenzione di non mai più scrivergli" [*Oreficeria*, XII]). In realtà tutto questo non è mai accaduto, in quanto nella *Vita* sussiste tuttora inalterata la parte che Cellini dichiara d'aver eliminato. Sembrerebbe piuttosto che egli cominci a ritenere meno 'pericolosa' l'idea compromissoria del trattato artistico, dove il dato autobiografico può mascherarsi in cronaca estetica (ma si veda 1565). In questo anno Caterina de' Medici, vedova dal 1559 del re Enrico II, lo richiama in Francia per i lavori al sepolcro del marito. Cosimo I rifiuta di farlo partire.

**1562, 24 MARZO.** Sposa ufficialmente la Piera. Un mese dopo, il 23 aprile, fa testamento. Entro quest'anno termina la stesura dei *Trattati* (si veda 1565).

**1568, 28 GIUGNO.** Fa società con gli orafi Gregori. Gli vengono pubblicati i *Trattati* (si veda 1565).

**1569, 24 MARZO.** Nasce il secondo figlio di Benvenuto e della Piera, Andrea Simone. Quattro giorni dopo l'artista fa ancora testamento. Il 22 giugno riscatta la bottega degli orafi Ardighelli, con i quali peraltro romperà l'accordo il 10 del dicembre successivo.

**1570, 3 FEBBRAIO.** Fa testamento lasciando tutte le sue opere a Francesco de' Medici: "[...] ac etiam Serenissimo Domino Francisco Mediceo Magno Principi praedicto libere donavit et iure legavit omnes illas Statuas per dictum Benvenutum fabrefactas, ciuscumque generis sint et existant finitas et rudes, quas habet in quovis loco, et quae placebunt dicto Serenissimo D. Principi [...]". Dopo una perizia, ad opera dell'Ammannati e del De Rossi, rice-

**1567, 24 MARZO.** Sposa ufficialmente la Piera. Un mese dopo, il 23 aprile, fa testamento. Entro quest'anno termina la stesura dei *Trattati* (si veda 1565).

**1568, 28 GIUGNO.** Fa società con gli orafi Gregori. Gli vengono pubblicati i *Trattati* (si veda 1565).

**1569, 24 MARZO.** Nasce il secondo figlio di Benvenuto e della Piera, Andrea Simone. Quattro giorni dopo l'artista fa ancora testamento. Il 22 giugno riscatta la bottega degli orafi Ardighelli, con i quali peraltro romperà l'accordo il 10 del dicembre successivo.

**1570, 3 FEBBRAIO.** Fa testamento lasciando tutte le sue opere a Francesco de' Medici: "[...] ac etiam Serenissimo Domino Francisco Mediceo Magno Principi praedicto libere donavit et iure legavit omnes illas Statuas per dictum Benvenutum fabrefactas, ciuscumque generis sint et existant finitas et rudes, quas habet in quovis loco, et quae placebunt dicto Serenissimo D. Principi [...]". Dopo una perizia, ad opera dell'Ammannati e del De Rossi, rice-

Fontana Belliò, che era quel sito che aveva eletto il Re per sua propria dilettazione." (*Vita*, II 18). Si veda alla scheda precedente per ogni ragguaglio.

### 30. GIOVE

Argento e bronzo; altezza cm 182 c.; 1540-44.

Unico dei modelli tradotto in argento, aveva "[...] innella



31 [Tav. XI]

sua mano destra accomodato il suo fulgore, initudine 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." (*Vita*, II 41). Inoltre: "[...] la basa del ditto Giove [...] feci di bronzo ricchissimamente, piena di ornamenti, infra i quali ornamenti iscolpi' in basso rilievo il ratto di Ganimeade; da l'altra banda poi Leda e 'l cigno: questa gittai di bronzo, e venne benissimo." (*ibid.*, II 20). La consegna dell'opera al Re, in base agli scritti dell'artista (*ibid.*, II 41), risulta essere avvenuta tra la fine di maggio e la fine di novembre del 1544, periodo in cui tuttavia, secondo il Dimier (1898), Francesco I non si trovava a Fontainebleau. La lavorazione dell'opera (in argento su modello di terra), è minuziosamente descritta nell'*Oreficeria* (XXV). Si veda anche al n. 59.

### 31. GIUNONE. Parigi, Louvre

Matita nera; mm 247x186; 1540-44.

Reca la scritta: "Junone / era [i]ntera e si fecie d[']ar[gen]to / gra[n]de più del vivo... / francesco i[n] pa[rigi] / avevano a essere p[er] / si fini il giove solam[ente]". Già in proprietà Jabach. Identificata dal Popp (1927) [in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXI] nello studio preparatorio per uno dei dodici candelabri per Francesco I. Il Camesasca (1955), rilevandovi affinità somatiche con l'alegoria della Terra nella *Salliera* (n. 39; si veda), richiama l'attenzione sull'atteggiamento del braccio sinistro ben corrispondente alla funzione di statua-candelabro. Recentemente ("Bolaff Arte" 1971; 1973) lo stesso studioso ne ha messo in dubbio l'autografia, proponendo il riferimento a un allievo. Pope-Hennessy (1949) vi rileva affinità con la *Ninfa* di cui al n. 34 (si veda). Pubblicata con il n. 33 (si veda) nel catalogo della

mostra dell'"Ecole de Fontainebleau" (Parigi, 1972). (Si veda anche al n. 158).

### 32. BASE PER LA GIUNONE

Bronzo; 1540-1544. Parlando dell'esecuzione della base del *Giove* (si veda al n. 30) Cellini dichiara d'averne gettata un'altra "[...] simile per porvi sopra la statua di Iunone, aspettando di cominciare questa ancora, se il Re mi dava l'argento da poter fare tal cosa." (*Vita*, II 20). Si veda anche al n. 28.

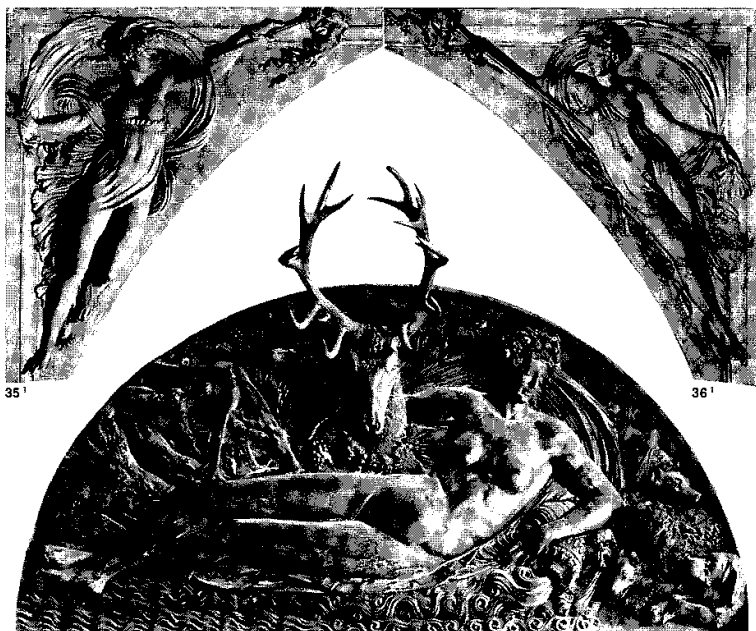
### Progetto per la porta di Fontainebleau

Eseguito con il seguente nel 1542 per Francesco I, che recatosi nella bottega del Cellini "[...] con molta quantità della maggior nobiltà della sua Corte [...]" (*Vita*, II 20), venne sollecitato da Madame d'Estampes perché commissio-nasse all'artista "[...] qualcosa di bello per ornamento della sua Fontana Belliò." (*ibid.*). Il modello ("Io [Francesco I] credo certamente che, se il Paradiso avessi d'aver porte, che più bella di questa già mai non l'arebbe" [*ibid.*, II 46]) è minuziosamente descritto nell'autobiografia dell'artista (II 21): "[...] avevo fatto la porta del palazzo di Fontana Belliò: per non alterare il manco che io potevo l'ordine della porta che era fatta a ditto palazzo, qual era grande e nana [bassa], di quella lor maia maniera franciosa; la quale era l'apertura poco più d'un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istlacciato a uso d'un manico di canestro: in questo mezzo tondo il Re desiderava d'averci una figura, che figurassi Fontana Belliò [n. 34]. 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 uno zocco [zoccolo]; e altrettanto [altrettanto] 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 [si veda alla 'scheda' seguente]. [...] 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 (n. 35-36), con quelle facciline in mano, come hanno usato gli antichi. Di sopra al ditto quadro avevo fatto la salamandra, propria impresa del Re, con molti gratissimi altri ornamenti a proposito della ditto opera, qual dimostrava di essere di ordine ionico." Il progetto è pure menzionato nella *Scultura* (I, IV).

### 33. SATIRO. New York, Woodner Collection.

Penna e acquerello su carta; mm 415x202; 1542-43.

Già in proprietà di John Bernard (morto nel 1784) e di Sir Thomas Lawrence (1769-1830). Pubblicato nel catalogo "The Newark Museum, Old Masters Drawings" del 17 maggio-22 maggio 1960. Reca la scritta autografa: "alla por-



34 [Tav. XIII-XV]

ta di fontana / Belliò, di bronzo p[er] più / di dua volte il vivo... br. 7. / erano dua variati". Si tratta di uno schizzo per uno dei due satiri di cui sopra, descritti dallo stesso Cellini nella *Vita* (II 21): "Questo [satiro] 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 arditto 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 piccole cornetta e la testa caprina; tutto il resto era umana forma." Nonostante il "movimento" a spirale espresso da tutta la figura, il disegno appare stanco e sproorzionato (si vedano gli infelici scorci della mano e del piede destri, e la mediocre resa del torace). Inoltre l'espressione arcigna del volto unita alle braccia in



33 [Tav. XII]

tensione, contravviene all'atteggiamento di riposo delle gambe incrociate. Si notino le analogie con il disegno per la *Giunone* di cui al n. 31, e l'evidente ricordo michelangiolesco. Pubblicato nel catalogo della mostra "Ecole de Fontainebleau" (Parigi, 1972).

### 34. NINFA DI FONTAINEBLEAU. Parigi, Louvre

Bronzo; cm 409x205; 1542.

Mezzo tondo a basso rilievo, avrebbe dovuto decorare la parte superiore dell'ingresso del castello di Fontainebleau. Alla morte di Francesco I, donata da Enrico II a Diana di Poitiers, sua favorita, che la collocò sulla porta della residenza di Anet; dopo il 1780 passò alla sede attuale. Così descritta nella *Vita* (II 21): "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." Dalla *Scultura* (I, II, IV) si ricava invece l'interessante descrizione dell'esecuzione della struttura in terra ("[...] quella terra che serve per i maestri di artiglierie, la qual si cava in diversi luoghi: [...] appresso a i fiumi [...] ma non vuole essere troppo renosa, basta che la sia magra [...] la terra grassa è quella delicata e gentile che si adopera a far [...] vasi e piatti", precedente al getto in bronzo. Già ritenuta opera di Jean Goujon per le notevoli affinità con la *Diane au cerf* (fra l'altro derivata proprio dall'opera in esame), anch'essa passata al Louvre dal giardino di Anet, dove decorava una fontana. L'attribuzione al Cellini spetta al Cicognara (1824). Sbizzarrosi nell'accuratezza dell'ele-

mento decorativo sulla scia della nuova tendenza nata dagli artisti di Fontainebleau come il Rosso e il Primaticcio, in questo suo primo tentativo "in grande" Benvenuto si perde nella resa della figura, tradendo la sua incapacità nell'affrontare le dimensioni maggiori di un oggetto d'oreficeria.

### 35-36. LE DUE VITTORIE

Delle due opere, note soltanto dai calchi in gesso conservati al Louvre e qui riprodotti alle foto 35<sup>1</sup> e 36<sup>1</sup> (si veda), si sa soltanto che appartennero a Luigi Filippo che le collocò a Neuilly. Come già detto (si veda alla 'scheda' introduttiva), dovevano decorare il quadro sopra la porta di Fontainebleau affiancando la *Ninfa* (n. 34) e sovrastando i due *Satiri* mai tradotti in bronzo (si veda al n. 33).

### Progetto per la fontana di Fontainebleau

Eseguito con il precedente (si veda), "[...] era grande più di due braccia [cm 95 c.] (*Vita*, II 22). La fontana era "[...] 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 [in Italia]. In mezzo a detta fontana avevo fatto un sodo [basamento], il quale si dimostrava un poco più alto che 'l ditto vaso della fontana: sopra questo sodo avevo fatto, a corrispondenza, una figura ignuda di molta bella grazia (n. 37). [...] e in su' quattro canti della fontana avevo fatto, in su ciascuno, una figura assedere elevata, con molte sue vaghe imprese [simboli] per ciascuna." (*ibid.*). La figura centrale simboleggiava Francesco I, mentre le altre quattro raffigurazioni ("imprese") simboleggiavano le Lettere, la Filosofia, il Disegno (che comprendeva anche Scultura, Pittura e Archi-

tettura) e la Musica, "[...] di che si diletta e favorisce tanto Vostra Maestà [...]" (*ibid.*). Menzionato pure nella *Scultura* (VII; si veda al n. 37).

### 37. MARTE

Legno e gesso; altezza m 16 c.; 1542-44.

Si tratta dell'unico elemento del progetto che il Cellini riuscì a tradurre nel gigantesco modello in esame, oggi perduto. "[...] teneva una lancia rotta nella man destra elevata innalto, e la sinistra teneva in sul manico d'una sua storta [spada a scimitarra] fatta di bellissima forma: posava in sul piè manco e il ritto teneva in su un cimiere tanto riccamente lavorato, quanto immaginar si possa [...]" (*Vita*, II 22). La statua "[...] è figurata per vostra Maestà istessa [Francesco I], quale è un dio Marte, che voi siete sol bravo al mondo; e questa bravuria voi l'adoperate iustamente e santamente in difesa della gloria vostra." (*ibid.*). Fu terminata nel 1544 ed era fatta "[...] di legni benissimo tessuti per armadura; e di sopra la sua carne si era una crosta, grossa uno ottavo di braccio [cm. 5,7 c.], 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 [...]" (*Vita*, II 42). Nell'autobiografia (*ibid.*) Cellini racconta una comica situazione venutasi a creare per le enormi dimensioni dell'opera. L'artista aveva proibito alle donne l'accesso al castello del Petit-Nesle (si veda *Documentazione*, 1540 e 1544), così quando il giovane allievo Ascanio si vide arrivare la sua innamorata in piena notte, fuggita di casa, non trovò migliore rimedio che chiuderla dentro la statua, facendola dormire nella testa. La gente, vedendo movimenti sospetti dietro gli occhi e la bocca del Marte, era convinta che lo spirito tradizionalmente creduto abitante del castello (che Cellini chiama "Lemmonio Boreo", da *Le Moine bourreau* - il

frate giustiziere) si fosse trasferito nel corpo della statua. Le ultime notizie dell'opera risalgono a un ordine di Francesco I, conservato negli Archivi Nazionali di Francia, del 1546 perché si provvedesse a coprire il colosso in caso di maltempo. Lungamente descritto nella *Scultura* (VII e VIII).

### 38. MODELLO PER LA SALIERA DI FRANCESCO I

Cera; 1540.

La minuziosa descrizione offerta dal Cellini nella *Vita* (II 2) dichiara il bozzetto oggi perduto in tutto simile all'opera di Vienna (si veda alla "scheda" seguente). Eseguito nel 1540 per il cardinale Ippolito II d'Este, fu presentato poi dall'artista a Francesco I: "Giunto che io fui dal Re, scopertogli il modello, il Re maravigliatosi disse: 'Questa è cosa molto più divina l'un cento [cento volte di più], che io non arei mai pensato. Questa è gran cosa di quest'uomo! Egli non debbe mai posarsi! Di poi si volse a me con faccia molto lieta, e mi disse che quella era un'opera che gli piaceva molto, e che desiderava che io gliene facessi d'oro' (*Vita*, II 16). Dell'opera non sussistono ulteriori notizie.

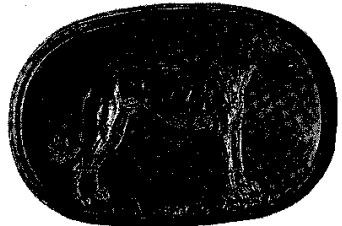
### 39. SALIERA DI FRANCESCO I. Vienna, Kunsthistorisches Museum

Oro e smalto; altezza cm 26 (zoccolo cm. 5,3 x 33,5); 1540-1543.

Costituisce l'unica espressione del Cellini orafa a noi pervenuta. Commissionata nel 1540 dal cardinale Ippolito II d'Este, per il quale l'artista eseguì il precedente modello (si veda) il decisivo per l'acquisizione dell'opera da parte di Francesco I. Durante il regno di Carlo IX, a causa della precaria situazione economica del sovrano, l'opera - come risulta da un inventario di preziosi destinati alla fusione - rischiò appunto tale sorte. Nel 1570 Carlo IX

sposò la figlia di Massimiliano II e la saliera passò in dono al fratello di quest'ultimo, Ferdinando d'Austria. Inventariata con altre opere nel 1595 nel castello d'Ambras, nel 1606 divenne proprietà di Rodolfo II. All'inizio dell'Ottocento venne ritenuta distrutta. Nonostante le ridotte dimensioni, l'opera sembra voler esprimere la monumentalità di un'idea fantastica: "[...] in forma ovata, di lunghezza di due terzi di braccio in circa, et il primo sodo [base] della forma ovale era di grossezza di quattro dita di uomo, con molti ricchissimi ornamenti. Di poi avevo compartito in piacevole e bel modo, secondo che l'arte promette accomodandosi a quella, dico aver compartitovi il Mare e la Terra; e 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. Questo era figurata per Nettunno dio del mare; e lo avevo posto a sedere in su una conchiglia, cioè un nicchio marittimo, fatto in forma di trionfo, con i suoi quattro cavagli marittimi i quali erano cavalli dal mezzo innanzi, e pesci dal mezzo indietro; et al detto Nettunno innella mano dritta avevo posto il suo tridente, et in nella mano manca con tutto il suo braccio lo faceva appoggiare sopra una barca ricchissimamente lavorata; i quali lavori si erano certe batteglie di mostri marini minutamente e diligentissimamente fatti: questa barca si era fatta per comodità del sale. [...]" [La Terra era] della medesima grandezza del mastio, tutta di rilievo [...]; e mi ero accomodato che le gambe del mastio e della femmina con bellissima grazia d'arte entravano l'una in nell'altra, una stesa e l'altra raccolta, che figurava il monte et il piano della terra. Et in mano alla detta figura avevo accomodato un tempietto riccamente lavorato, di ordine ionico, nel quale si metteva il pepe, e nella sua destra mano avevo posto un cornocopia ric-

chissimo di foglie, frutti e fiori; e nella parte della terra io dimostravo alcuni belli animaletti terrestri, et in quella del mare facevo scoprire in fra l'onde alcuna sorte di bellissimi pesci. Di poi avevo fatto nella grandezza del detto ovato un partimento di otto zane [nicchie], nelle quale avevo figurato la Primavera, la State, lo Autunno et il Verno; nelle altre quattro si era figurato l'Aurora, il Giorno, il Crepusco e la Notte; et avevo tal vano di opera ripiena tutto di legno d'ebano, del quale non si mostrava se non un piccolo nastrettino sotto, che per essere nero gli dava buona grazia. Di poi l'avevo posta in su quattro pallottole d'avorio, di una accomodata grandezza, e queste io l'avevo nascoste un poco più che mezze nel detto ebano, et avevo assettate di sorte che le si giravano nelle lor casse [castoni]: di modo che posato la saliera in su la tavola, con grandissima facilità la si poteva girare per tutti e versi." (*Oreficeria*, XII). Lo zoccolo d'ebano è fissato alla parte superiore da tre viti. Sparsi al suolo appaiono frutti esotici, fiori e animali, fra i quali una salamandra simbolo di Francesco I; il tutto è impreziosito da smalto verde, grigio, azzurro, rosso, bianco. Soltanto il Mare e la Terra sono quasi totalmente d'oro. Nelle nicchie del tempietto ionico compaiono le figure di Ercole e dell'Abbondanza sovrastate dal fiondalisco con la corona francese e da un'altra salamandra. Come nella *Ninfa* (n. 34; si veda) appare qui evidente l'influenza manierista, le cui espressioni Benvenuto aveva potuto ammirare a Fontainebleau, condividendone la nuova interpretazione delle forme rinascimentali e lo "stile rustico". Ma con più vigore si evidenzia la costante tensione del Cellini verso il raggiungimento della simbologia formale, dell'accordo fra reale e ideale, quale sottile sfida nei confronti dei "classici". Le due figure principali sono soltanto ispirate all'arte michelangiolesca, men-



40 [Tav. XVI]

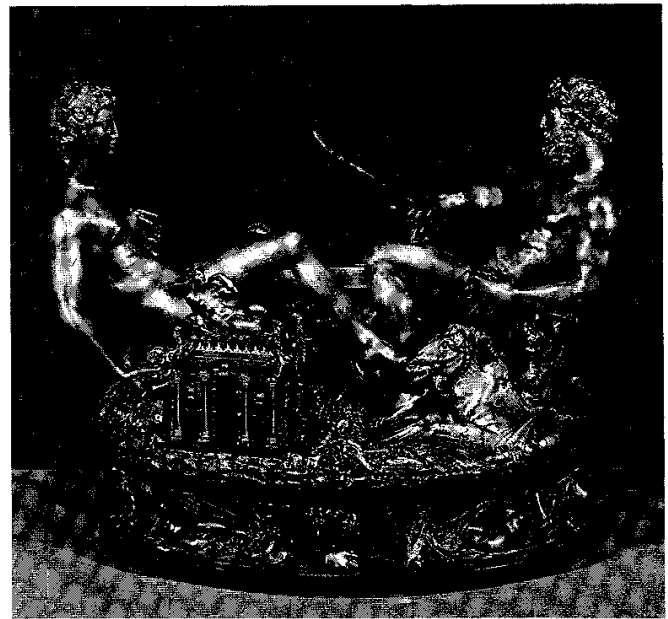
tre le allegorie delle fasi del giorno nello zoccolo, ripropongono volutamente e quasi letteralmente le omonime della cappella dei Medici. Con il tempietto ionico il nostro si rivolge direttamente all'arte antica. L'artista comunque si mantiene qui entro i limiti dello splendido oggetto d'oreficeria non raggiungendo, come vorrebbe (giudicando anche in base alla moltitudine di elementi concettuali riuniti nella piccola suppellettile), i vertici di una compiuta opera d'arte. Per la realizzazione della saliera, Cellini richiese "mille scudi". Pure descritta nella *Vita* (II 36).

### 40. LEVRIERO. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

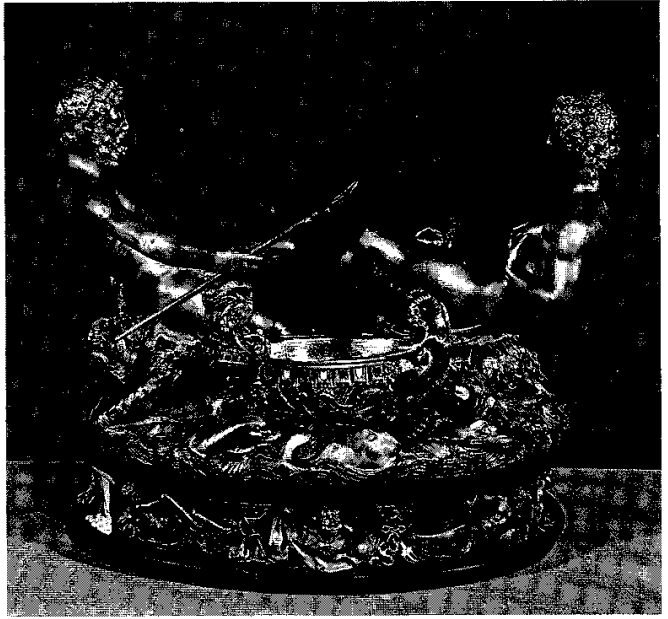
Bronzo; cm 27,8 x 19; 1544. Si tratta di un piccolo bassorilievo bronzeo relativo a un "ricordo" celliniano (25 agosto 1545) al duca Cosimo I, a cui l'artista richiese il saldo di 10 scudi d'oro per l'opera in esame, dichiarandola "[...] prova per conoscere le terre per poter gettare il Perseo [...]" (si veda al n. 41). Citato nel libro dei *Debitori e Creditori* dell'amministrazione medicea, negli anni 1544-45 e nell'inventario del "guardaroba" del Duca al giorno 17 novembre 1553. Rivela notevoli affinità con gli animali della *Ninfa* di cui al n. 34 (si veda).

### 41. BUSTO DI COSIMO I DE' MEDICI. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Bronzo; altezza cm 110; 1545-47. Menzionato nella *Vita* (II 63)



39 [Tav. IV-X]



39



49 [Tav. XVII-XIX]

to nella *Vita* (II 72): "[...] e a quel pezzo di marmo greco feci un piccolo modellino di cera, al quale posi nome Narciso".

**48. NARCISO. Firenze, Museo Nazionale del Bargello**

Marmo; altezza cm 149 (zoccolo cm 50 x 42).

Come l'*Apollo* (n. 46; si veda) inventariato fra i beni rimasti nella bottega del Cellini (1571) e considerato perduto; riconosciuto dal Kriegbaum ("L'Arte" 1940) nel giardino di Boboli a Firenze. Lo stesso studioso riscontra la presenza del *Narciso* in una stampa di Stefano della Bella (1571) e considerato perduto; riconosciuto dal Kriegbaum ("L'Arte" 1940) nel giardino di Boboli a Firenze. Lo stesso studioso riscontra la presenza del *Narciso* in una stampa di Stefano della Bella dei primi decenni del '600 (foto 48') facente parte di una serie di vedute di Pratolino allegata a un volume dello Sgrilli (*Descrizione di Pratolino*, 1742). Francesco de' Medici, erede per estrema volontà dell'artista di tutta la produzione celliniana (si veda *Documentazione*, 1570), deve aver portato il *Narciso* nella sua villa di Pratolino solo nel Seicento; l'opera infatti sembra menzionata nell'inventario del 1621 del Casino di San Marco (iniziale collocazione)



49

come "camera di Narciso". Nella stampa di Stefano della Bella, posteriore all'inventario, l'opera sembra ornare una fontana come *pendant* di un'altra statua di Valerio Cioli raffigurante una satiresa che munge una capra. Sempre il Kriegbaum lo dice giunto a Boboli fra il 1789 e il 1818 (forse intorno al 1812, anno della costruzione del muro della terrazza di fronte alla Meridiana) in base a due antichi testi: uno del Soldini (*Il Reale Giardino di Boboli*, 1789) che non ne fa menzione, l'altro (*La Descrizione dell'Imp.e Reale Palazzo Pitti di Firenze*, 1819) che riporta: "L'ultima [statua] in questa destra parte è antica sebben restaurata, ed ha simboli di Bacco". L'origine del *Narciso* è ampiamente descritta nella *Vita* (II 72): "[...] mi feci venire 'l Duca un pezzo di marmo greco [marmo ricco di cristallo che veniva tratto da antichi monumenti], di Roma, acciò che lo restaurassi il suo Ganimede antico (n. 44)". Arrivato che fu il marmo "greco", poiché si rivelò inadatto alla citata commissione in quanto: "[...] era pecca-



49

to a farne a pezzi per farne la testa e le braccia e l'altre cose per il Ganimede [...]" (*ibid.*), Benvenuto preparò per esso il modellino in cera oggi perduto di cui alla 'scheda' precedente (si veda). Il marmo presentava: "[...] dua buchi che andavano a fondo più di un quarto di braccio e larghi dua buone dita [...]" (*ibid.*); attraverso tali cavità l'acqua piovana aveva nel tempo corrosa la pietra al punto che, durante l'alluvione di cui più sotto, l'acqua penetrata nella bottega del Cellini "[...] gli fecie dar la volta, per la quale e' si roppè in su le poppe, e io la rappiccai; e perchè e' non si vedessi quel fesso della appiccatura, io gli feci quella grillanda de' fiori che si vede che gli ha in sul petto [...]" (*ibid.*). L'identificazione del Kriegbaum si basa sull'aspetto inconfondibile del marmo "greco" e sul riconoscimento della zona di frattura "in su le poppe" dove si trovava la "grillanda" che poteva essere di marmo come di bronzo, e che si suppone rimossa nel periodo che precedette l'arrivo del *Narciso* al giardino di



49

Boboli, poiché appare ancora nella suddetta stampa di Stefano della Bella. Inoltre si tratta dell'unica statua cinquecentesca nota, raffigurante Narciso ed eseguita in marmo antico. L'inondazione che provocò i danni alla parte superiore è stata tradizionalmente identificata in quella dell'agosto del 1548, ma è ormai certo che il Cellini si riferisca alla piena del 1557 in base a una lettera dell'artista a Cosimo I, datata 15 novembre 1548, che testimonia l'arrivo del marmo in questione: "[...] il marmo greco mi scrive Luca essere al porto. Fo diligetia qui col Provveditore d'averlo in casa presto, acciò vostra Eccellenza, al suo ritorno, trovi innanzi dell'opera assai". La cronologia dell'opera è quindi da collocarsi fra l'anno dell'arrivo del marmo e il 1565, data di un'altra lettera dell'artista al duca dove il *Narciso* è detto finito. L'opera deve aver subito ulteriori danni e presenta vere e proprie "pezze" in marmo di Carrara soprattutto nel tergo. Inoltre, come per l'*Apollo*, la dilungata esposizione all'aperto non è stata di giovamento.



49

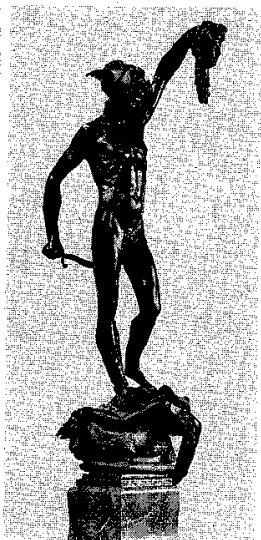
Lo "stile rustico" sviluppato dal Cellini nelle opere del periodo di Fontainebleau (n. 28-37) si ripropone qui nei fiori, nei frutti e nella serpe della base. La testa, inclinata verso la ciotola ai piedi simbolo della fonte, tradisce l'esperienza del bronzo e forse la preferenza dell'artista per questo materiale. Con l'*Apollo* costituisce l'inevitabile passaggio verso l'esecuzione del *Crocifisso* oggi all'Escorial (n. 67; si veda).

**Modelli per il Perseo**

L'esecuzione dell'opera fondamentale del Cellini abbraccia il decennio fra il 1545 e il 1554; la produzione preparatoria della statua viene ricostruita qui di seguito (ai n. 49-56), in base alle due opere tuttora esistenti (n. 49 e 50; si veda), agli scritti dell'artista e alle menzioni in ulteriori documenti. Tale produzione doveva verosimilmente essere più vasta di quella nota, a giudicare dall'entusiasmo e dall'impegno con cui il Cellini si dedicò alla realizzazione del gruppo scultorio che l'avrebbe portato a



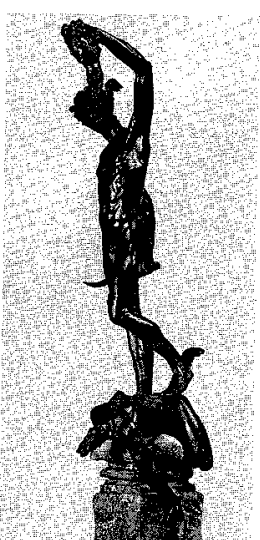
50 [Tav. XXX-XXXII]



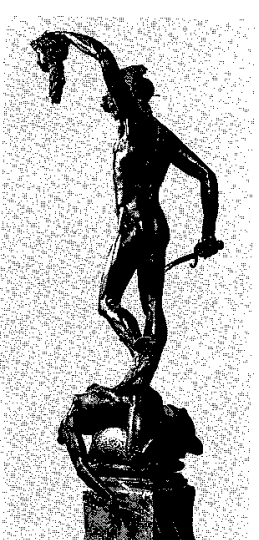
50



50



50



50

fianco dei 'grandi' in piazza della Signoria (si veda al n. 57). Come già s'è detto e come indica lo stesso Benvenuto, due prove per il getto sono pure da riconoscersi nel *Busto di Cosimo I* (n. 41) e nel bassorilievo con il *Levriero* (n. 40).

**49. MODELLO PER IL PERSEO.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Cera gialla; altezza cm 70; 1545.

Menzionato in tutti gli scritti celliniani (*Vita*, II 53; *Oreficeria*, XI; *Scultura*, VIII). Commissionato da Cosimo I nel maggio 1545, quando l'artista si era recato in visita a Poggio Caiano (*Vita*, II 53), ed eseguito in "dua mesi" come il Cellini stesso dichiara nella *Scultura* (VIII). Approvato dal duca, assicurò l'esecuzione del *Perseo* (n. 57-63) per la Loggia dei Lanzi. L'opera appare armoniosamente conclusa nell'essenzialità delle forme; il capo, solo di poco inclinato, accompagna l'intensità dello sguardo al corpo monco della Medusa allineandosi con le braccia a conferma del perfetto equilibrio di tutta la figura. È senz'altro riconoscibile qui uno dei momenti più felici della produzione celliniana.

**50. c. s. Firenze, Museo Nazionale del Bargello**

Bronzo; altezza cm 75; 1545-54.

Mai menzionato dal Cellini né dalle fonti contemporanee. Secondo il Plon (1883) forse eseguito per la duchessa Eleonora, moglie di Cosimo I, che pretendeva per sé le figurine in bronzo della base del *Perseo* (*Vita*, II 88). Per il Camesasca (1955) forse prova per il getto della statua definitiva, che altrimenti l'artista non avrebbe potuto anticipatamente lamentare difficoltoso con tanta sicurezza. Potrebbe comunque trattarsi dell'una e dell'altra cosa assieme, visto che le dotature qua e là, l'accuratezza d'esecuzione ma soprattutto la funzione di fontana da tavolo per il vino fanno di tale opera un discorso concluso. La sinuosità delle forme, il tratto deciso e la soluzione delle teste garantiscono l'indiscutibile paternità celliniana; tuttavia il confronto con il felicissimo modello in cera (n. 49; si veda) rivela un volto meno espressivo, quasi assente, e un corpo che trova difficoltà in una posa, sia pure vigorosa, ma meno naturale e di scarso equilibrio.

**51. DISEGNO PER IL PERSEO**

1545-54.

Citato da Raffaello Borghini (capo dell'Accademia del Disegno e luogotenente di Cosimo I) in *Il Riposo, in cui si tratta della pittura e della scultura de' più illustri professori antichi e moderni*, 1584 (ed. cit. 1826). Descrivendo la villa "Il Riposo" di Bernardo Vecchietti (senatore e grande conoscitore dell'arte) fuori Firenze, egli menziona: "[...] di Benvenuto Cellini il disegno del modello del *Perseo* di Piazza [...]".

**52. MODELLO PER IL PERSEO**

Gesso; 1545-54.

Come i due precedenti (si veda anche per la datazione) è menzionato nell'inventario del 1571: "Il modello di gesso del *Perseo grande*". Identificabile con quello descritto nella *Vita* (II 57): "In mentre che io facevo murare la bottega per cominciare drento il *Perseo*, io lavoravo in una camera terrena, innella quale io 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 [...]" (si veda al n. 57).

**53. MODELLO PER LA TESTA DI MEDUSA.** Londra, Victoria and Albert Museum.

Bronzo; altezza cm 14 c. 1545-54.

Registrata nell'inventario del 1571: "Una testa di Medusa di bronzo". Presumibile prova per il getto del gruppo del *Per-*

seo sottoposto all'esame per termoluminescenza allo scopo di stabilirne la datazione, che è risultata essere compresa, in base a tracce di combustione, tra il 1420 e il 1575, venendo così a coprire anche gli anni della preparazione del *Perseo* (1545-54). Inoltre l'esame metallurgico ha dimostrato che si tratta di un modello unico a cera persa. La testa in esame riunisce gli elementi delle tre teste di Medusa conosciute. Mancano come nella cera (n. 49) i fiotti di sangue, presenti invece nel bronzo (n. 50) e nella statua finita; i capelli aggrovigliati alle serpi si avvicinano di molto al secondo modello (n. 50), mentre il volto sembrerebbe più elaborato e già prossimo alla versione definitiva.

**54. MODELLO PER LA BASE DEL PERSEO**

Legno; 1545-54.

Menzionato nell'inventario del 1571: "Uno modello di legno della base di *Perseo*". Come il

secondo modello (n. 50) dove il contorno più netto e rigoroso è forse dovuto al trattamento del bronzo. La statua della Loggia dei Lanzi appare risolta in una dinamica diversa, lontanissima ormai dalla spontaneità della prima idea (n. 49): il nudo più greve e massiccio, quasi tozzo, i fasci di muscoli in evidenza pur nell'atteggiamento di "riposo", sembrano suggerire un moto più che altro interiore e incostante che contrasta con l'ipotesi di continuità implicita nella famosa teoria delle "otto vedute" ("una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equai bontà"; da una lettera al Varchi del 28 gennaio 1546). Tale incoerenza è a maggior ragione evidenziata dall'esame delle singole parti; infatti il contrasto fra la splendida eleganza delle zone particolareggiate come l'elmo, i calzari, la testa di Medusa, e la mancanza di armonia del nudo ("corpo di vecchio, gambe di fanciulla", lo definì il

secondo modello (n. 50) dove il contorno più netto e rigoroso è forse dovuto al trattamento del bronzo. La statua della Loggia dei Lanzi appare risolta in una dinamica diversa, lontanissima ormai dalla spontaneità della prima idea (n. 49): il nudo più greve e massiccio, quasi tozzo, i fasci di muscoli in evidenza pur nell'atteggiamento di "riposo", sembrano suggerire un moto più che altro interiore e incostante che contrasta con l'ipotesi di continuità implicita nella famosa teoria delle "otto vedute" ("una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equai bontà"; da una lettera al Varchi del 28 gennaio 1546). Tale incoerenza è a maggior ragione evidenziata dall'esame delle singole parti; infatti il contrasto fra la splendida eleganza delle zone particolareggiate come l'elmo, i calzari, la testa di Medusa, e la mancanza di armonia del nudo ("corpo di vecchio, gambe di fanciulla", lo definì il



seco (n. 57-63) e quindi databile agli anni che circoscrivono l'esecuzione della statua (si veda). L'opera in esame è stata recentemente (1965) acquistata dal museo inglese; ascritta al Cellini dal Pope-Hennessy (*A sketch model by Benvenuto Cellini*, in "Victoria and Albert Museum Bulletin", I, 1965) e rifiutato dal Camesasca (*Cellini; pro e contro tre recenti attribuzioni*, in "Bolaffi-Arte" giugno 1971). Per lo studioso inglese è qui riconoscibile un passaggio verso la statua definitiva della Loggia dei Lanzi, successivo ai due modellotti in cera e in bronzo (n. 49 e 50; si veda); sempre il Pope-Hennessy dichiara certa la relazione con la voce dell'inventario postumo: "Una testa di Medusa, di bronzo". Il Camesasca non esclude addirittura che si tratti di un'opera di qualche modellatore della fine dell'Ottocento "invaghito dei colpi che si possono contare". Recentemente un campione dell'interno del modello è sta-

precedente, da collocarsi negli anni dell'esecuzione del *Perseo* (n. 57-63).

**55. MODELLO PER UNA MINERVA**

Terracotta.

Registrato nell'inventario del 1571: "[...] Una Minerva di terra cotta. [...]", forse in relazione all'opera di cui al n. 60 (si veda).

**56. MODELLO PER IL BASSORILIEVO DEL PERSEO**

Cera; 1545-54.

Citato nell'inventario del 1571: "Uno modelletto di una Andromeda di cera di basso rilievo", verosimilmente in relazione al n. 63 (si veda).

**Il gruppo del Perseo**

Commissionato nell'agosto del 1545 a Poggio Caiano (si veda al n. 49) e iniziato verosimilmente nello stesso anno. Le fasi del lavoro fino alla presentazione ufficiale della sta-

tuale, comunque, il *Perseo* riscuote unanime e vivissima ammirazione, inebriando l'artista a tal punto da fargli compiere un pellegrinaggio di ringraziamento (si veda *Documentazione*, 1554). Nella concezione della statua posta su una base rettangolare costituita da un cuscino, appare evidente il rapporto con la *Giuditta* di Donatello. Rapporto che, come osserva il Pope-Hennessy (1966), non è riscontrabile nel modelletto in cera (n. 49) dove la Medusa circonda i piedi di *Perseo*, ma è già individuabile nell'abbozzo in bronzo (n. 50) dove il corpo mozzato della vittima si adagia su un piccolo cuscino. Nella versione finale il giaciglio diventa largo e piatto. Il "movimento" che caratterizza tutta l'arte del Cellini, è qui altrettanto rilevabile: la vivacità del felicissimo modello in cera (n. 49), ancora più rafforzata dalla componente di intuibilità data dall'aspetto "nervoso" del corpo, trova già un notevole freno nel

Bandinelli), rende l'insieme non poco pausato. L'importanza dell'opera è, comunque, sostanzialmente storica. Il *Perseo* infatti va inserito nell'arco della storia dell'arte rinascimentale come il primo grande tentativo di scultura manierista. L'ascendente michelangiolesco, che è pur sempre il leit-motiv dell'arte del Cellini, viene qui a rivelarsi nell'infelice nudo ma superato, quasi, e integrato dalla "maniera grande" che regna incontrastata. Il gruppo ha recentemente subito opera di restauro.

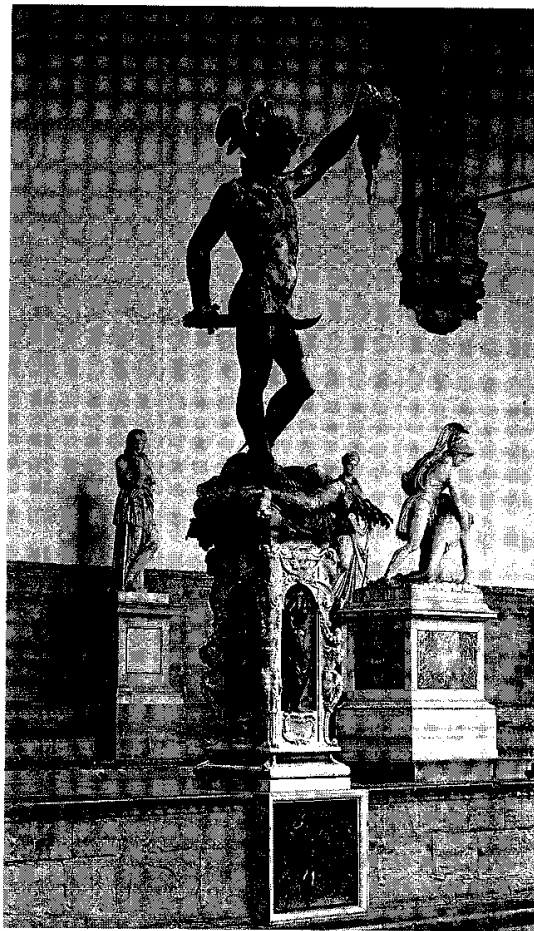
**57. PERSEO.** Firenze, Loggia dei Lanzi

Bronzo; altezza cm 320; 1545-54.

La cinghia, sul petto dell'eroe, reca la scritta: "BENVEN VENVTVS CELLINVS CIVIS FLOR. / FACIEBAT MDLIII [data della fusione]". Dopo la prima prova in gesso (n. 52; si veda), Benvenuto tenta una soluzione diver-



57-58 [Tav. XXXIII]



57-58 [Tav. XXXIV]



57-58 [Tav. XXXIV]

sa, "Avendo gittata la Medusa (si veda al n. 58), ed era venuto 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 [...]" (*Vita*, II 73). Le pagine più belle e le più famose dell'autobiografia sono dedicate alla preparazione e al getto in bronzo della statua. Per un ostacolo iniziale causato dalla fornace troppo piccola e dalla mancata presenza dell'artista forzato a letto da una febbre improvvisa ("io mi sento morire"), sembrava che la riuscita dell'opera venisse per sempre compromessa. Cellini si alza in preda a un vero e proprio impeto di furore, quello stesso furore che gli generò la febbre e che lo sostenne per tutta la durata dell'operazione condotta *in extremis*: "[...] 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 fondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, a parte ne feci gittare drento nella fornace [...]" (*Vita*, II 77). Il giorno seguente "[...] si mandò a ricomperare, in cambio di quei piatti e scodelle di stagno, tante stoviglie di terra, e tutti lietamente desinammo, chè mai non mi ricordo in tempo di mia vita nè desinare con maggior letizia nè con migliore appetito." (*ibid.*). La fusione completa del *Perseo*, lascia imperfetto il piede destro, come lo stesso Cellini preannuncia ancora nella *Vita* (II 78): "Tiravo felicemente innanzi di finire di scoprirla, e sempre trovavo ogni cosa venuto benissimo, insino a tanto che e' s'arivò al piede della gamba dritta che posa, dove io trovai venuto il calcagno; e andando innanzi, vedevoli essere tutto pieno, di modo che io da una banda molto mi rallegravo e da un'altra parte mezzo e' m'era discaro, solo perchè io avevo detto ai Duca che e' non poteva venire. [...] finendolo di scoprire trovai che le dita non erano venute [...] e' mancava sopra le dita un pochetto, a tale che gli era quasi manco mezzo [...]".

## 58. MEDUSA

Bronzo.

Primo elemento gettato in bronzo, per il quale Benvenuto esegui: "[...] una ossatura di ferro; di poi la cominciai a fare di terra, e fatta che lo l'ebbi di terra, io la cossi." (*Vita*, II 57). Questo nudo appare più armonioso della figura principale, ma pure notevolmente appesantito rispetto alla prima idea nella cera del Bargello (n. 49). I fiotti di sangue che fuoriescono dal collo mozzato, mancano del tutto nel modello in cera dove, come già detto, l'immediatezza dell'atto e la spontaneità dell'opera ne costituiscono la caratteristica di maggior valore. Nel bronzetto (n. 50) sono meno accentuati e accompagnano l'abbandono del cadavere. Qui sono necessari all'insieme e alla sua funzione: tesi in avanti contrastano le morbide forme del corpo



**59. GIOVE.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello  
Bronzo; altezza totale cm 98, alla testa cm 85.

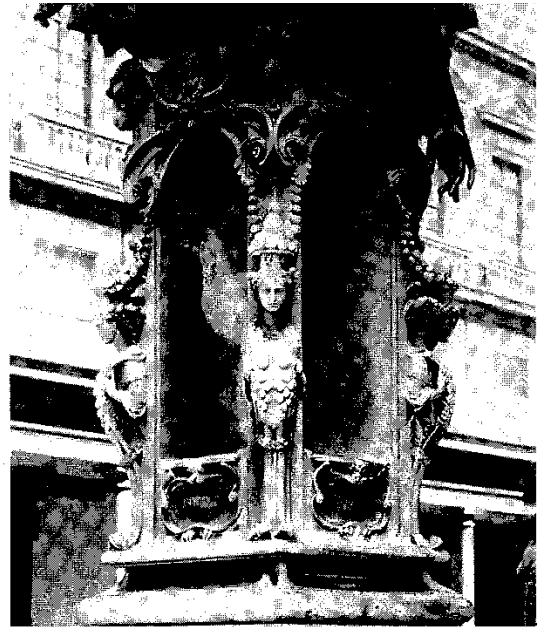
Iscritto: "TE FILI SIQVIS / LAESERIT VLTOR / ERO". Splendido appare il movimento di tutta la figura accompagnato dal drappo, che dalla spalla destra finisce trattenuto nella mano sinistra per cadere ancora ai piedi, coprendo quasi del tutto le gambe. La testa sembra sintetizzare il dinamismo dell'intera statuetta nella posa di notevole vigore plastico. Per l'opera in esame e per il n. 60 è probabile che il Cellini abbia tenuto presente gli studi per le *Statue-candelabro* per Francesco I (n. 28-32); si noti infatti l'atteggiamento del braccio destro alzato, il cui scopo è ancora più evidente nel n. 60 (si veda). Comunque con le tre compagne della base del *Perseo* (n. 60-62), rivela le migliori capacità del Cellini sempre confermate dalle opere di dimensioni ridotte. Per questi quattro esemplari, il nostro è da annoverarsi fra i più interessanti esecutori di piccoli bronzi del Rinascimento.

**60. MINERVA.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello  
Bronzo; altezza cm 89.

Reca la scritta: "QVO VINCAS / CLYPEVM DO TIBI / CASTA SOROR". Si notino le analogie con il disegno per una *Giunone* di cui al n. 31. Delle quattro statuette in questione (n. 59-62), questa in esame appare la meno espressiva, forse per la fissità dello sguardo e per la rigidità della posa più adatta a una *statua-candelabro* (si veda al n. 59).

**61. MERCURIO.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello  
Bronzo; altezza cm 96.

Iscritto: "FRIS VT ARMA / GERAS NVDVS AD / ASTRA VOLO". La perfetta spirale del corpo che sospende il totale movimento della figura suggerendone il volo, fa di questo bronzo uno dei migliori esempi della produzione celliniana. Alla caviglia sinistra è riscontrabile una giunta mentre al piede sinistro manca l'altuce. Nel tergo presenta un fo-



La base di marmo del *Perseo*, priva delle statuette, e particolari del fregio.

ro quadrato nel quale si inseriva il ferro di sostegno nella nicchietta della base del *Perseo*; sul gluteo sinistro, come nella *Danae* (n. 62), appare una 'toppa' tonda.

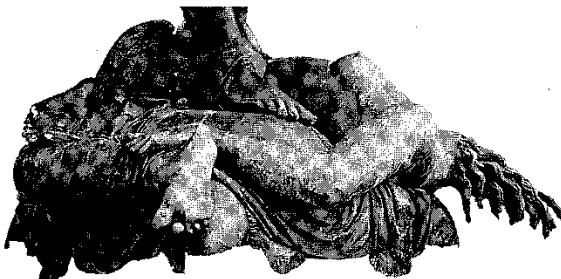
**62. DANAE COL PERSEO FANCIULLO.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello  
Bronzo; altezza cm 84.

Reca la scritta: "TVTA IOVE AC / TANTO PIGNORE / LAETA FVGOR". Presenta notevoli affinità con l'*Apollo* e *Giacinto* di cui al n. 46 (si veda). Di altissima qualità artistica per l'intensità espressiva e la dol-

cezza della posa, unite alla naturalezza della figura 'in movimento' del bimbo ai piedi. Presenta sul gluteo destro una 'toppa' tonda, il nastro di bronzo che univa Danae a Perseo è interrotto, e il polpaccio destro è leggermente abraso.

**63. BASSORILIEVO CON PERSEO CHE LIBERA ANDROMEDA.** Firenze, Museo Nazionale del Bargello  
Bronzo; cm 90 x 81.

Si trovava sul parapetto sotto la base del *Perseo*; oggi l'originale è conservato al Bargello mentre *in loco* è presentata



58 [Tav. XL-XLI]

morto, ne costituiscono il solo drammatico ornamento, l'unica parte ancora viva a conferma del trionfo del possente eroe sovrastante.

#### Base

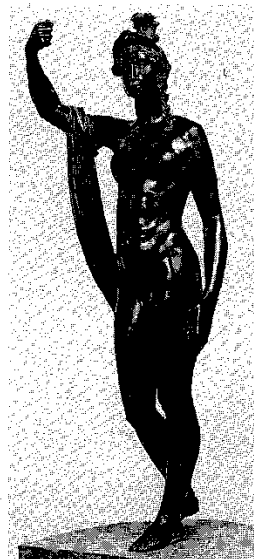
Marmo; altezza cm 199.

È costituita da quattro nicchie contenenti altrettante statuette in bronzo (*in loco* sono presenti delle copie; gli originali, di cui ai n. 59-62, si trovano al Bargello) poggianti su fregi di chiara ispirazione michelangelolesca, con teste leonine recanti cartigli. Le decorazioni, che riuniscono elementi mitologici, classici e manieristici,

pur accuratissime non appaiono armoniosamente concluse né conseguentemente legate al resto della composizione, contribuendo all'impressione di discontinuità dell'assieme. Il marmo poco si presta ai virtuosismi dell'orafa, in particolare nelle raffigurazioni delle dee della fertilità appoggiate agli spigoli (si notino le affinità con i disegni di cui ai n. 71-73), che si rivelano troppo appesantite di particolari decorativi, soprattutto al confronto con lo splendore dei quattro lineari bronzetti delle nicchie. Il fregio sotto la nicchia di *Mercurio* (n. 61) appare spurio e la testa di leone è in bronzo.



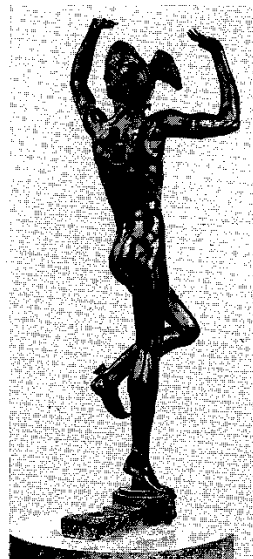
59 [Tav. XLIV e XLVI]



60 [Tav. XLV e XLVII]



61 [Tav. XLVIII e L]



62



63 [Tav. IL e LI-LII]





63 [Tav. LIII-LXI]

una copia. La magnifica trama di particolari, la resa del corpo di *Perseo* in un movimento guizzante perfettamente circoscrivibile in un 'tutto-tondo' e l'espressività della figura di *Andromeda* incatenata (si noti come la posa quasi identica a quella del *Narciso* [n. 48] assuma qui un tono di drammatica rassegnazione) fanno di quest'opera un piccolo gioiello di perfezione tecnica e artistica dove il Cellini dimostra in sintesi tutto il valore della sua capacità, per l'ennesima volta rivelata nelle dimensioni ridotte. L'apparente mancanza di proporzione denunciata da A. Venturi (1936) si risolve invece in una libertà compositiva che conferisce all'insieme maggior dinamismo. Fra i personaggi a destra, la figura del padre di *Andromeda*, Cefeo re d'Etiopia, è stata identificata in un presunto autoritratto dell'artista.

#### 64. ELEONORA DI TOLEDO

Marmo; 1545-54.  
Nell'inventario del 1571 è registrata: "Una statua di marmo dell'ill<sup>ma</sup> Sig<sup>ra</sup> Leonora: duchessa di Firenze [...]". La stessa opera è menzionata in alcune lettere dell'artista stesso e in una del Bandinelli, alla data 1549 dove la dichiara eseguita negli anni che circoscrivono la lavorazione del gruppo per la Loggia dei Lanzi (n. 57-63). Dal momento che non è ulteriormente documen-

tata dall'artista, non è da escludersi l'ipotesi che si trattasse di un'opera di bottega o di collaborazione.

#### 65. BUSTO DI BINDO ALTOVITI. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

Bronzo; altezza cm 105,5; 1550 c.

Menzionato dal Cellini nella *Vita* (II 79): "[...] avendo fatto a Bindo d'Antonio Altoviti un ritratto della sua testa, grande quanto 'l proprio vivo, di bronzo, e gne'avevo mandato insino a Roma, questo suo ritratto egli l'aveva messo in un suo scrittoio [...]". Il busto restò a Roma fino alla distruzione di Palazzo Altoviti avvenuta nel 1889; rinvenuto a Roma da Edward Perry Warren poco prima del 1898, anno in cui tramite Bernard Berenson l'opera venne acquistata a Londra e sistemata nell'attuale museo. L'opera (a quanto dice l'artista sempre troppo lusinghiero nei propri confronti) suscitò viva ammirazione da parte dello stesso Michelangelo, al quale Cellini attribuisce la seguente lettera: "Benvenuto mio, io v'ho conosciuto tanti anni per il maggior orfice che mai ci sia stato notizia; e ora vi conoscerò per scultore simile. Sapete che messer Bindo Altoviti mi menò a vedere una testa del suo ritratto, di bronzo, e mi disse che l'era di vostra mano; io n'ebbi molto piacere; ma e' mi seppe molto male

che l'era messa a cattivo lume, che se l'avessi il suo ragionevol lume, la si mostrerebbe quella bella opera che l'è" (*Vita*, II 79). Il confronto con il *Busto di Cosimo I* (n. 41; si veda) rivela lo stesso tipo di concezione cinetica, lo stesso strettissimo legame alla realtà e la stessa cura del particolare (si noti la trama sottile della cuffia). Il Brandi (1972) indica qui come l'influenza tizianesca, acquisita a maggior ragione dopo il viaggio a Venezia del 1546 (si veda *Documentazione*), liberata dalle evocazioni classiche volutamente adulatorie, richiami immediatamente il *Ritratto di Pietro Aretino* del Vecellio (si veda *Tiziano*, "Classici dell'Arte", n. 246). Per ulteriori ragguagli si veda C. Avery, "Benvenuto Cellini's bronze bust of Bindo Altoviti", in "The Connoisseur", maggio 1978, p. 62-72.

#### 66. MODELLI PER IL CROCIFISSO

1556-1562.  
Nell'inventario del 1571 sono registrati assieme al n. 17 (si veda) i seguenti bozzetti verosimilmente relativi al *Cristo in croce* dell'Escorial (n. 67): "[...] Uno modello di uno crocifisso di terra. [...] Uno modello di gesso di uno crocifisso non finito grande. [...] Cristì in Croce non finiti uno di terra et uno di cera [...]" (si veda *Documentazione*, 1571). Tali opere,

oggi perdute, possono approssimativamente inserirsi negli anni che circoscrivono l'esecuzione del n. 67 (si veda).

#### 67. CROCIFISSO. El Escorial, monastero di San Lorenzo

Marmo; altezza cm 185; 1556-62.

Sulla croce, di marmo nero, reca la scritta: "BENVENUTO / VTVS CEL / LINVS. CIV / IS. FLORE / NT. FACIEB / AT. M. DLXII.". Cellini ne parla una prima volta nella *Vita* (II 100) in relazione a una sua visita a Eleonora di Toledo: "[...] la mi dimandò quello che io lavoravo: alla quale io dissi: 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". Pure menzionato nella *Scultura* (VI) dove l'artista ripete la difficoltà di lavorare il marmo nero che, "[...] per esser duro e molto fragile, che volentieri si stianta [...]", e dichiara (come nel testamento del 1555; si veda al n. 17) d'averlo eseguito per il proprio monumento funebre. Il 3 marzo 1557 Cosimo I ricevette una supplica dal carcere delle Stinche (si veda *Documentazione*), nella quale il Cellini chiedeva la riduzione della pena per poter terminare il suo Cristo. Il 27 novembre 1557 venne acquistato il mar-

mo nero per la croce dall'Opera di San Giovanni. Nel 1562 il *Crocifisso* risulta compiuto: "Avendo del tutto finito il mio Crocifisso di marmo [...] Come Iddio volse, e' fu detto al Duca e alla Duchessa; di sorte che venuti che e' furno da Pisa, un giorno inaspettatamente tutt'a dua loro Eccellenzie illustrissime con tutta la nobiltà della lor Corte, vennero a casa mia solo per vedere il detto Crocifisso: il quale piacque tanto che il Duca e la Duchessa non cessavano di darmi lode infinite [...] e se bene io avevo durato la maggior fatica che io mai durassi al mondo, e' mi pareva averla bene spesa, e maggiormente poi che loro Eccellenzie illustrissime tanto me la lodavano [...]" (*Vita*, II 111). In un primo tempo, secondo l'artista, l'opera avrebbe dovuto essere collocata in Santa Maria Novella nel transetto destro, di fronte al *Crocifisso* del Brunelleschi. Inoltre, per corrispondere totalmente alla visione mistica avuta in Castel Sant'Angelo, doveva essere affiancato da un rilievo raffigurante la Madonna con san Pietro e un angelo (si veda *Documentazione*, 1538). Poi l'idea del rilievo venne sostituita con quella di un affresco sulla parete: comunque in tutti e due i casi il Cellini pensava di far tradurre in marmo il suo *Cristo* (ancora allo stato di abbozzo in cera [si veda al n. 17]) da uno scultore del momento, in particolare da Antonio di Gino Lorenzo (il testamento del 1555 reca la clausola che restassero esclusi da tale incarico parenti e allievi del Bandinelli). Tutto il monumento doveva essere completato dal modello in cera di cui al n. 17, custodito in una tecca di vetro. I vari testamenti che seguirono quello del 1555 (si veda al n. 17 e *Documentazione*) furono al proposito rimangiati. Nel 1559 Benvenuto offrì l'opera in dono a Eleonora di Toledo (si veda più sopra), il che presupponeva una collocazione in Palazzo Vecchio nella cappella affrescata dal Bronzino (si veda "Classici dell'Arte", 70, n. 36-46). L'offerta non venne accettata. Nel testamento del 24 marzo 1561 Benvenuto dichiarò di voler essere sepolto nella chiesa dove si fosse trovato il *Crocifisso* oppure nella S.S. Annunziata. Dopo questa data i testamenti del Cellini non ne fanno più menzione. Nel 1565 l'opera venne acquistata da Cosimo I che la collocò in palazzo Pitti. Benvenuto richiese 1500 ducati d'oro: nonostante le numerose suppliche al duca, ne ricevette meno della metà e solo nel 1570, a seguito di una perizia dell'Ammannati e del De' Rossi. Donato dal successore di Cosimo I, Francesco de' Medici, a Filippo II di Spagna, dal quale venne posto nei sotterranei del monastero dell'Escorial a causa delle nudità della statua, che vennero coperte da un drappo. Dopo la citazione del Vasari, che lo ricorda in palazzo Pitti, fu considerato perduto finché il Plon (1883), in base a una precisa documentazione, lo identificò in quello in esame. Originariamente il *Cristo* faceva parte di un unico blocco di marmo; le braccia, che durante la guerra d'indipendenza

spagnola vennero tagliate, appaiono oggi malissimo restaurate. Comunque la "materia" marmo si rivela qui per la prima volta felicemente affrontata e risolta dal Cellini; la resa della barba e dei capelli richiama la lunga esperienza del bronzo, mentre l'espressione degli occhi e della bocca socchiusa ricordano il volto di Medusa nel *Perseo* (n. 57-63). Ritenuto dal Pope-Hennessy (1966) uno splendido esempio di scultura manieristica fiorentina, occultato tuttavia all'osservatore dall'infelice esposizione nel monastero e dal drappo sui fianchi, che interrompe la linea allungata e armoniosa dei contorni.

**68. PROGETTI PER SANTA MARIA DEL FIORE**  
1556-63.

"Il Duca mi fece intendere per messer Lelio Torello [primo segretario di Cosimo], suo auditore, che voleva che io facessi certe storie di basso rilievo di bronzo intorno al coro di Santa Maria del Fiore; e per essere il detto coro impresso del Bandinello, io non volevo arricchire le sue operacchie con le fatiche mie [...] inperò, se sua Eccellenza si voleva servir delle fatiche mie, quella mi lasciassi fare la porta di mezzo di Santa Maria del Fiore, la quale sarebbe opera che sarebbe veduta, e sarebbe molto più gloria di sua Eccellenza [...] (*Vita*, II 98). Non trovando il duca concordare a questa sua "contro-proposta" ("[...] disse che io volevo sempre fare tutto 'l contrario di quello che gli piaceva che io facesse" [*ibid.*]), Cellini riesce se non altro a ottenere la commissione di alcuni modelli per i pulpiti laterali al coro. "[...] io feci più modelli e durai grandissime fatiche; e infra gli altri ne feci uno a otto faccie, con molto maggiore studio che io non avevo fatto gli altri, e mi pareva che e' fussi molto più comodo al servizio che gli aveva affare [...] sua Eccellenza aveva scelto il manco bello [...]" (*ibid.*). Il progetto comunque finì nel nulla.

**69. LEDA E IL CIGNO, CON I FIGLI CASTORE, POLLUCE, ELENA E CLITENNESTRA**

Marmo; cm 45,7 c.; 1559 c.  
Descritta in una lettera del Cellini al duca Cosimo, datata 8 febbraio 1559.

**70. PROGETTI PER IL NETTUNO DI PIAZZA DELLA SIGNORIA**  
1559-60.

Nel 1559 venne acquistato un blocco di marmo di Carrara affinché venisse tradotto in una statua raffigurante un *Nettuno* da porre nel mezzo della fontana della famosa piazza fiorentina. Saputo che la commissione della statua facilmente sarebbe stata allogata al Bandinelli, il Cellini si recò a vedere il marmo precisando nella *Vita* (II 99): "[...] non per invidia [...], ma si bene mosso a pietà del povero mal fortunato marmo [...]". Sempre nell'autobiografia l'artista dichiara di aver eseguito subito alcuni modelli forse identificabili nelle seguenti voci dell'inventario postumo: "Uno modellino non finito di uno Nettuno di cera [...] Uno modello della fonte di piazza cioè Nettuno: di



65 [Tav. LXII]



65

cera [...]" e, meno verosimile: "Uno modello di una fonte di cera". Recatosi poi in visita al duca alla villa del Poggio, il nostro propose che venisse indetta una "gara" fra gli artisti: il modello migliore avrebbe quindi avallato la commissione dell'opera definitiva. Inizia subito un modello grande facendo erigere un'impalcatura nella Loggia dove si trovava il *Perseo*. Il 7 febbraio 1560 muore il Bandinelli. Nella *Vita* (II 100) Benvenuto non manca di affermare che una delle cause del decesso potrebbe essere stata costituita dalla diminuita certezza del rivale che il *Nettuno* sarebbe stato affidato ancora a lui (!). Comunque nemmeno Cellini godette tale privilegio visto che la statua venne affidata a Bartolomeo

Ammannati che eseguì l'opera, peraltro piuttosto infelice, tuttora esistente in piazza della Signoria. Tutti i modelli del Cellini sono andati perduti: di quello grande, donato poi a Francesco de' Medici assieme a un altro ridotto, si conosce il giudizio negativo espresso dal Leoni in una lettera a Michelangelo del 1560. Delle vicende relative al *Nettuno* dà notizia anche il Vasari.

**71. PROGETTO PER UN SIGILLO DELL'ACCADEMIA FIORENTINA (ARTEMIDE E FESIA. LA FERTILITÀ).** Firenze, Archivio Calamandrei

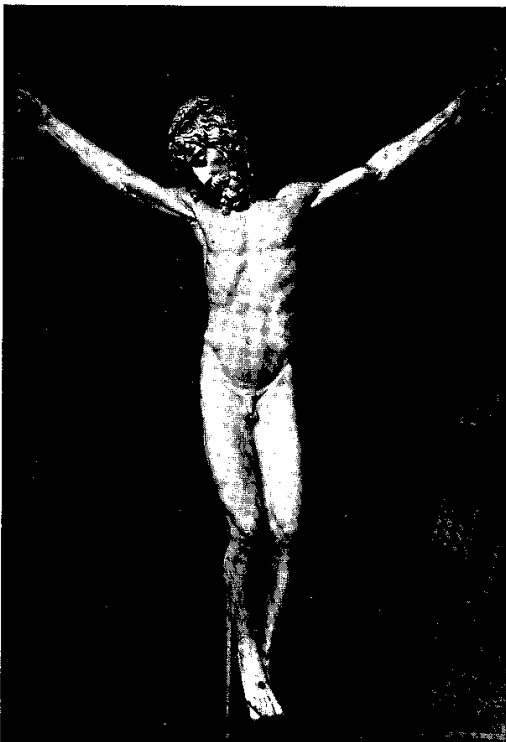
Penna e acquerello su carta; 1563 c.  
Pubblicato nel 1938 da Piero Calamandrei (in "Corriere dei-

la Sera", 9 agosto). Fa parte di un gruppo di schizzi per l'emblema della ricostituita Accademia, già (Quattrocento) Compagnia di San Luca, promossa nel 1563 a favore di tutte le arti. Per l'esperienza procuratasi in questo genere di produzione (si veda ai n. 1-3), anche il Cellini venne interpellato per il rinnovamento del sigillo, allora raffigurante il bue alato simbolo del santo patrono della Compagnia. Sotto il titolo, il foglio illustra l'immagine allegorica della fecondità, affiancata dalla serpe e dal leone, rispettivamente emblemi del ducato e dell'Accademia fiorentina. Più in basso appare la sorprendente proposta di un nuovo alfabeto, i cui caratteri (ispirati agli arnesi dell'oreficeria) sono disegnati

sotto le rispettive traduzioni 'ortodosse'; tale alfabeto avrebbe dovuto servire per documenti segreti e quindi comprensibili ai soli Accademici. Infine di pugno dello stesso artista il foglio reca il seguente commento: "Havendo considerato quanto questa nostra arte del disegno sia grande, perché l'huomo non fa nulla al mondo che prima egli non riferisca a lei et da quella sempre trae i migliori consigli; et perché io crederei benissimo poter fare caparissimo tutte le sorte degli huomini con vive ragioni, alle quali non si potrà contradire, l'essere il vero che l'arte del disegno si è la vera madre di tutte le azioni de l'huomo; addunche questa si è la vera idea della natura, che, si come la figurarono gli antichi, lei con le sue poppe nutrice ogni cosa; adunche la prima causa di ogni cosa si è il mirabile idDio, il quale sculpi di terra il primo huomo a immagine et similitudine sua. Et conosciuto che io ragiono con huomini none ingnotti, anzi virtuosissimi, per questo io mi sono ristretto a tanta brevità di ragione.

Hora io ritorno a quella causa che mi fa fare la forma del nostro suggello quadra, avendomi fatto degno che io dica il mio parere, voi tanti mirabili virtuosi, i quali certamente riaccendete il gran lume quasi spento di una così grande scuola mediante quella divina et immortal virtù del nostro gloriosissimo et illustrissimo e santo Duca Cosimo de' Medici, il quale si è hamatore del vero bene, et il vero bene si è Iddio, et le virtù quale egli tanto hama.

"Tutte le cose che sono ristrette in mezzo a questi cieli sono composte di quattro cose, né di più né di manco, di modo che ogni cosa che fa l'huomo si viene a essere composta di queste quattro cose. Io trovo l'arte della schultura la prima, perché il nostro idDio fece il primo huomo di schultura di terra colle sue prole divine et immortali mani. Di poi da questa naqque la meravigliosa et lasciva pittura. Appresso si trasse da queste la utilissima architettura. [D]appoi considerando l'huomo et conoscendosi lo essere signore di tutte le cose terrene, [h]avendo ritrovati i metalli et infra questi i più nobili, l'oro et l'argento, ancora di questi [egli] volle schulpirne statue et altre diverse forme di cose. Ma [anc]he questi [me]talli si erano di così gran virtù, perché egli non sono contaminati né da fuoco né da tempo né da qualsivoglia cosa creata dalla natura; addunche ei dettono a questi una grandissima reputatione, et no gli voiserò lavorare come il rame, lo stagno et il piombo, quali si adoperano a ffare figure di getto et altre cose come occorre al servizio de l'huomo. Questi metalli, cioè oro et argento, si lavorano per virtù del martello et del cesello; la quale arte gli antichi domandavano cesellatori. Adunche le sono quattro arte molto differente l'una dall'altra per la brevità della vita dell'huomo, perché ciascuna di esse merita tutta una vita di huomo. Et perché quei nostri primi inventori della idea della natura missono da



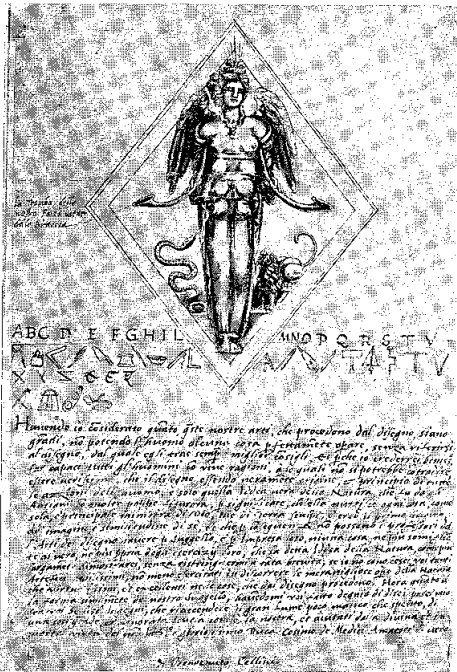
67 [Tav. LXIII]



67



67



72 [Tav. LXIV]

una parte un cervo et da l'altra un cane, le quali si erano forse le imprese di quei tali; adunque noi in nel nostro sigillo metteremo da una parte la impresa della nostra grande scuola, la quale è la immagine del forte leone, et a l' altra diritta metteremo il serpente, quale si è la impresa del nostro meraviglioso Duca. Et mi pare che la fortezza con la prudenza s'ha tanto bene quanto la si vede hoperare da Sua Eccellenza Illustrissima. Ancora, considerato che gli Egitti feciono caratte sicondo i loro mirabili ingegni, et i Greci ancora le feciono diverse da loro, et gli Ebrei ancora le feciono diverse da tutti, i Latini ancora variarono qualche poco da i Greci, et i Toschani le feciono diverse da tutti costoro, le quali caratte si sono perse, adunque a mme è parso humilmente farle diverse da tutti costoro, le quali sono quei propri strumenti chon che noi hoperiamo queste gentile et tanto necessarie arte.

Il sigillo dell'Accademia non venne rinnovato fino al 1597 (nonostante le proposte, fra cui questa in esame, fossero state visionate nel gennaio del 1571), da quando iniziò l'uso di quello mantenuto tuttora.

72. c. s. Londra, British Museum

Penna e acquerello su carta; mm 330x218; 1563 c.

Fa parte della serie di cui al precedente (si veda), rispetto al quale appare maggiormente svolto e perfezionato. Come il n. 71 è corredato dall'alfabeto e del seguente commento dell'artista: "Havendo io considerato quanto queste nostre arti, che procedono dal disegno, siano grandi, non potendo l'huomo alcuna cosa perfettamente operare senza riferirsi al disegno, dal quale egli trae sempre i migliori consigli, e poichè io crederi benissimo

far capaci tutti gli huomini con vive ragioni, a le quali non si potrebbe contraddire, essere verissimo, che il disegno essendo veramente origine e principio di tutte le azioni dell'huomo, e solo quella l'idea vera della Natura, che fu dagli Antiqui con molte poppe figurata, per significare, che ella nutrice ogni cosa, come sola, e principale ministra di Dio, che di Terra sculpi e creò il primo huomo ad immagine e similitudine di sé, e che per conseguenza non possono i professori dell'Arti del disegno avere per Suggello et per Impresa loro niuna cosa né più somigliante al vero né più propria degli esercizi loro, che la detta l'idea della Natura, come più largamente dimostrarsi, senza restringermi a tanta brevità, se io non conoscessi voi tanti Artefici nobilissimi, non meno esercitati in discorrere le meravigliose opre della Natura che virtuosissimi et eccellenti nelle cose che dal disegno procedono. Hora quanto alla forma similmente del no-

stro suggello, havendomi voi fatto degno di dire il parer mio fra voi bellissimo Ingegni, che riaccendete il gran Lume poco manco che spento, di una così grande e honorata Scuola com'è la nostra, et aiutati dalla diurna et immortal virtù del nostro Ill<sup>mo</sup> e gloriosissimo Duca Cosimo de Medici, Amatore del vero."

73. c.s. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung (n. 2264)

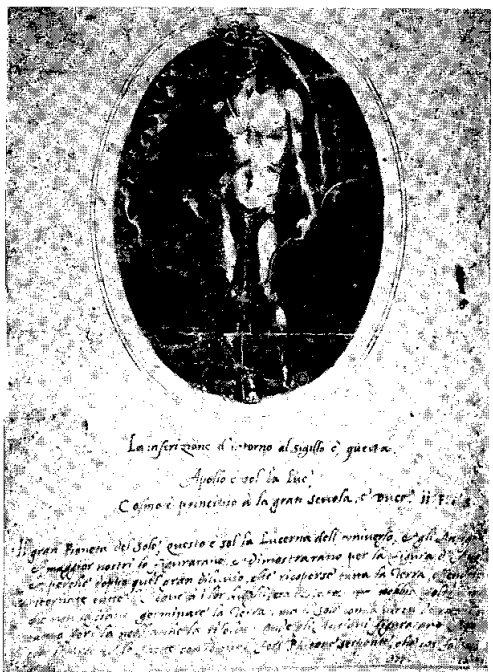
Penna e acquerello su carta; mm 184 x 143; 1563 c.

Con la penna e l'acquerello appaiono inchiostro bruno, lumi di biacca e tracce di matita nera. Reca la firma in basso a destra: "Benvenuto Cellini". Della serie di cui al precedente (si veda) del quale costituisce la rielaborazione. Pubblicato da W. Schmidt nel 1893 (Handzeichnungen aller Meister, in "Königliche Kupferstichkabinett zu München", VIII). Proviene con il seguente dall'antico fondo dell'Elettore Palatino Carl Theodor (1724-1799). L'angolo di destra è stato aggiunto.

74. PROGETTO PER UN SIGILLO DELL'ACCADEMIA FIORENTINA (APOLLO). Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung (n. 1147)

Penna e acquerello su carta; mm 299 x 218; 1563 c.

Oltre alla penna e all'acquerello appaiono inchiostro bruno, lumi di biacca e tracce di matita nera. Della serie di cui al precedente (n. 71-73), costituisce un'altra proposta per il sigillo accademico. Raffigura infatti un Apollo commentato dal seguente autografo: "Il gran Pianeta del Sole, questo è sol la Lucerna dell'Universo e gli Antiqui e maggior nostri lo figuravano e dimostrano per la figura d'Apollo e perché dopo quel gran diluvio, che ricoperse tutta la terra, seendosene ritornate tutte le Acque a i lor luoghi, era restata una nebbia foltissima che non lasciava germinare la terra, ma il sole con la virtù de' razzi si tanto feri la nebbia che la risolse: onde gli Antiqui figuravano Apollo con l'Arco et le Saette con le quali feri Pitone serpente che così [...] puosero nome a quella folta nebbia: e così io l'ho messo in disegno parendomi che la nostra Accademia del Disegno sia degna di questa bella Impresa, per-



74

ché siccome questo è, la vera Lucerna di tutte le azioni, che fanno gli Uomini in ogni Professione; perchè il disegno è di due sorte, il primo è quello che si fa nell'immaginativa e il secondo tratto da quello si dimostra con linee, e questo ha fatto l'huomo tanto arditto che egli si è messo a ghareggiare con questo gran padre Apollo, il quale fa nascere le piante e l'erbe e i fiori e gli Animali, cose tutte meravigliose e ornamento della Terra, dove l'Uomo con il suo disegno ha fabbricato in su questa terra le gran città con gli stupendi Palazzi, Theatri, Templi, Torri, Loggie, Case e Ponti di poi gli ha adornati di belle figure d'Animali di Marmi e di metalli, e la parte di dentro di questi mirabili edifici gli ha adornati di Pitture, di poi ha ornato sé stesso di Gioie e d'oro e tutto questo ha coll'artificio del mirabile disegno; e poichè questo Apollo è il primo vero Maestro, per questo adunque mi è parso ch'egli sia la sua insegna."

Il disegno reca inoltre la scritta più recente d'altra mano: "Questo disegno è originale di Benvenuto Cellini, presentato da esso nell'Accademia de Pittori in Firenze di sua invenzione per l'impresa della detta Accademia con la spiegazione scritta di sua mano".

75. MODELLI PER UNA GIUNONE

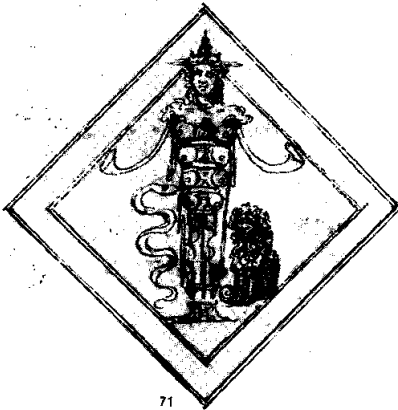
Cera; 1570 c.

Inventariati fra i beni dell'artista nel 1571: "[...] Dua modellini di una Junone di cera gialla non finiti. [...]". Verosimilmente in relazione a una lettera del Cellini a Francesco de' Medici (1570) dove l'artista parla di una Giunone commissionatagli dal principe che, se non fosse stato malato, avrebbe dovuto gettare in bronzo.

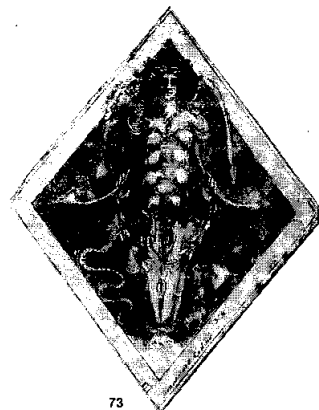
76. EMBLEMA DELLA FAMIGLIA CELLINI. Firenze, Biblioteca Nazionale

Carboncino e penna su carta; mm 295x212.

Reca le scritte autografe: "i tre gigli rossi i campo dargeto et il rastrello rosso", e: "illione doro i campo azzurro". Di altra mano: "Cellini arme". Reso noto dal Tassi che lo trovò nell'archivio della confraternita dei Buonomini di San Martino, eredi di Jacopo Maccanti, nipote del figlio dell'artista, Andrea Simone (si veda Documentazione, 1569), a sua volta erede del Cellini (Calamandrei). Nella Vita (I 2 e 50) Benvenuto si gloria di far parte della famiglia Cellini di Ravenna alla quale appunto lo stemma si riferisce. Tuttavia sembra che non sussista alcun legame di parentela fra tale famiglia e il Cellini. Lo schizzo non si rivela di grande qualità come, peraltro, tutti i disegni dell'artista. Per l'impossibilità di stabilire l'anno d'esecuzione, lo si inserisce alla fine del Catalogo.



71



73