

Giuseppe Capriotti

**ARMI DI DIFESA:
TRE SCULTURE DI BENVENUTO CELLINI
PER RISPONDERE ALLE ACCUSE
DI BACCIO BANDINELLI**

Italienische Originalfassung zur Übersetzung

»Waffen der Verteidigung.

Drei Skulpturen von Benvenuto Cellini als Reaktion
auf die Angriffe Baccio Bandinellis« von Gertraude Grassi,
in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler,
herausgegeben von Doris H. Lehmann,
Merzhausen 2017, S. 64–82.

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2017

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Originalfassung zur Übersetzung

»Waffen der Verteidigung. Drei Skulpturen von
Benvenuto Cellini als Reaktion auf die Angriffe Baccio Bandinellis«
von Gertraude Grassi, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und
andere Waffen der Künstler, herausgegeben von Doris H. Lehmann,
Merzhausen 2017, S. 64–82.

ISBN: 978-3-942919-04-3 (Hardcover)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (open access):

ISBN: 978-3-946653-46-2 (PDF)

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o)

DOI: [10.11588/arthistoricum.212.283](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.212.283)

Layout und Satz: ad picturam

© 2017 by *ad picturam*

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K., Merzhausen

Website: ad-picturam.de · All rights reserved.

Armi di difesa.

Tre sculture di Benvenuto Cellini per rispondere alle accuse di Baccio Bandinelli

di Giuseppe Capriotti

1. Premessa

Lo scopo di questo saggio è analizzare tre sculture marmoree di Benvenuto Cellini come armi di difesa contro le accuse mosse all'autore dal suo acerrimo nemico e rivale Baccio Bandinelli e, più in generale, dall'ambiente culturale ed artistico gravitante intorno alla corte di Cosimo I de' Medici. Le tre statue, realizzate tra gli anni '40 e '60 del Cinquecento, sono il torso antico restaurato come *Ganimede* (Fig. 1), *l'Apollo e Giacinto* (Fig. 2) e il *Narciso* (Fig. 3), tutte conservate oggi al Museo del Bargello di Firenze. Il mio scopo sarà perseguito incrociando la testimonianza delle immagini con quella dei testi, in particolare della *Vita* e delle *Rime*, scritte dall'artista stesso.¹

A mio avviso le tre sculture sono in primissima istanza una presa di posizione polemica all'interno dei dibattiti artistici del suo tempo, come ad esempio il problema del

rapporto con l'Antico (nel caso del *Ganimede*) e del *Paragone* tra pittura e scultura (nel caso di *Narciso*), o una risposta alla critica di non essere un valente scultore, ma solo un orafo (nel caso dell' *Apollo e Giacinto*). Ad un'analisi più approfondita, però, le tre statue, che rappresentano esplicitamente soggetti omoerotici, sembrano essere soprattutto una brillante reazione contro l'accusa di sodomia, mossagli da Bandinelli in presenza del duca e dalla città di Firenze.²

2. Tre sculture nel dibattito artistico alla corte di Cosimo I

L'origine del restauro di un torso antico come Ganimede è dettagliatamente raccontata nella *Vita*, composta tra il 1558 e il 1566. In un giorno di festa del 1548, lo scultore si reca a Palazzo Ducale e, dall'uscio aperto della Guardaroba, il duca lo chiama per mostrargli una cassetta, inviategli da Stefano

¹ Le edizioni utilizzate sono: Vita: Cellini 1995; Rime: Cellini 2014.

² In questo caso si approfondiscono, precisano e sviluppano alcune osservazioni già esposte in Capriotti 2013.

Colonna da Palestrina. Subito dopo averla aperta Cellini esclama:

Signor mio, questa è una figura di marmo greco ed è cosa meravigliosa: dico che per un fanciulletto io non mi ricordo di avere mai veduto fra le antichità una così bella opera, né di così bella maniera: di modo che io mi offerisco a vostra Eccellenza illustrissima di restaurarvela e la testa e le braccia, i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e' sia battezzato per un Ganimede. E se bene e' non si conviene a me il rattoppare le statue, perché ell'è arte da certi ciabatini, i quali la fanno assai malamente: inperò l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama a servirlo.³

Mentre Cellini forniva le sue opinioni sul torso, Bandinelli entra nella Guardaroba e afferma rivolgendosi al Duca: 'Sappiate che questi antichi non intendevano niente la natomia, e per questo le opere loro sono tutte piene di errori'.⁴ A questo punto si origina un'accesa discussione tra i due artisti rivali:⁵ Cellini evidenzia tutti i difetti anatomici dell'*Ercole e Caco*, definito un 'saccaccio pieno di

poponi',⁶ e Bandinelli, rimasto senza argomenti, lo accusa di sodomia: 'Oh sta cheto, sodomitaccio'.⁷ Sulla risposta di Cellini a queste parole tornerò nella seconda parte del saggio. Per il momento, invece, vorrei solo evidenziare che, in questo episodio della *Vita*, Cellini tematizza il problema dell'auto-revolezza del modello antico in rapporto ai moderni.

Il restauro del torso classico come Ganimede era infatti la giusta occasione per rispondere con i fatti, ovvero con un'opera, alle posizioni espresse da Bandinelli sui maestri antichi, che egli riteneva fieramente di aver superato realizzando, tra il 1520 e il 1524, una copia del *Laocoonte*.⁸ Su questa statua pesava di certo negativamente anche l'umorismo feroce di una battuta di Michelangelo, riportata da Giorgio Vasari nelle edizioni torrentina e giuntina delle *Vite*:

Domandato da uno amico suo quel che gli paresse d'uno che aveva contrafatto di marmo figure antiche delle più celebrate, vantandosi lo immitatore che di gran lunga aveva superato gli antichi, rispose: 'Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri'.⁹

Mentre Bandinelli svaluta i modelli antichi fino a ritenere di averli superati, Cellini, che

3 Cellini 1995, pp. 552-553 (II, 69).

4 Cellini 1995, pp. 553-554 (II, 70).

5 Nella *Vita di Bandinelli*, Giorgio Vasari racconta che il duca provava molto gusto nell'ascoltare i litigi dei due artisti: 'E spesso ragionando delle cose dell'arte e delle loro proprie, notando i difetti di quelle, si dicevano l'uno all'altro parole vituperosissime in presenza del Duca; il quale, perché ne pigliava piacere, conoscendo ne' lor detti mordaci ingegno veramente et acutezza, gli aveva dato campo franco e licenza che ciascuno dicesse all'altro ciò che egli voleva dinanzi a lui, ma fuora non se ne tenesse conto'. Vasari 1966-1997, V, pp. 268-269.

6 Cellini 1995, p. 556 (II, 70).

7 Cellini 1995, p. 557 (II, 70).

8 Capecci 2014, pp. 129-155.

9 Vasari 1966-1997, VI, p. 118. Le stesse parole, citando direttamente il *Laocoonte*, sono riferite da Benedetto Varchi nel 1564 nell'orazione funebre a Michelangelo. Cf. Varchi 1564, p. 39.



1. Benvenuto Cellini, *Ganimede*, 1548–1549, h. 109 cm, marmo, Firenze, Museo del Bargello.

conosce le posizioni del rivale (dal momento che le cita nella sua *Vita*), afferma al contrario di sentirsi chiamato dall'eccellenza dello scultore classico e completa con assoluta libertà il torso, rifacendo testa, braccia e piedi e aggiungendo l'aquila¹⁰. Intervenendo sull'opera, Cellini riporta a nuova vita un torso neutro e, contro le posizioni di Bandinelli, riattiva col suo mestiere la superba maniera dello scultore antico, con cui egli si sente in continuità, come se avesse individuato di nuovo, per ispirazione, l'originario soggetto che quell'artista, prima di lui, aveva estratto dalla statua¹¹.

In occasione del litigio con Bandinelli sul torso antico, Cellini ricorda al suo rivale, titolare del monopolio del marmo dell'Opera del Duomo, la promessa che gli aveva fatto, già nel 1546, di concedergli un pezzo di marmo. Obbligato dalla presenza del duca, Bandinelli, seppur contro la sua volontà, è costretto a far pervenire a Cellini un marmo, che però era difettoso:

Subito io me lo feci portare in bottega e cominciai a scarpellarlo; e in mentre che io lavoravo, io facevo il modello; e gli era tanta voglia che io avevo di lavorare di marmo, che io non potevo aspettare di risolvermi a fare un modello con quel giudizio che si aspetta a tale arte. E perché

io lo sentivo tutto crocchiare, io mi pentì più volte di averlo mai cominciato a lavorare; pure ne cavai quel che io potetti, che è l'Appollo e Iacinto, che ancora si vede imperfetto in bottega mia.¹²

Nonostante il rivale con mala intenzione gli abbia inviato un pezzo di marmo di pessima qualità, l'artista decide autonomamente, senza commissione ducale, di ricavarne un *Apollo e Giacinto*, di cui aveva fatto un modello. Proprio al duca, che un giorno in bottega voleva vederlo lavorare il marmo, Cellini spiega di non essere in grado di seguire il bozzetto fatto: 'Signore, questo marmo si è tutto rotto, ma a suo dispetto io ne caverò qualcosa: inperò io non mi sono potuto risolvere al modello, ma io andrò così facendo 'l meglio che io potrò'.¹³ La necessità di giustificare a Cosimo le difficoltà create da un marmo lungamente desiderato, ma difettoso, era certamente legata al suo bisogno di essere riconosciuto anche come valente scultore di opere marmoree e non solo come orafo¹⁴. In questa situazione il suo bersaglio polemico è ancora Bandinelli, che gli aveva mandato un marmo difettoso e che più volte lo aveva accusato di non essere uno scultore.¹⁵ La risposta scolpita di Cellini è un'opera

10 Diversi studiosi hanno attribuito al fiammingo Willem van Tetrode, che lavorava il marmo presso la bottega di Cellini, la realizzazione di queste aggiunte. Per il dibattito si rimanda a: Devigne 1939, pp. 89-96; Cole 2002b, pp. 161-167; Scholten 2003, pp. 10-77; Schwarzenberg 2003, pp. 138-153; Waldman 2007, pp. 820-830; Allen 2013, pp. 176-193; Capriotti 2013, pp. 22-24.

11 Cf. Allen 2013, pp. 184-185.

12 Cellini 1995, p. 559 (II, 72).

13 Cellini 1995, p. 559 (II, 72).

14 Cf. Cole 2002b, pp. 79-85.

15 Bandinelli metteva in discussione anche le sue capacità di bronzista. Cf. Cellini 1995, p. 548 (II, 65): 'La Duchessa mi diceva spesso che io lavorassi per lei di oreficerie: alla quale io più volte dissi che 'l mondo benissimo sapeva, e tutta la Italia, che io era buono orefice; ma che la Italia non aveva mai veduto opere di mia mano di scultura: "E per l'arte certi scultori arrabbiati, ridendosi di me, mi chia-

che recupera lo schema fiorentino del ‘dominante – dominato’,¹⁶ usato anche dallo stesso Bandinelli nell’*Ercole e Caco*, del quale egli sgonfia però le artificiose muscolature, tornando all’essenzialità del modello del *David* di Donatello e trasformando la sottomissione di Ercole su Caco nel gioco amoroso di Apollo e Giacinto.¹⁷

Al *Ganimede* e all’*Apollo e Giacinto* è cronologicamente contiguo il *Narciso*, creato con il marmo inviatogli dal duca il 15 novembre 1548, per restaurare il torso antico, e terminato, a causa di una serie di problemi, solo nel 1565.¹⁸ Alcuni studiosi, come Sefy Hendler e Alessandro Nova, hanno inserito l’opera nel dibattito sul *paragone* delle arti.¹⁹ Interrogato nel 1546 da Benedetto Varchi sul paragone tra pittura e scultura, a margine della sua *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Cellini, che sicuramente

conosce il noto passo del *De Pictura* di Leon Battista Alberti, nel quale Narciso viene definito l’inventore della pittura,²⁰ afferma infatti: ‘La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta quanto è dalla ombra e la cosa che fa l’ombra.’²¹ La similitudine celliniana, che sembra riprendere direttamente Ovidio, il quale aveva utilizzato proprio il termine *umbra* per descrivere l’immagine riflessa di Narciso creatasi sull’acqua,²² piacque molto al suo acerrimo nemico Bandinelli, che la riutilizzò attribuendola però a Michelangelo: ‘Io dico con Michel Angelo che è intelligente della Scoltura della Pittura et del disegno perfettamente, che gl’è differenza tanto dalla Pittura alla Scoltura, quanto è da l’ombra al vero. Et io parimenti dico che gl’è più nobile assai la Scoltura che la Pittura.’²³ Al fine di rispondere ai sostenitori della superiorità della pittura,²⁴ Cellini potrebbe aver realizzato l’inventore della pittura in una statua che può essere osservata da diversi punti di vista, visualizzando così la superiorità della scul-

mano lo scultor novo: ai quali io spero di mostrare d’esser scultor vecchio, se Idio mi darà tanta grazia che io possa mostrar finito ‘l mio Perseo in quella onorata piazza di sua Eccellenza’. E subito dopo chiese alla duchessa di ‘dire al Duca che ei non volessi tanto credere a quella mala lingua del Bandinello, con la quale e’ m’impediva al finire il mio Perseo’. Anche Vasari ricorda l’invidia di Bandinelli: ‘Parevagli ancora strana cosa che egli fusse così in un tratto di orefice riuscito scultore, né gli capiva nell’animo che egli, che soleva fare medaglie e figure piccole, potesse condur colossi ora e giganti’. Vasari 1966–1997, V, p. 268.

16 Cole 2002b, p. 85.

17 Cf. Vossilla 1997, pp. 254–313, in particolare pp. 292–293.

18 Cellini 1995, (II, 72). Cf. Capriotti 2013, pp. 49–59.

19 Hendler 2010, pp. 169–184, ripreso in Hendler 2013, pp. 184–199; Nova 2003, pp. 183–202. Più in generale sull’attuale e vivace dibattito sul *paragone* si veda Collareta 2015, pp. 153–160.

20 Alberti, *De Pictura*, 26; Barbieri 2000; Damisch 2001, pp. 165–187; Pfisterer 2001, pp. 305–330; Belling 2010 [2009], pp. 220–230.

21 Varchi 1998, p. 83. Con un simile linguaggio, il tema della superiorità della scultura è presente anche nei *Discorsi*. Cf. Senna 2000, pp. 91–106.

22 Ovidio, *Metamorfosi*, III, 417.

23 La frase è citata nel *Disegno*, pubblicato nel 1549 dal veneziano Anton Francesco Doni, il quale, a differenza di Varchi nella sua *Lezione*, aveva chiesto un parere a Bandinelli. Cf. Waldman 2004, p. 893.

24 La ‘guerra’ tra pittura e scultura scoppia in realtà in occasione della celebrazione dei funerali di Michelangelo nel 1564, che coinvolge direttamente Cellini. Cf. Quiviger 2008, pp. 187–196.



2. Benvenuto Cellini, *Apollo e Giacinto*, 1548–1560 ca., h. 191 cm, marmo, Firenze, Museo del Bargello.

tura e la pericolosità mortifera dell'ombra riflessa che ha portato Narciso alla morte.²⁵

3. Tre sculture come scudi di difesa dall'accusa di sodomia

Anche se queste tre sculture possono essere certamente una presa di posizione nei confronti delle dispute artistiche dell'epoca, è alquanto singolare che tutte e tre queste statue, realizzate fra il 1548 e il 1565, raffigurino amori omoerotici provenienti dalle *Metamorfosi* di Ovidio: Ganimede è il bellissimo pastorello frigio amato da Giove, il quale si trasforma in aquila per rapirlo e portarlo sull'Olimpo, ove egli diviene coppiere degli dèi con rabbia di Giunone;²⁶ Giacinto, il bellissimo fanciullo amato da Apollo, muore mentre gioca col suo amante al gioco del disco, che rimbalza da terra colpendolo mortalmente sul viso;²⁷ il bel Narciso, dopo aver respinto l'amore di molte ragazze e molti ragazzi, viene maledetto da un ragazzo rifiutato e Nemesis, la dea della vendetta, lo punisce facendolo innamorare della sua immagine riflessa, ovvero di un'immagine maschile.²⁸ Nelle edizioni volgarizzate delle *Metamorfosi* di Ovidio che

Cellini poteva aver consultato (quella di Giovanni de' Bonsignori e quella di Niccolò degli Agostini), questi tre miti sono chiaramente interpretati e commentati come amori omoerotici praticati dagli dèi.²⁹

Dopo aver brevemente riferito la storia di questi tre eroi, possiamo ora tornare alla già citata disputa sul torso antico, alla fine della quale Bandinelli lo aveva accusato di sodomia: 'Oh sta cheto, sodomitaccio'. La risposta raccontata da Cellini è molto significativa:

O pazzo, tu esci dai termini; ma Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché e' si legge ch'è l'usò Giove con Ganimede in paradiso, e qui in terra e' la usano i maggiori inperatori e i più gran re del mondo. Io sono un basso e umile omiciattolo, il quale né potrei né saprei inpacciarmi d'una così mirabil cosa.³⁰

25 Lo stesso riferimento a Narciso, generatore di mortifere ombre, si ritrova, sempre con lo scopo di svalutare la pittura rispetto alla scultura, nelle terzine finali di un suo sonetto, ove Lucifero e Narciso si sovrappongono come ingannatori. Cellini 2014, pp. 238–241: 'Cadde nel fuoco colle sue brigate / quel ch'ubbidir non volse 'l suo maggiore, / che aveva tante gran cose create. / Questo fu 'l primo che si fé pittore, / che con tal ombre ha l'anime ingannate, / qual non può far nessuno buono scultore'. Cf. Cole 2002a, pp. 621–640.

26 Ovidio, *Metamorfosi*, X, 155–161.

27 Ovidio, *Metamorfosi*, X, 162–219.

28 Ovidio, *Metamorfosi*, III, 325–510.

29 Per tutti i riferimenti cf. Capriotti 2013. Il problema del testo ovidiano consultato da Cellini è ancora aperto, anche se sicuramente non si tratta dell'Ovidio classico, perché egli stesso dichiara apertamente nella *Vita* di non possedere le 'lettere latine'. Cf. Cellini 1995, p. 244 (I, 64). Cellini lavora su queste sculture mitologiche in contemporanea con il *Perseo*, nel momento in cui, per la definizione del programma della base del *Perseo*, si confronta direttamente con il suo carissimo amico Benedetto Varchi, che gli fornisce i motti latini da iscriverne sotto le sculture, elaborati proprio sulla base delle *Metamorfosi* di Ovidio. Cf. Ferrone 2003, pp. 84–113. È possibile dunque che Varchi lo abbia indirizzato verso la lettura di un Ovidio volgare, indicando forse anche i miti omoerotici contenuti nel testo, dal momento che Varchi condivideva con Cellini gli amori per gli efebi. Cf. Lo Re 2010, pp. 279–295.

30 Cellini 1995, p. 557 (II, 71).

Usando l'arma dell'ironia, Cellini dichiara di non poter essere un sodomita, perché da umile uomo non può esercitare un'arte così nobile, praticata in paradiso da Giove e Ganimede e sulla terra da grandi re e imperatori: Giove e Ganimede per lui sono dunque chiaramente un modello di relazione omoerotica. Stando al racconto dello scultore, queste parole suscitano grasse risate nel duca e nella sua corte, che risolvono in suo favore la situazione. In realtà l'accusa di sodomia fattagli in presenza del duca dovette mettere l'artista in grosse difficoltà: Cosimo I nel luglio del 1542 aveva promulgato una nuova legge contro la sodomia, più severa di quella dei precedenti statuti; Cellini aveva inoltre già subito un processo a Firenze nel 1523, per aver commesso, insieme a Giovanni di ser Matteo Rigoli, il reato di sodomia su Domenico di ser Giuliano da Ripa; era stato poi processato e assolto a Parigi nel 1543, per aver praticato sodomia con Caterina, una sua modella; era stato ancora accusato, senza essere tuttavia sottoposto a processo, di nuovo a Firenze proprio nel 1548, anno del diverbio con Bandinelli e del concepimento delle opere mitologiche in marmo, da una certa Margherita, che lo accusava d'aver insidiato il suo giovane figliolo Vincenzo; nel marzo del 1557 Cellini verrà addirittura imprigionato con l'accusa d'aver avuto una stabile relazione con un suo garzone, Fernando da Montepulciano.³¹ Anche se nella *Vita* Cellini

narra solo la vicenda di Caterina,³² tacendo tutte le altre, nelle *Rime* scritte nel carcere, l'artista fa più volte riferimento a questi avvenimenti, in particolare all'amore per gli efebi, utilizzando esplicitamente due volte il mito di Ganimede per significare il reato di sodomia.³³ Da questi sonetti e dal passo già citato della *Vita*, in cui viene menzionato Ganimede, si comprende abbastanza chiaramente che il mito del pastore frigio per Cellini significhi senza ombra di dubbio 'amore per gli efebi'.³⁴

In un altro sonetto, scritto quando era in carcere per sodomia nel 1557, Cellini cita invece Giacinto, all'interno di una criptica invocazione ad Apollo:

O Febo, tu sai ben che la prima arte
fé quella ch'ogniun dicie esser più sana,
perché l'hamar l'un l'altro è cosa humana,
poi vie più dolcie le virtù diparte.
La tua fugacie Dafne mal comporte
col bel Diacinto tuo la piaga insana,
che per suo grande error si sta lontana,
e fiori e fronde a molte gente sporte
a chi le dia, hormai più non ti curi,
c'ài sol concesso le saette e l'arco,
la cetra; né vuo' mai ch'altri tel furi.
Mi son quei parvoletti acerbi e duri,
che 'l tempo e lor mi han già di forse scarco:

³¹ Tutti i documenti a riguardo sono stati pubblicati ed analizzati *in primis* da Greci 1930, pp. 342–385 e pp. 509–542. La documentazione e i contesti culturali delle accuse per sodomia sono stati rianalizzati, con gli strumenti dei *gender studies*, da Gallucci

2005, pp. 23–43, che aveva già anticipato parte di questi risultati in Gallucci 2001, pp. 37–46.

³² Cellini 1995, pp. 474–475 (II, 30).

³³ Cellini 2014, pp. 39–42, 46–50.

³⁴ Che in contesti umanistici, tra Medioevo e Rinascimento, il mito di Ganimede significasse chiaramente omoerotismo e sodomia è stato chiarito da Barkan 1991, pp. 103–111.

mie terza fiamma è est'ampli alberghi
oscuri.³⁵

[O Apollo, tu sai bene che la prima arte, cioè l'amore, genera quell'altra forma di amore che ognuno dice essere più indicata a sé (cioè quella verso le donne e gli uomini, simboleggiata da Dafne e Giacinto nella seconda strofa) e, poiché amarsi vicendevolmente è cosa umana, la virtù fa discernere a ciascuno le vie più dolci. La tua fuggitiva Dafne mal tollera, col tuo bel Giacinto, la piaga insana (ovvero l'organo genitale) e, visto che ha erroneamente rifiutato il tuo amore, sporge adesso fiori e fronde alla gente, senza che tu, Apollo, te ne curi, perché oramai pensi solo alle saette, all'arco e alla cetra e non permetti che altri ti rubino questi oggetti. Il tempo e gli acerbi efebi hanno già scaricato le mie forze e, oramai, il mio terzo amore (dopo le donne e gli efebi) è solo il carcere.]

Apollo viene invocato come conoscitore dell'arte di amare e di entrambe le forme d'amore, quella verso Dafne e quella verso Giacinto, che sono entrambe legittime perché discendono da un unico Amore originario (la prima arte), che può declinarsi in forme molteplici.³⁶ Nell'ultima terzina l'artista

inserisce chiari riferimenti all'amore per i fanciulli, che gli è costato la condanna e il carcere. In questo sonetto sembra abbastanza evidente che Cellini utilizzi il mito di Giacinto, ovvero uno degli amori omoerotici di Apollo, per giustificare, come aveva già fatto con Giove e Ganimede nella lite con Bandinelli, l'amore verso gli efebi, che è legittimo quanto quello verso le donne, poiché generato dallo stesso Eros primigenio.

La relazione tra queste fonti letterarie e le tre sculture mitologiche si comprende appieno solo se si analizzano con attenzione i fatti che portarono Cellini al carcere del 1557: l'artista viene condannato al pagamento di 50 scudi, a quattro anni di carcere nelle Stinche (l'antico carcere di Firenze) e alla privazione di tutti gli uffici (ovvero ad una pena particolarmente infamante, che intaccava la sua pubblica stima)

perché circa cinque hanni or sono passati epso ha tenuto per suo ragazzo Fernando di Giovanni di Montepulciano, giovinetto con el quale ha usato carnalmente moltissime volte col nefando

35 Cellini 2014, pp. 164–167. Per altre possibilità interpretative del sonetto si veda il ricco commento di Diletta Gamberini.

36 Questo tema neoplatonico era molto presente nella cultura del Cinquecento, grazie alla fortuna de *El libro dell'amore* di Marsilio Ficino, un commento al *Simposio* di Platone, scritto nel 1491. Nel capitolo *Della utilità d'amore*, Ficino afferma che tutto deriva dall'amore, chiarisce l'importanza della reciprocità amorosa, che rende gli amanti migliori, e mostra le declinazioni dell'amore in tre forme: 'uno di femmina di maschio innamorata, dove parla d'Alceste moglie di Admeto, la qual fu contenta

morire pe' l suo marito; l'altro di maschio innamorato di femmina, come fu Orfeo di Euridice; terzo di maschio a maschio come fu Patroclo d'Achille, dove dimostra nessuna cosa quanto amore rendere gli huomini forti'. Cf. Ficino 1987, p. 18. L'impalcatura concettuale neoplatonica qui utilizzata poteva essere nota a Cellini attraverso la *Lezzione* di Varchi del 1546 su un sonetto di Michelangelo, nella quale l'arte della scultura viene paragonata all'arte di amare, utilizzando esplicitamente il *De amore* di Ficino, e nella quale si ribadisce che dal primo amore derivano tutti quanti gli altri amori. Cf. Varchi 1549, p. 13 e pp. 50–53; Quiviger 1987, pp. 219–224; Collareta 2007, pp. 173–184.

vizio della sodomia, tenendolo nel letto come suo moglie etiam et perché consta al magistrato per la cofessione di decto Benvenuto fatta in scripto come si vede in filza di querele N.º 154 dove confessa di essere vero di havere sodomitato decto Ferdinando.³⁷

Dopo una querela, Cellini aveva dunque confessato per iscritto, molto probabilmente per evitare le torture che erano previste per reati ritenuti gravi come la sodomia. Ma chi era questo Fernando? Il ragazzo è definito 'giovinetto suo allievo' in una nota a margine alla supplica inviata dall'artista al duca per essere scarcerato.³⁸ A favore di questo garzone Cellini aveva disposto, nel testamento del 10 luglio 1555, un legato di 30 fiorini e di 30 staia di grano, che viene però revocato il 10 settembre dello stesso anno.³⁹ Nell'atto di condanna del 1557 si dichiara tuttavia che la loro relazione risaliva almeno a cinque anni prima, arrivando all'incirca all'inizio degli anni cinquanta, quando probabilmente Cellini lo aveva preso come garzone mentre lavorava al *Perseo*. Non sappiamo cosa poi

sia successo esattamente, ma il 26 giugno 1556 Cellini lo licenzia e disereda, probabilmente nel tentativo di evitare la condanna giudiziaria,⁴⁰ e annota in un suo ricordo:

Ferrando di Giovanni da Montepulciano si è partito da me oggi questo dì 26 di Giugno 1556, il quale io licenzio in tutto e per tutto; e tutto quello di che io gli avevo fatto donagione, ed erede, ne lo privo, e non voglio che gli abbia più nulla al mondo di mio: e quello che si trovasse in sul mio Testamento per lui sia escluso, che così fu il mio primo proposito; ché il Testamento diceva e dice, che se lui si partisse da me, s'intenda restare diredato e senza il dato dono.⁴¹

Ancora in un sonetto, nel quale Cellini fa riferimento alla confessione scritta e al licenziamento di Fernando, l'artista dichiara che il suo amato garzone fu il modello usato per realizzare l'*Apollo e Giacinto*, il *Narciso* e anche il *Perseo*.

Eccellente mio Giulio, io mi son dolto
assai di voi, che mi facesti fare
la scritta, dove io m'ebbi appubbricare
d'amar più che me stesso un sì bel volto:
certo, se voi non fussi, io ero vòlto
patire ogni gran pena, sol per fare

37 Cf. Greci 1930, p. 530.

38 'Benvenuto Cellini per aver usato la sodomia più tempo con Fernando giovanetto suo allievo fu dal magistrato nostro Otto di 27 detto passato condannato secondo le leggi'. Il documento è citato da Gallucci 2005, p. 26. La lettera di supplica, con la quale Cellini chiede ed ottiene dal duca di essere scarcerato per poter finire il *Cristo* oggi all'Escorial, è stata pubblicata da Gallucci 2005, p. 147. La condanna al carcere fu effettivamente trasformata in confine in casa (carceri domiciliari). Cf. anche Greci 1930, pp. 536–538.

39 Tutti i documenti relativi al rapporto tra Cellini e Fernando sono pubblicati da Calamandrei 1971, pp. 82–83, pp. 278–279, pp. 342–343.

40 Si tratta di una ragionevole ipotesi avanzata da Diletta Gamberini sulla base di una corretta interpretazione di alcuni versi del sonetto che si discuterà fra breve. Cf. Cellini 2014, p. 90. Nel mio precedente lavoro avevo invece ipotizzato che fosse stato proprio Fernando a querelarlo per vendicarsi del licenziamento. Cf. Capriotti 2013, p. 63.

41 Cf. Tassi 1829, pp. 67–68.



3. Benvenuto Cellini, *Narciso*, 1548–1565, h. 149 cm, marmo, Firenze, Museo del Bargello.

penitencia d'aver lasciato andare
quel che era 'l mio, anzi me l'esser tolto.
D'Apollo il suo Diacinto e 'l bel Narciso
mi fu modello, et di Perseo ancora:
certo, se voi non eri, io are' vinto.
Dissi darvi la vita e più ancora,
ma non pensavo 'l mio honore stinto
fussi, per aver voi sì poco aviso.⁴²

[Eccellente mio Guido, io mi sono molto lamentato di voi, che mi faceste fare la scritta nella quale io ammiisi pubblicamente di amare più di me stesso un così bel volto (quello di Fernando): se non fosse stato per voi, io sarei stato disposto a patire ogni pena (la tortura), solo per far penitenza di aver lasciato andare quello che mi apparteneva, prima che mi venisse tolto. Il suo bel volto mi fu modello per l'*Apollo e Giacinto*, per il *Narciso* e anche per il *Perseo*: se non fosse stato per voi, io avrei vinto (il processo). Dissi di essere pronto ad offrirvi la mia vita, ma non avrei mai pensato di trovarmi disonorato a causa della vostra stoltezza].

Cellini si lamenta dunque di aver seguito il consiglio, datogli dal suo amico Guido Guidi, di confessare per iscritto la colpa di amare fortemente Fernando e si duole inoltre d'aver lasciato andar via il garzone, con evidente riferimento al documentato licenziamento del fanciullo. Ai fini del nostro discorso è importante però ancora sottolineare come Fernando sia l'amato garzone che Cellini dice di aver usato come modello per l'*Apollo e Giacinto*, il *Narciso* e il *Perseo*.

In concomitanza con questa 'relazione pericolosa', che durava probabilmente già

dall'inizio degli anni '50, quando l'artista al lavoro sul *Perseo* potrebbe aver assunto Fernando, Cellini scolpisce più o meno contemporaneamente l'*Apollo e Giacinto* e il *Narciso*, mentre aveva da poco finito il *Ganimede* per il duca (entro il 1549).⁴³ Dal momento che grazie ai suoi scritti sappiamo che l'artista conosceva molto bene l'autentico significato omoerotico di questi miti, l'autodifesa che Cellini fece in occasione dell'accusa di sodomia mossagli da Bandinelli davanti al duca risulta ora molto più chiara: egli usa gli amori di Giove e Ganimede per esaltare e giustificare il proprio comportamento amoroso non accettato nella Firenze dell'epoca, così come, nel sonetto del 1557, egli afferma che anche Apollo aveva rivolto il suo interesse erotico indistintamente a ninfe ed efebi. Il racconto mitico funziona dunque come uno scudo di difesa intellettuale, che idealmente scagiona Cellini dall'accusa di sodomia: i miti di Ganimede, Giacinto e Narciso servono a dare legittimità alla sua passione per gli efebi⁴⁴ e in particolare alla sua relazione amorosa con Fernando da Montepulciano, suo attuale garzone e modello.

Oltre ad essere scudi difensivi, il *Ganimede* e l'*Apollo e Giacinto* rappresentano forse anche una piccola rivincita dello scultore e uno sberleffo nei confronti dei suoi detrattori. Nel *Ganimede* Cellini usa consapevolmente un mito omoerotico per restaurare un torso antico su commissione di Cosimo I, il quale era stato celebrato proprio nelle vesti di Ganimede, in un quadro di Battista

42 Cellini 2014, pp. 88–91.

43 Capriotti 2013, pp. 21–22.

44 Sugli innamoramenti di Cellini per altri suoi garzoni, come Diego e Cencio, cf. Capriotti 2013, p. 66.

Franco del 1538, realizzato per festeggiare la sua vittoria a Montemurlo (Fig. 4): secondo Vasari, infatti, il pastorello frigio, portato in cielo dall'aquila (sul modello del celebre disegno di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri), personificava il duca innalzato da Carlo V, mentre in terra infuriava la battaglia.⁴⁵ Cellini sapeva dunque di poter utilizzare senza correre alcun rischio dei personaggi mitologici 'ambigui', che facevano già parte del *pantheon* politico di Cosimo I. Allo stesso tempo, però, egli conosceva molto bene l'originario significato del mito e sapeva dunque di realizzare un'opera smaccatamente omoerotica, per il monarca che aveva irrigidito le leggi contro la sodomia. Il fatto inoltre che l'opera piacque così tanto a Cosimo I, che la mise nella *camera d'udienza* insieme a opere di Michelangelo, Bandinelli e Sansovino⁴⁶, è forse in parte anche una rivincita per l'artista che proprio 'per Ganimede' stava subendo numerose angosce. Lo stesso discorso vale in parte anche per l'*Apollo e Giacinto*: col marmo inviato da Bandinelli, a seguito della lite nella quale quest'ultimo lo aveva accusato di sodomia al cospetto del duca, Cellini realizza proprio una scultura di soggetto omoerotico, che ricupera lo schema dell'*Ercole e Caco*, invertendone però la polarità e svuotandone la tracotanza.



4. Battista Franco, *La battaglia di Montemurlo e il ratto di Ganimede*, 1538, olio su tela, Firenze, Palazzo Pitti.

Anche se le tre sculture analizzate in questo saggio possono essere lette alla luce delle dispute artistiche dell'epoca, esse vanno a mio avviso più propriamente interpretate come uno scudo di difesa intellettuale, che avrebbe dovuto proteggere la liceità delle sue passioni illecite, e forse anche come una piccola e divertita rivincita da parte di un'artista sempre pronto ad azzannare o irridere i propri nemici.

⁴⁵ Cf. Biferali/Firpo 2007, pp. 64-77. Sulla base di questo quadro Denise Allen propone una lettura politica anche del restauro di Cellini. Cf. Allen 2013, pp. 186-187.

⁴⁶ Gáldy 2002, pp. 490-510.

Bibliografia

- Allen 2013
Denise Allen: "Colore incarnato": Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones, in: *Carvings, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture*, eds. Peta Motture / Emma Jones / Dimitrios Zikos, Londra 2013, pp. 176–193.
- Barbieri 1991
Giuseppe Barbieri: *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza 2000.
- Barkan 1991
Leonard Barkan: *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford 1991.
- Belting 2010
Hans Belting: *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010 [Monaco 2009].
- Biferali/Firpo 2007
Fabrizio Biferali / Massimo Firpo: Battista Franco 'pittore veneziano' nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento, Pisa 2007, pp. 64–77.
- Calamandrei 1971
Piero Calamandrei: *Scritti e inediti celliniani*, ed. Carlo Cordié, Firenze 1971.
- Capeci 2014
Gabriella Capeci: Superare l'antico: il Laocoonte "perfetto", in: Baccio Bandinelli. *Scultore e maestro*, eds. Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 129–155.
- Capriotti 2013
Giuseppe Capriotti: *L'alibi del mito. Un'altra autobiografia di Benvenuto Cellini*, Genova 2013.
- Cellini 1995
Benvenuto Cellini: *Vita*, ed. Ettore Camesasca, Milano 1995.
- Cellini 2014
Benvenuto Cellini: *Rime*, ed. Diletta Gamberini, Firenze 2014.
- Cole 2002a
Michael W. Cole: The demonic arts and the origin of the medium, in: *The art bulletin* 84 (2002), pp. 621–640.
- Cole 2002b
Michael W. Cole: *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.
- Collareta 2007
Marco Collareta: Varchi e le arti figurative, in: *Benedetto Varchi 1503–1565*, ed. Vanni Bramanti, Roma 2007, pp. 173–184.
- Collareta 2015
Marco Collareta: *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*, in: *Perspective* 1 (2015), pp. 153–160.
- Damisch 2001
Hubert Damisch: *L'inventeur de la peinture*, in: *Albertiana* 4 (2001), pp. 165–187.
- Devigne 1939
Marguerite Devigne: *Le Sculpteur Willem Danielsz. van Tetrode, dit en Italie Guglielmo Fiammingo*, in: *Oud Holland* 56 (1939), pp. 89–96.
- Ferrone 2003
Silvano Ferrone: *Materiali varchiani*, in: *Paragone* 48-49-50 (2003), pp. 84–113.
- Ficino 1987
Marsilio Ficino: *El libro dell'amore*, ed. Sandra Niccoli, Firenze 1987.
- Gáldy 2002
Andrea Gáldy: "Che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accommodando in più luoghi appartamenti". *Thoughts on the organization of the Floren-*

tine Ducal apartments in the Palazzo Vecchio in 1553, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), pp. 490–510.

Gallucci 2001

Margaret A. Gallucci: Cellini's trial for sodomy. Power and patronage at the court of Cosimo I, in: *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, ed. Konrad Eisenbichler, Aldershot 2001, pp. 37–46.

Gallucci 2005

Margaret A. Gallucci: Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy, New York 2005.

Greci 1930

Luigi Greci: Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo (Da documenti inediti), in: *Archivio di antropologia criminale e medicina legale* (1930), pp. 342–385, 509–542.

Hendler 2010

Sefy Hendler: Entre "Tombre" et "ce qui fait l'ombre": le Narcisse de Cellini et le Paragone, in: *Studiolo* 8 (2010), pp. 169–184.

Hendler 2013

Sefy Hendler: La guerre des arts: Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle, Roma 2013.

Lo Re 2010

Salvatore Lo Re: Gli amori omosessuali di Varchi: storia e leggenda, in: *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance*, eds. Élise Boillet / Chiara Lastraioli, Parigi, 2010, pp. 279–295.

Nova 2003

Alessandro Nova: Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, eds. Alessandro Nova / Anna Schreurs, Colonia 2003, pp. 183–202.

Pfisterer 2001

Ulrich Pfisterer: Künstlerliebe. Der "Narcissus"-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), pp. 305–330.

Quiviger 1987

François Quiviger: Benedetto Varchi and the visual arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), pp. 219–224.

Quiviger 2008

François Quiviger: Célébrations académiques et débats sur l'art. Benvenuto Cellini et l'"Oratione in lode della pittura" di Lionardo Salviati, in: *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, eds. Marc Deramaix / Perrine Galand-Hallyn / Ginette Vagenheim / Jean Vignes, Ginevra 2008, pp. 187–196.

Scholten 2003

Frits Scholten: Willem van Tetrode, alter Praxiteles, in: *Willem van Tetrode, sculptor (c. 1525–1580)*. Guglielmo Fiammingo scultore, ed. Frits Scholten, Zwolle 2003, pp. 10–77.

Schwarzenberg 2003

Erkinger Schwarzenberg: Benvenuto Cellini. Un torso antico restaurato come Ganimede, in: *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, eds. Gabriella Capecchi / Amelio Fara / Detlef Heikamp, Firenze 2003, pp. 138–153.

Senna 2000

Paolo Senna: I Discorsi di Benedetto Cellini e il paragone tra le arti, in: *Rivista di letteratura italiana* XVIII, 2/3 (2000), pp. 91–106.

Tassi 1829

Francesco Tassi: Ricordi prose e poesie di Benvenuto Cellini, Firenze 1829.

Varchi 1564

Benedetto Varchi: Orazione funebre di Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo, Firenze 1564.

Varchi 1549

Benedetto Varchi: Due lezioni di M. Benedetto Varchi, Firenze 1549.

Varchi/Borghini 1998

Benedetto Varchi e Vincenzo Borghini: Pittura e Scultura nel Cinquecento, ed. Paola Barocchi, Livorno 1998.

Vasari 1966–1997

Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti* nelle edizioni del 1550 e 1568, eds. Rossaria Bettarini, Paola Barocchi, Firenze 1966–1997.

Vossilla 1997

Francesco Vossilla: Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560: disputa su Firenze e su Roma, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41 (1997), pp. 254–313.

Waldman 2004

Louis A. Waldman: *Baccio Bandinelli and art at the Medici Court. A corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004.

Waldman 2007

Louis A. Waldman: A rediscovered portrait of Benvenuto Cellini attributed to Francesco Ferrucci del Tadda and Cellini, in: *The Burlington magazine* 149, 1257 (2007), pp. 820–830.

Credito:

akg-Images / Rabatti & Domingie: Fig. 1, 2, 3

Wikimedia: Fig. 4