
Expertise and Expert Performance

Studio di valutazione stilistica e simbolica

WRITTEN BY
Annalisa Di Maria

STUDY COLLABORATOR
Andrea da Montefeltro

Members of the Committee of Art and Literature Experts
of the UNESCO Center of Florence



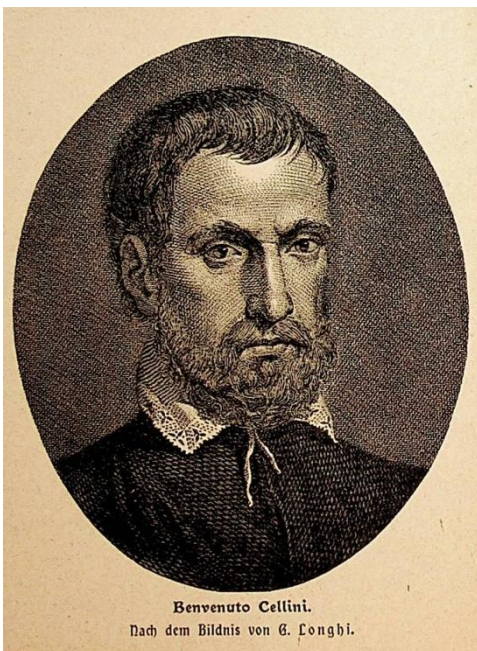


Autoritratto Benvenuto Cellini, 61cmx48cm, Olio su carta spessa disposto su tela di lino e XVI ca.

Sommario:

- Introduzione
- Biografia Benvenuto Cellini
- Storia dell'opera
- Opere di altri artisti che hanno ritratto il volto del Cellini
- Analisi di elementi riscontrati dalle diagnostiche
- Conclusione

L'opera che andremo ad analizzare, è di sicura autografia di uno dei più noti rappresentanti del nostro Manierismo italiano, il pittore, orafo ma soprattutto scultore Benvenuto Cellini. Si tratta di un autoritratto dell'artista, molto noto nel mondo dell'arte, in quanto il suo ritrovamento suscitò molto scalpore, non soltanto per la sua straordinaria bellezza, ma anche per la tecnica col quale fu eseguito, una maestria assoluta che, colloca l'opera con certezza alla mano del manierista fiorentino Benvenuto Cellini. L'opera ci restituisce in maniera veritiera e assoluta il volto del Cellini, molti furono gli artisti che ritrassero l'artista durante la sua vita, ma questa dell'autoritratto è forse la testimonianza più importante e utile per poter collocare anche tutte le altre immagini su di lui e arrivate fino a noi. Prima di passare all'analisi tecnica e storica dell'opera, facciamo un breve excursus nella vita dell'artista, questo ci aiuterà anche a capire meglio l'opera per arrivare in maniera definitiva all'attribuzione al Maestro fiorentino Cellini.



CELLINI, Benvenuto. - Nacque a Firenze il 3 novembre del 1500. Suo padre Giovanni, architetto e musico, musico volle fare il figlioletto; ma, recalcitrando questi, lo alloggiò presso un orefice e poi presso un altro. A sedici anni, per una rissa, fu confinato a Siena; tornato a Firenze, non seppe starvi tranquillo; e poco dopo si recò a Bologna, a Pisa e poi (1519) a Roma, col Tasso intagliatore: là, postosi a bottega, restò, finché, ai richiami

del padre, tornò a Firenze (1521). Ma da Firenze nuove risse e ferimenti lo obbligarono a fuggire ancora a Roma, dove, tra volontarie o coatte scappate temporanee, ebbe domicilio dal 1523 al 1540.

A Roma lavorò per cospicui cittadini, prelati, cardinali e per il papa Clemente VII, cui rese buoni servigi anche nella difesa di Roma del 1527, quando forse dal suo archibugio uscì il colpo che uccise il Conestabile di Borbone. Nel 1529 Clemente VII che già gli aveva dato

delicate e importanti commissioni, lo nominò maestro delle stampe della zecca pontificia. L'uccisione dell'assassino di suo fratello non gli procurò se non una "paventosa bravata" fattagli dal papa; ma poi un ferimento lo obbligò a fuggire a Napoli, donde, fatto sicuro, tornò per ammazzare quel Pompeo, gioielliere milanese, che da più tempo cercava di metterlo in mala vista del papa. Paolo III gli fece allora un salvacondotto, dichiarando "che uomini unici nella loro professione come Benvenuto non debbono essere obbligati alle leggi".

L'artista, che vedeva formarsi la sua vita quasi in ossequio a una legge provvidenziale, se ne era fatto un gran concetto e ne aiutava lo svolgimento, secondo il presupposto modello; onde eccessi, sconvenienze, litigi, che gli procurarono accuse calunniose e la prigionia in Castel Sant'Angelo, ove restò fino ai primi di dicembre del 1539. Avendo allora compreso che a Roma non avrebbe più potuto dimorare tranquillamente, si recò nel 1540 a Parigi, dove Francesco I gli assegnò una pensione e gli offerse, come dimora e officina, il castello detto Petit Nesle, ove si installò signorilmente. Smanioso di sempre maggiori successi, diede mano persino all'architettura civile e militare, e costruì, fra l'altro, la porta di Fontainebleau, ornata di statue e di bassorilievi.

Ma nemmeno a Parigi visse (e si comprende) senza dispute e contese. Ivi, egli ebbe ad urtarsi - per ragioni di concorrenza - col Primaticcio. Sdegnato degl'intrighi, non ricevendo né lavoro né denaro dal re, chiese di poter tornare in Italia, a Firenze; e, non ottenendone licenza, partì senz'altro, forse con l'intenzione di non abbandonar la Francia per sempre. Ma in Francia, dove pure aveva lasciato robe e lavoranti, non poté mai tornare. Così nell'agosto del 1545 cominciava per lui a

Firenze un nuovo periodo della sua esistenza, che egli credeva dovesse essere il più felice. Infatti il duca Cosimo lo accolse bene. Fu il duca a ordinargli il suo capolavoro, il *Perseo*, nonché un proprio ritratto, e un *Apollo*, un *Narciso*, un *Ganimede*, un *Nettuno* di grandissime proporzioni. Ma ben tosto si accesero dispute e gare fra lui e gli scultori Bandinelli e Ammannati, che riuscirono a danneggiarlo. Il *Perseo*, gli diede grandi onori, non grandi compensi. Il Granduca, dopo avergli ridotto il prezzo richiesto, cominciò a lesinargli i mezzi né gli diede altre commissioni. Il C., amareggiato, cominciò a pensare alle cose dell'anima, prendendo nel 1558 gli Ordini minori. Ma si fece prosciogliere, due anni dopo, dagli obblighi inerenti da essi, per legittimare un'irregolare posizione domestica con la propria governante Piera de' Parigi. Sistemò anche i propri figli naturali e adottò un ragazzo che gli diede non poche noie. Morì il 13 febbraio 1571 e fu sepolto nella chiesa dell'Annunziata. *Lo scrittore.* - Della propria vita avventurosa, inquieta, piena di errori e di tristezze, e pur sincera e bella, il C. lasciò un racconto, che cominciò a scrivere da sé, verso il 1558, e poi dettò a un giovanetto chiamato Michele di Goro Vestri, solo verso la fine ricominciando a scrivere di proprio pugno.

La prima stampa della eccezionalissima scrittura si deve al medico e filosofo Antonio Cocchi, che nel 1728, servendosi di non si sa bene qual codice, pubblicò l'opera, richiamando su di essa l'attenzione dei letterati e degli studiosi in generale. Veramente il Cocchi si era innamorato della *Vita* celliniana solo perché conteneva notizie abbondanti di artisti e di opere d'arte; ma al Baretti, che dell'edizione diede conto nella *Frusta letteraria*, la *Vita* piacque per il dettato appropriatissimo a rilevare la singolarissima figura dell'artista e per cotesta figura di uomo presto maturo, ma in cui era rimasto tanto del

fanciullo, di individuo civilissimo e in cui viveva tanto di barbarico, di essere fuori della legge, e pur con tante pretese di ordine e di morale. Il Parini si entusiasmò per la vivacità della rappresentazione degli uomini e delle cose, anche se uomini e cose non ammirava, al contrario del Baretti e del Goethe, che rimasero sbalorditi dinnanzi all'energia del protagonista, al suo potente individualismo, ira individualismi non meno potenti. Oggi la *Vita* non si considera tanto un documento di storia e di psicologia (come è apparsa per lungo tempo agli studiosi di costumi e di anime, che ne hanno provato la sostanziale veridicità) quanto un documento di poesia vera, sbocciata dall'anima d'un artista, che la propria realtà pratica foggì secondo le leggi d'una fantasia creatrice, che non perse vigore quando lo scrittore si diede a rappresentare quel Cellini che egli aveva plasmato.

Il C. cominciò la propria trasfigurazione, come si è detto, quando ancora non pensava a descriversi, e soltanto badava a vivere secondo una stilizzazione, che lo portò fuori del comune modo di essere. Così costruì la propria vita come un'opera d'arte, librata nell'ideal mondo dove vivono, libere da ogni legge che non sia quella della fantasia creatrice, le figure della poesia. E quando si mise a descriverla, non fece se non continuare l'intrapresa creazione, trasformandosi coscientemente nel Plutarco di sé stesso, per l'idea che ogni uomo che vale qualche cosa, deve sempre descriversi, e proporsi ad esempio. Ciò spiega come, compreso tutto quanto di sé, solamente di sé riempisse tutto il quadro.

L'opera, nella sua prepotente simpatia verso il protagonista, è spontanea, di una spontaneità meravigliosa, benché qualche volta sembri che il C. abbia avuto delle preoccupazioni riflesse. Se talvolta

egli gonfiò le gote per parlare letterariamente, ciò fu in brevi momenti di debolezza fantastica o in altri momenti in cui, per eccesso fantastico, si preoccupava di dare alla sua storia espressione adeguata all'altezza di essa; ma cotesti momenti furono subito vinti o dalla ripresa della vitalità fantastica o dalla naturale intuizione dell'espressione necessaria. La parola usuale della vita era sufficiente alla narrazione di essa; e il C. lo capì perché egli sentì di aderire così in tutto e per tutto e sempre alla propria realtà storica, la quale nei particolari era stata tutta quotidianità fiorentina, e fiorentinità del Rinascimento, una cosa, cioè, così grande, che di per sé stessa lo soddisfaceva al massimo grado. A Firenze anche gli orafi potevano esser nobili, come egli sentì di essere e volle che lo si riconoscesse. Quanto alla sintassi, che le parole ordinava, il C. non si scostò mai dalle proprie ordinarie capacità o incapacità, dandole così tratti caratteristici spiccatissimi. In un seguito di proposizioni subordinate, appena allo scrittore si presenta un'idea che s'imponga, la subordinazione si trasforma in coordinazione; in un seguito di frasi organate in discorso indiretto, non appena spunta il pensiero o il fatto che più importa allo scrittore, il discorso indiretto si trasforma subito in discorso diretto. E così si crea, a forza di irregolarità d'ogni genere, di anacoluti e di iperbati violenti, quel particolare stile che è sfuggito ad ogni proposito di sistemazione. Accadde al C. quello che (per avvicinare due contrari) accadde a Francesco Guicciardini. Con la mente protesa al loro intento, tutti e due gli scrittori formano, volta per volta, come l'idea, così l'espressione. E della formazione contemporanea, leggendo i loro libri, si ha non solo la sensazione, ma la documentazione. Soltanto, il giustapporsi delle proposizioni principali, il disporsi subordinatamente delle secondarie, l'incontrarsi nelle une e nelle altre dei complementi, finisce col creare, nel Guicciardini, un organismo logico perfettamente costruito, dove il

pensiero vive e persuade e piace; mentre, nel C., il tumultuoso incalzarsi dei costrutti e lo stroncarsi dei periodi, che non trovano modo di esaurirsi in una proposizione finita, dànno origine a un disordine, dove la passione s'afferma, producendo opera di bellezza. E, come non si potrebbe frazionare uno dei lunghi periodi del Guicciardini, così non si potrebbero congiungere i disordinati elementi del discorso del C., senza rovinare un'opera di poesia, che in quella forma ha trovato l'espressione adeguata. Tanto è vero che lo stesso C., quando scrisse cose diverse dalla *Vita*, scrisse anche in altro modo. S'intende parlare dei *Trattati*, che di lui ci sono pervenuti, intorno alle arti di cui faceva professione, e che sono un *Trattato sull'oreficeria* e uno sulla *Scultura*; i quali, composti fra il 1565 e il 1567 furono stampati, con dedica al card. Bernardo dei Medici, nel 1568.

Il duca aveva lasciato in disparte il suo scultore, e il C. volle ricordargli con due trattati che maestro fosse colui, al quale aveva tolto l'incarico del Nettuno, e lesinava i mezzi per fare i bassorilievi del coro del Duomo. Ciò vuol dire che anche quei trattati erano animati dallo stesso spirito di esaltazione della propria persona, che anima la *Vita*; ma la materia teneva a freno lo scrittore. Come i trattatisti che lo avevano preceduto e che egli conosceva, il C. non volle insegnare a creare, ma soltanto come si fa ad eseguire. Così i suoi trattati parlano del legare le gemme, dell'intagliar l'oro e l'argento, del plasmar la creta, del modellar la cera, del fondere il bronzo, dello scolpire il marmo; e ne parlano nel modo pacato che si conviene alla materia, salvo quando affiora qualche ricordo piacevole o spiacevole, o quando lo scrittore si riscalda per amor della sua professione. Quella correzione del dettato, che il Varchi non giudicò possibile per la *Vita*, quando il C. gliela mandò a correggere, fu possibile per i *Trattati* che furono infatti

pubblicati dopo una revisione di Gherardo Spini, segretario del cardinale dei Medici. Di su un manoscritto tratto dall'originale celliniano e dall'autore corretto, oggi nella Marciana di Venezia, quei due trattati furono pubblicati genuinamente soltanto nel 1857 da Carlo Milanese insieme con scritti varî *Della architettura*, *Sopra l'arte del disegno*, e della preminenza della scultura sulla pittura, discorso quest'ultimo, nato da una richiesta di parere fattagli anni prima dal Varchi, e da un discorso tenuto da un prete Tarsia nel funerale di Michelangelo; ma le differenze non dicono molto, non dicono quanto avrebbero detto, se le correzioni fossero state fatte alla *Vita*.

Sullo stesso argomento della Preminenza della Scultura sulla Pittura il C. compose anche dei versi, pigliandosela, per il vecchio amor di litigio, col Lasca, col Borghini, col Tarsia, con altri. Ma questi versi ed altre poesie non valgono la sua prosa, nemmeno quella dei *Trattati*, perché per far dei versi egli si acconciò bellamente quella giornea di cui rimboccò senza complimenti le maniche nell'atto di scrivere la *Vita*. Se non che egli stesso, pur non tralasciando di trascrivere qualche suo saggio di versificazione nella *Vita*, ebbe il buon senso di dire che valeva in poesia quel che il Vasari in pittura, poco, cioè. E nessuno pensò mai di pubblicare i suoi versi, rimasti manoscritti, finché, in tempi recenti, li stampò il Mabellini, forse mosso dal desiderio di vedere e far vedere se era giusto il giudizio dell'Alfieri, che stimò grandi le possibilità poetiche del C., per il verso veramente Celliniano: "Ché molti io passo, e chi mi passa, arrivo". Nei versi del C., c'è però una manifestazione singolare: quella d'una religiosità, che non dovette esser molto profonda, ma che appare sincera, come quella delle anime, che, incapaci di valutare i veri valori etici e religiosi, li offendono spesso per semplicità, ma credono di sopravvalutarli coi loro atti stessi. Il C., in

fondo, è un gran fanciullo, appassionato per la bellezza e per l'arte, sentita da lui come "una", e con tutti gli attributi della cosa divina per eccellenza. Egli, che ne era sacerdote, che ne era martire e santo, aveva persino, a sentirlo, un'aureola di luce intorno al capo, di cui poteva fare o non far mostra a piacere. Era cotesta una ricompensa datagli da Dio, per averlo il C. servito con le sue varie abilità. E questa sua fede, mentre fa sorridere, ci fa perdonare i suoi trascorsi e ci lascia l'animo sereno per goderne i capolavori che, dopo quello letterario della *Vita*, lo rendono insigne fra i maggiori artisti del Rinascimento.

L'artista. - Come alla fama dello scrittore giovò non poco l'esser egli artista, così alla rinomanza dell'artista ben provvide lo scrittore con l'esaltazione d'ogni sua opera. Non è possibile seguirlo nell'entusiasmo con cui parla dei suoi lavori: nessuno, a sentir lui, lo sorpassa nel modellare una medaglia, nel comporre un gioiello, nello scolpire in marmo, nel fondere in bronzo. Non si può tuttavia credergli sulla parola né passargli per buoni tutti gli elogi che sui suoi lavori mette in bocca a pontefici, a sovrani, ad artisti, sebbene non sia dubbio che per le qualità di cui era dotato egli riuscisse ad accaparrarsi il favore delle corti e dei più autorevoli personaggi del tempo suo, che lo ebbero in considerazione appunto per la sua "bravuria". L'ambizione, lodevole del resto, che lo spingeva a fare, lo portò a voler emergere non soltanto come orefice ma soprattutto come scultore. Con la moglie di Cosimo I, che voleva da lui lavori d'oreficeria, si schermiva dicendo che tutta Italia sapeva che egli era buon orefice, ma che l'Italia non aveva mai veduto opere di sua mano di scultura, e quindi, se lo lasciasse lavorare, smentirebbe coloro che per schernirlo lo chiamavano "scultore nuovo", ai quali sperava col Perseo mostrare "d'essere scultore vecchio". E a conferma di ciò si richiama all'autorità di Michelangelo.

Il quale, dopo aver ammirato il busto di Bindo Altoviti sarebbe uscito in queste parole: "Benvenuto mio, io vi ho conosciuto tanti anni per il maggior orefice che mai ci sia stato notizia, e ora vi conoscerò per scultore simile". Il grandissimo artista torna in ballo un'altra volta per ammirare la medaglia d'oro eseguita da Benvenuto per il senese Gerolamo Maretti, e dice che "se quest'opera fosse grande o di marmo o di bronzo, condotta con quel disegno, la farebbe stupire il mondo". Parole che a detta del C. lo invogliarono a dedicarsi a "cose grandi". Ma egli interpretò troppo alla lettera il giudizio michelangiolesco e credette di divenire grandioso facendo più grandi le sue figure. Nella sua opera maggiore si dimostrò egualmente orefice che porta a proporzioni maggiori le sue figure senza riuscire a mettere in essa la grandiosità e il carattere, che non stanno nelle proporzioni ma nel sentimento plastico e nella potente espressione.

La *Ninfa* di Fontainebleau, che è il primo tentativo dell'orefice che vuol divenire scultore, dimostra quanto egli fosse esperto nelle piccole cose, come riuscisse a rendere l'insieme del gruppo con alto senso decorativo. Curati con particolare vivacità gli animali che circondano la ninfa, originale il partito di rompere l'arco della lunetta con le corna del cervo che s'innalzano al centro: ma la figura è troppo aggraziata, esageratamente lunga, modellata un po' superficialmente e senza flessuosa mollezza; insomma l'insieme conferma la difficoltà che egli ebbe nel dare ad essa così grandi proporzioni.

Un saggio anche più eloquente del pericolo in cui s'incorre volendo riportare in grande quello che non è nato per essere tale, ce l'offre lo stesso *Perseo* nei suoi diversi svolgimenti. Il Museo Nazionale di Firenze conserva il primo bozzetto in cera e la traduzione di questo in

bronzo; sotto il grande arco della Loggia dei Lanzi si erge la statua nella sua traduzione definitiva. Agile e vivo e pronto alla mossa e nell'atteggiamento, il bozzetto in cera è un vero gioiello per eleganza, spontaneità e naturalezza. La bella improvvisazione, che è documento prezioso dello spirito di Benvenuto, già si raffredda nel piccolo bronzo. Perché non si è attenuto al primo modello? Egli intese che quella sua prima idea non avrebbe dato al soggetto sviluppato in grandi proporzioni la solennità ch'ei voleva presentasse; intuì le difficoltà di mantenere lo slancio impresso nella figurina, e attenuò nel piccolo bronzo la vivacità della prima concezione. Tali deficienze si accentuano nell'opera definitiva: il corpo non conserva più l'agilità giovanile, le gambe si accorciano e s'ingrossano, la figura diventa fredda e accademica. Ma se lo scultore non seppe mantenere quanto aveva promesso, l'orefice trionfò nella base in cui appare il suo gusto raffinato; ma anche qui l'esagerata eleganza, la superficie troppo frastagliata, la sovrabbondanza degli ornamenti nuocciono, oltre che alla solidità del basamento, all'equilibrio dell'opera, perché l'occhio non ha riposo e la soverchia importanza che l'artista ha dato al sostegno nuoce all'effetto dell'insieme.

Il *Cristo* in marmo che ora si trova al monastero dell'Escuriale è lungo, esile, con la testa male attaccata sul torso: ci vuole buona volontà per riconoscervi col Vasari "la più rara e bella scultura che si possa vedere"!

I lavori di oreficeria occupano gran parte della attività del C., ma pur troppo ben pochi sono giunti fino a noi, e molti di quelli che gli sono attribuiti non gli appartengono. È stato detto a suo merito, che egli creò un nuovo genere d'arte, che egli fu il vero restauratore

dell'oreficeria, che cacciò di seggio la maniera gotica per riporvi lo stile classico antico. Ma parlare, pur nell'oreficeria, d'arte gotica a Firenze nel primo quarto del sec. XVI vuol dire dimenticare che orafi furono il Ghiberti e il Donatello, il Verrocchio e il Pollaiuolo e che da botteghe di orafi uscirono il Botticelli, il Gozzoli, il Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto e tanti altri. Le forme dell'arte si erano già andate modificando con il riacceso amore per l'antichità classica, né invero il C. stesso, pur esaltando esageratamente le opere proprie, ci dice mai di aver recato nulla di nuovo nello stile, ché anzi dalle sue stesse descrizioni, specie nell'introduzione al suo *Trattato d'oreficeria*, appare che egli seguiva le orme da altri tracciate, portandovi la grazia, la raffinatezza e l'abilità tutta propria dell'uomo di gusto. E poiché nessun saggio sicuro rimane dell'arte sua, sembra ardito affermare che "con la novità e con la originalità delle invenzioni Benvenuto vincessero coloro che gli erano stati innanzi e non fosse vinto dai venuti dopo"!

Benvenuto andato giovane a Roma si pose a lavorare coi maestri milanesi e si vide attorno uno stuolo d'orefici e incisori lombardi che gli contendevano il primato nell'arte. Ne ammazzò uno per gelosia e ne tartassò altri nella *Vita*, costretto però suo malgrado a confessare la loro abilità e la stima che essi godevano. Chi legga con attenzione la *Vita* non tarda ad accorgersi che egli ha in uggia grandissima gli orefici milanesi i quali si può dire che avessero allora a Roma il primato. Non deve egli stesso confessare che dal Caradosso "buon maestro, pur lavorando in altro modo, avesse imparato a ben fare"? E non deve riconoscere che a Parigi erano molti lavoranti i quali, come volentieri imparavano da lui, ancora a lui giovava imparare qualche cosa da loro?

L'arte dell'oreficeria, coi gusti cambiati e con le nuove tendenze, aveva mutato carattere: si era impreziosita diventando una piccola scultura: putti e mascherette decoravano vasi e bacili, putti e mascherette s'incastavano con pietre preziose nei gioielli femminili. Il C. non si può dire seguisse pedissequamente la nuova corrente, anzi egli ricorda sempre nei suoi lavori che la decorazione era "all'antica"; onde, pur mancando elementi sicuri per definire la maniera di lui, è lecito concludere che nell'oreficeria egli dovette rappresentare il felice innesto nella tradizionale maniera toscana delle forme più ricche ed esuberanti dell'arte lombarda e d'oltremonte. Conferma questi caratteri la saliera oggi a Vienna, che è una piccola scultura nella quale le figure abilmente modellate danno però un senso di fatica per il loro instabile atteggiamento; finissima invece la decorazione della base, gustosi i particolari condotti con quel senso decorativo che gli era proprio.

Il C. orefice, in mezzo all'esuberante produzione de' maestri fiamminghi e tedeschi chiamati in Italia dai Medici a lavorare a Firenze, rimane fedele per sentimento e per educazione alle forme dell'arte nostra e segue l'indirizzo ad essa impresso dai maestri del periodo antecedente: non novatore, non precursore, dunque, ma geniale esecutore di opere, purtroppo perdute.

Anche nel far medaglie, che per la tecnica si avvicinano ai lavori d'oreficeria, il C. si vantò di eccellere sui suoi contemporanei; ma per verità non troppo favorevole riesce il paragone se alle sue si contrappongono le medaglie del Pastorino, del Grechetto o del Trezzo. Tuttavia i rovesci di quelle di Clemente VII documentano lo stile michelangiolesco di Benvenuto, come dimostra la storia di Andromeda nella base del Perseo.

V. tavv. CXCVII-CC.

Edizioni: *La vita di B. C. scritta da lui medesimo*, a cura di A. Cocchi, Colonia (ma Napoli) 1728; *La vita nuovanente riscontrata sul Codice Laurenziano*, a cura di G. Guasti, Firenze 1890; *La vita*, testo critico con introduzione e note storiche, a cura di O. Bacci, Firenze 1900; *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura*, in Firenze 1568; *I trattati, secondo l'originale dettatura del Codice Marciano*, per cura di C. Milanese; *I discorsi e i ricordi intorno all'arte, le lettere e suppliche, le poesie*, Firenze 1857; *Le rime di B. C.*, pubblicate e annotate a cura di A. Mabellini, Torino 1891.

Bibl.: Per il C. esiste una ricchissima bibliografia dovuta a Sidney A. I. Churchil, e pubblicata nella *Bibliofilia* dell'Olschki, IX (1907-08), e un'altra, migliore della prima per quel che riguarda la sistemazione del materiale bibliografico, nell'articolo di M. H. Bernath e G. F. Hill, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, VI, Lipsia 1912, p. 276. Qualche cosa ha aggiunto, per gli scritti comparsi posteriormente, fino al 1923, l'Urbini, in un *Breviario bibliografico* premesso agli *Scritti di B. C. scelti a illustrazione della sua vita e della sua arte* (Milano 1923). A cotesti sussidî si aggiunga: G. Baretti, *Frusta letteraria*, Rovereto, nn. IV, VIII; O. Bacci, *Il C. prosatore*, in *Rassegna nazionale*, 16 ottobre 1896; K. Vossler, *B. C.'s Stil in seiner "Vita"*, Halle 1899; B. Croce, sullo studio del Vossler, in *Atti della R. Accademia Pontaniana*, Napoli, XXXIX; R. Cortissoz, *B. C. artist and writer*, New York 1906; T. Parodi, *La "Vita" del C.*, in *Poesia e letteratura*, Bari 1916; C. Tullio, *Saggio critico sullo stile nella "Vita" di B. C.*, Roma 1906; E. Carrara, *Per un sonetto di B. C.*, in *Giorn. storico d. lett. ital.*, LXXXVIII (1926), p. 37.

Non bisogna dimenticare, per la fortuna del C. autobiografo, che esistono traduzioni della *Vita* in tutte le principali lingue d'Europa.

Sul C. artista v., oltre il citato articolo nel Thieme-Becker, E. Plon, *B. C. Rech. sur sa vie et son oeuvre*, Parigi 1883; E. Molinier, *B. C. (Les artistes célèbres)*, Parigi 1894; I. B. Supino, *L'arte di B. C. ecc.*, Firenze 1901; V. Torelli, *Della vita e delle opere di B. C.*, Firenze 1903; P. de Bouchaud, *B. C.*, Parigi 1903; M. Darvai, *B. C.*, Budapest 1907; H. Focillon, *B. C.*, Parigi 1911; Th. Harlor, *B. C.*, Parigi 1924; J. v. Schlosser, *Das Salzfass des B. C.*, in *Präludien*, Berlino 1927, pp. 340-56.

Enciclopedia Treccani

Come sappiamo, e come detto prima, l'opera in esame, è molto importante e molto conosciuta nel panorama artistico, vediamo dunque lo storico dell'opera in ogni suo particolare. Lo pensavano perduto per sempre, ma dopo 450 anni è riapparso in tutta la sua bellezza a Parigi, esattamente nel 2005. L'autoritratto del Cellini, sappiamo che fu creato dall'artista nel XVI secolo. Acquistato durante una vendita di oggetti antichi, si trova in collezione privata e si deve riconoscere a chi lo acquistò, un occhio fine e attento. Il proprietario ha sempre creduto sin dall'inizio che si trattasse dell'opera del Cellini, tanto che il collezionista autorizzò sull'opera una serie di esami al fine di confermarne la paternità all'artista fiorentino. Datazione certa al cinquecento è confermata da un esperto di Londra, e del museo del Louvre, Ms. Sarah Walden, la quale si è basata sul rapporto scientifico. Il fatto che comunque l'opera sia stata eseguita su carta, proverebbe in un certo senso la paternità, perché di solito i pittori dipingevano su tavola, tela, mentre gli scultori erano più propensi ad avere per i loro bozzetti preparatori, soltanto i fogli, quest'ultimi come si sa, usatissimi anche dai pittori, ma in particolar modo per i loro studi preparatori delle opere pittoriche. Gli schizzi a olio su carta erano un mezzo popolare tra gli artisti italiani del tardo Rinascimento e del periodo manierista. Il cappello rotondo di velluto rosso indossato da Cellini nel dipinto che stiamo analizzando, allude alla testa di San Macario il Grande, noto personaggio del famoso

affresco medievale "Trionfo della morte"(Camposanto, Pisa). L'affresco di Buonamico Buffalmacco raffigurante il **Trionfo della Morte** è il primo di una serie di tre grandi scene per il Campo Santo di Pisa e fu eseguito nel 1336-41, su commessa dei frati domenicani. Staccato dalla parete e riportato su tela (misura: metri 5,6x15,0), l'opera è stata ricollocata (giugno 2018) sulla parete sud-est del Camposanto , dopo un valido restauro.



Il Trionfo della Morte, Camposanto Monumentale, Pisa. 1336-1341



Opera in esame sulla sinistra a confronto con l'affresco di Buffalmacco.

Il Report delle fibre e del colore, è stato eseguito nel laboratorio dell'istituto d'arte di conservazione e del colore di Parigi, lo IACC, dall'esperta giudiziale Mme Silvain

Brams. Dalle analisi, risulta che in base al materiale utilizzato, è possibile datare l'opera al cinquecento, e più esattamente alla seconda metà del XVI secolo circa. Dalle analisi risulta che il dipinto fosse inizialmente disposto su carta e successivamente disposto su tela di lino, quest'ultima sottostante, pare che funga esclusivamente da supporto ed è anche piuttosto recente, nulla a che vedere con il cartoncino spesso su cui fu fatta l'opera, che risulterebbe con gli esami effettuati, riconducibile al periodo proposto. Il taglio mostra solo le fibre in direzione orizzontale la maggior parte di esse sono colorate a volte rosse e blu: alcune fibre di lana colorate in rosso più acceso e altre colorate in blu indaco. E' presente poi colla animale e resina. Strati di vernici probabilmente antiche, sono accresciute verso i bordi esterni con strati aggiuntivi di ritocchi che arrivano ai bordi da tutti i 4 lati. Dalle analisi, risulta altresì che i pigmenti utilizzati sull'opera, siano compatibili con il periodo del XVI secolo. Anche il tipo di tecnica pittorica utilizzata, ricorda assolutamente il modo della pittura fiorentina e dei grandi pittori del Rinascimento. Il tondo intorno al dipinto, fa presupporre che in un non determinato periodo, il foglio fu incorniciato con un ovale. Il dipinto si presenta ben conservato, anche a livello pittorico, sono presenti solo piccole cadute di colore sulla barba, sulla fronte. Sono visibili interventi di restauro sullo sfondo e sui lati, e alcuni interventi di pulizia soprattutto sul volto. Non si ha certezza che il Bellini abbia mai dipinto, ma di sicuro la sua figura era al centro di quasi tutte le opere che lui fece, ritraendosi spesso in esse. Si sa però che nell'archivio dei suoi beni, alla sua morte, Cellini avesse un suo ritratto ed è dunque altamente probabile che potesse essere proprio questo in esame. Sappiamo grazie al Dr. Pope-Hennessy, quando dice che "solo un ritratto di Benvenuto Cellini è stato riconosciuto ufficialmente" ma probabilmente riferendosi all'affresco al Palazzo Vecchio del Vasari, e che un altro indubitabile ritratto autentico di Benvenuto, a noi noto da un atto notarile del 1571 (1570), è stato completamente perso. Il registro pubblico del notaio indica la presenza del ritratto di "messer" Benvenuto" (dato che quest'ultimo aveva conosciuto personalmente nella casa fiorentina di Cellini, subito dopo la sua morte). Il ritratto è incorniciato, e pertanto, possiamo dedurre che potrebbe essere solo un quadro dipinto. Da testimonianze storiche, si sa che il ritratto fosse stato esposto nel luogo più visitato all'interno della residenza di Benvenuto, questo ci porta alla conclusione che Cellini trovò l'immagine raffigurata sul ritratto abbastanza soddisfacente e persino orgoglioso di esso, tanto da mostrarlo a tutti, appunto, mettendolo in luogo della sua casa più visibile e in vista di tutti. Sfortunatamente gli storici dell'arte hanno perso tutte le tracce di questo ritratto citato e dunque il ritrovamento di questo foglio dipinto con il probabile e ormai quasi certo volto del Cellini, ci porta a presupporre, come già detto, che possa essere questo autoritratto che stiamo esaminando. Per lo studio dell'opera, sono stati adottati i metodi di biometria e di confronto antropologico, solitamente applicato da esperti penali e forensi per individuare le caratteristiche morfologiche e tracciare identikit per le comparazione

tra i volti. I metodi sono appositamente appropriati quando applicati alle opere del periodo rinascimentale e manierista, come i ritratti di quel tempo che erano particolarmente realistici. Nell'ambito di questo studio, sono stati utilizzati due metodi di confronto biometrico coerentemente: metodo del Dr. Raoul Perrot (esperto di antropologia identificativa presso la corte d'appello del tribunale di Lion e direttore all'Università di Lion del laboratorio di antropologia anatomica paleontologica) e il metodo di A. Bertillon, entrambi metodi scientifici e matematici con risultati garantiti ad altissima probabilità. Il ritratto che servì più di tutti per fare le comparazioni biometriche e matematiche, è sicuramente quello dell'affresco del Vasari del 1563, a Palazzo Vecchio a Firenze, del quale sappiamo, dopo una disputa durata qualche tempo, quale sia il reale volto del Cellini. Da questi studi, si conferma la piena compatibilità del volto dipinto dal Vasari, con quello del dipinto che stiamo analizzando. Nel tondo del Vasari, ci sono 11 individui raffigurati con al centro il Duca Cosimo I circondato da dieci personaggi, di cui Giorgio Vasari ne cita nove nei suoi commenti e scritti: Tribolo (Niccolo di Raffaello di Nicolo dei Pericoli), Tasso (Giovanni Battista del Tasso), Nanni Unghero, San Marino, Giorgio Vasari, Baccio Bandinelli, Bartolomeo Ammanati, Benvenuto Cellini and Francesco Di ser Jacopo. Grazie a questo confronto è stato possibile stabilire che il Benvenuto Cellini, è rappresentato su diverse opere come quadri, rilievi e statue, contemporanei alla sua vita.



A sinistra l'opera completa del Vasari, dove fu ritratto il Cellini.



Andremo a questo punto ad elencare e a spiegare le varie opere, come dicevamo anche di altri artisti, con il probabile volto del Cellini, facendo un appunto sull'operato del Cellini che, come detto in precedenza, era solito inserire in alcune parti delle sue varie opere, celato, il suo volto. Potrebbe essere dunque un segno di riconoscimento questa sua tecnica di inserirsi all'interno delle sue opere? Crediamo proprio di sì, tra l'altro, questa era una tecnica che molti altri artisti in quel periodo che, ispirati ai grandi che li precedettero e dunque i grandi artisti del Rinascimento, facevano nelle proprie opere pittoriche, e cioè di inserirsi tra i personaggi, perché l'uomo, nel Rinascimento, era al centro di tutto, come per dimostrare che non soltanto in pittura è possibile farlo, ma anche nella scultura. Questo autoritratto del Cellini, infatti, che stiamo analizzando, potrebbe essere la prova anche della grandezza di questo artista che, vista l'immensa qualità e perfezione dell'opera in oggetto, sfida la tanto contesa pittura, realizzando l'unica opera pittorica che doveva rappresentare sé stesso, e che doveva essere perfetta e dunque il centro del suo mondo, del suo io, in un grande pensiero ancora legato alla filosofia e al mondo delle idee platonico del grande Rinascimento fiorentino. Si partirà sicuramente dall'autoritratto che il Cellini fece di sé, conservato a Torino, perché probabilmente fu da lì che lui iniziò a studiare al dettaglio il proprio volto perché era sua intenzione poi, celarlo tra le sue opere successive.



Benvenuto Cellini, *Autoritratto*. 28,3 cm per 18,5 cm. Carta, grafite (1540–1543?), Biblioteca Reale, Torino.

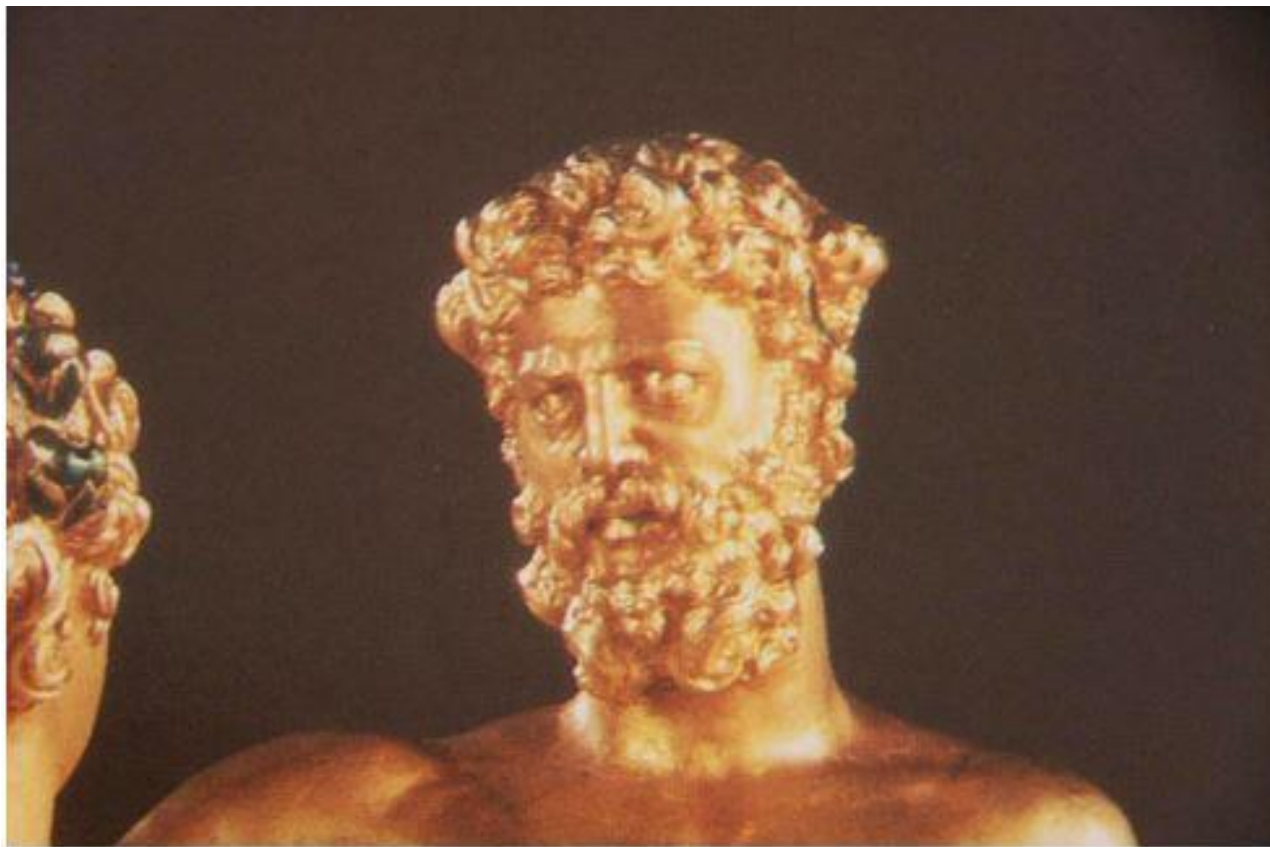
Tra tutte le immagini giunte sino a noi del Benvenuto Cellini, sicuramente ha un posto di rilievo, anche per l'enorme somiglianza con il dipinto che stiamo analizzando, come il particolare dell'affresco del Vasari, è l' Autoritratto di Cellini su uno schizzo conservato alla Biblioteca Reale di Torino. La Biblioteca Reale di Torino ospita due schizzi di Benvenuto Cellini disegnati su entrambi i lati di un foglio di carta di 28,3 cm per 18,5 cm. Un lato del foglio porta un disegno in grafite di un uomo barbuto di circa 45 anni, identificato come l'autoritratto. Sul retro del foglio si trovano studi a penna e inchiostro di corpi maschili e una faccia di profilo. Diversi autografi nella mano di Benvenuto accompagnano il disegno; e tra le note vi è una lettura della data: "21 luglio 1559" La data, dimostrerebbe che probabilmente il Cellini tornasse più volte sulle sue opere e che molto probabilmente in quel periodo e anche prima, studiasse il proprio volto, quest'ultimo infatti lo effigierà in due opere successive, Nel Perseo e nel Cristo. E' dunque ipotizzabile che dal 1540, Cellini tornò più volte sullo studio del proprio volto, riprendendo a volte anche opere più vecchie, forse per migliorare di volta in volta i tratti e aggiornarli con i cambi dei segni del tempo, infatti tra l'autoritratto di Torino e questo che stiamo analizzando c'è una lieve differenza morfologica probabilmente dovuta all'invecchiamento, ma ritroviamo ancora il colore dei capelli scuri sul marrone e non bianchi come nell'affresco del Vasari del 1563, epoca dunque più tarda e dove il Cellini è dove risulterà molto più anziano, e dunque questi aspetti morfologici, ci fanno presupporre una datazione dell'opera intorno al 1550-1555. Abbiamo inoltre una serie di numeri sotto l'occhio destro che vedremo più avanti presenti anche nel dipinto in esame.

Altro probabile autoritratto del Cellini di non meno importanza, e tra l'altro molto simile a quello di Torino, infatti siamo nello stesso periodo, lo ritroviamo nella famosa saliera di Francesco I, dove il Cellini si effigiò nei panni di Nettuno/Oceano.



*Benvenuto Cellini, "Saliera di Francesco I", 1540-43
oro smalto ed ebano, 26x39 cm. kunsthistorisches Museum, Vienna.*

La saliera d'oro fu realizzata dal Cellini su volere del re di Francia Francesco I, bellissima opera del Cellini dove si evince la sua grandezza anche di orafo. La sua iconografia, è un simbolo del cosmo, a cui si riferiscono le divinità di Nettuno, dio del mare e Tellus, dea della terra, e in tutta la sua bellezza, doveva rappresentare la grandezza di Francesco I. Le due figure nell'opera, sono molto particolari, quella maschile simboleggia l'Oceano in tutta la sua maestà e impugna un tridente, disposto su di una barca, quest'ultima contenitore del sale. La donna rappresenta la Terra, e accanto a lei c'è un tempio riccamente decorato, nel quale veniva conservato il pepe per la tavola del re. Nell'opera, si vede chiaramente il volto di Nettuno che egregiamente rappresentato dal Cellini, cela i tratti evidenti di quello che in realtà sarebbe il suo volto.



Particolare della saliera di Francesco I



Benvenuto Cellini, Busto di Cosimo I. Bronzo (1545). Museo del Bargello, Firenze. Dettaglio: Ritratto di Cellini.

Qui a destra altro probabile autoritratto sul busto



Abbiamo poi un autoritratto di Cellini, celato nel bronzo dedicato a Cosimo I De' Medici, Granduca di Toscana, busto che, Cellini realizzò a Firenze nel 1545 al ritorno dalla Francia. L'autoritratto di Cellini nella scultura, è situata sulla spalla destra di Cosimo I, un volto satirico metà uomo e metà leone con le corna di diavolo. Sebbene la testa sulla spalla possiede elementi animaleschi, il rilievo è antropomorfo e cioè che presenta affinità con la figura umana ed in particolare con i lineamenti del Cellini. Le caratteristiche animalistiche del Satiro raffigurato, in combinazione con il volto umano, acquisiscono un accenno ancora più esplicito alla personalità di Cellini rispetto al valore semiotico dell'immagine del leone con le corna da e dunque da diavolo. Presentandosi sotto le spoglie di un Satiro, Benvenuto allude al proprio soprannome di "Diablo". Nella mente della società rinascimentale, un satiro era sinonimo del demone, se non del diavolo stesso. Il dottor Pope-Hennessy suppone che le corna sull'armatura del Duca siano un indizio del segno zodiacale del Cosmo di Medici, il Capricorno. Il soggetto dei grotteschi, che potevano essere raffigurati sottoforma anche di satiri, era una composizione molto in voga nel Rinascimento, basti pensare ai grotteschi del grande Leonardo da Vinci o dell'immenso Michelangelo Buonarroti.

Altro autoritratto molto importante, di Benvenuto Cellini si trova nella scultura in bronzo *“Perseo con la testa di Medusa”* realizzata da Cellini tra il 1545 e il 1554, considerata un capolavoro della scultura manierista italiana, ed è una delle statue più famose di Piazza della Signoria a Firenze.



1-Scultura in bronzo del Cellini, 1545-1554, Loggia dei Lanzi, Firenze.

2-Particolare dietro alla nuca del Perseo, con autoritratto del Cellini.

«Or come piacque al mio glorioso Signore ed immortale Iddio, io la finii del tutto, e un Giovedì mattina io la scopersi tutta. Subito, che e' non era ancora chiaro il giorno, vi si ragunò tanta infinita quantità di popoli, che e' sarebbe impossibile il dirlo; e tutti a una voce facevano a gara a chi meglio ne diceva. Il Duca stava a una finestra bassa del Palazzo, la quale si è sopra la porta, e così, dentro alla finestra mezzo ascoso, sentiva tutto quello, che di detta opera si diceva (...)»

BENVENUTO

CELLINI

Considerata l'opera massima del Cellini, fu commissionata da Cosimo I dopo il suo insediamento come Duca della città, in lei convivono diversi significati, anche politici.

La fama della statua è data anche dalla complessa e lunga opera di fusione che si rese necessaria per completarla, un'impresa che lo stesso Cellini, nella sua autobiografia "Vita", definì "quasi epica". Posta su un piedistallo ornato da meravigliosi bronzetti, rappresentanti divinità connesse al mito di Perseo, venne concepita affinché egli guardasse in basso verso lo spettatore. Sulla nuca dell'eroe della mitologia greca, un dolente autoritratto del Cellini. Nel basamento dell'opera, oggi conservato al Museo del Bargello, si trovano 4 nicchie in cui ci sono 4 bronzetti raffiguranti personaggi legati al mito (Danae, madre di Perseo, il padre Giove, Minerva e Mercurio che hanno aiutato l'eroe nell'impresa). Ed è nella figura di Giove o Zeus per gli antichi greci, che Cellini, cela il suo autoritratto.



Bronzetto di Giove e a destra dettaglio del volto e dunque dell'autoritratto del Cellini.

Nel basamento dell'opera si trovava il bronzetto "La liberazione di Andromeda", sempre del Cellini, dove quest'ultimo si effigia nei panni di uno dei personaggi sulla destra di Andromeda nella raffigurazione, e dunque un altro suo autoritratto.



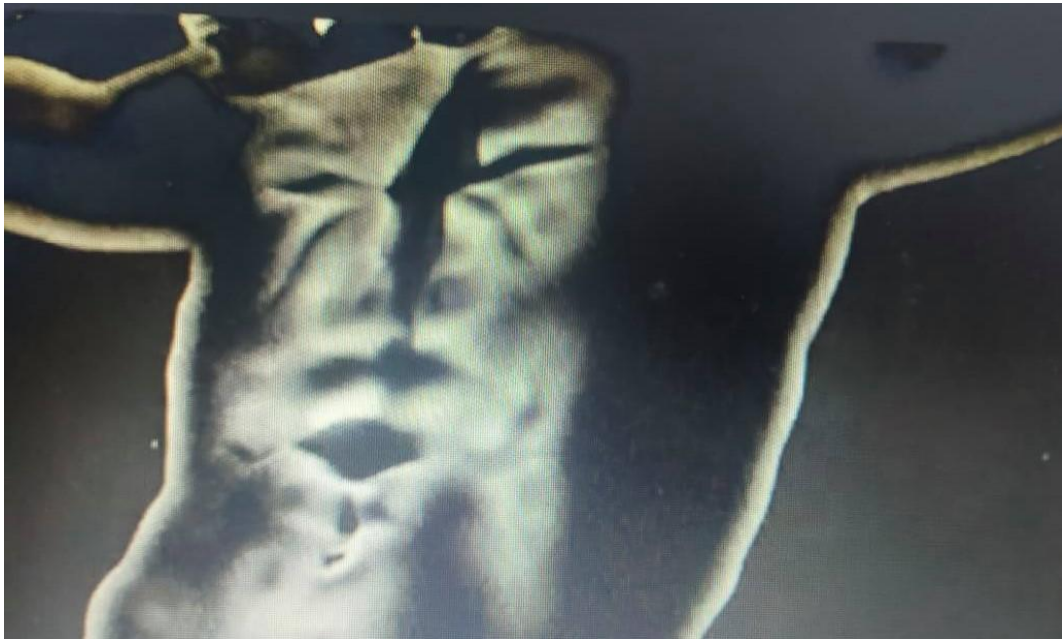
Bronzetto di Andromeda, con il particolare cerchiato del personaggio sulla destra.



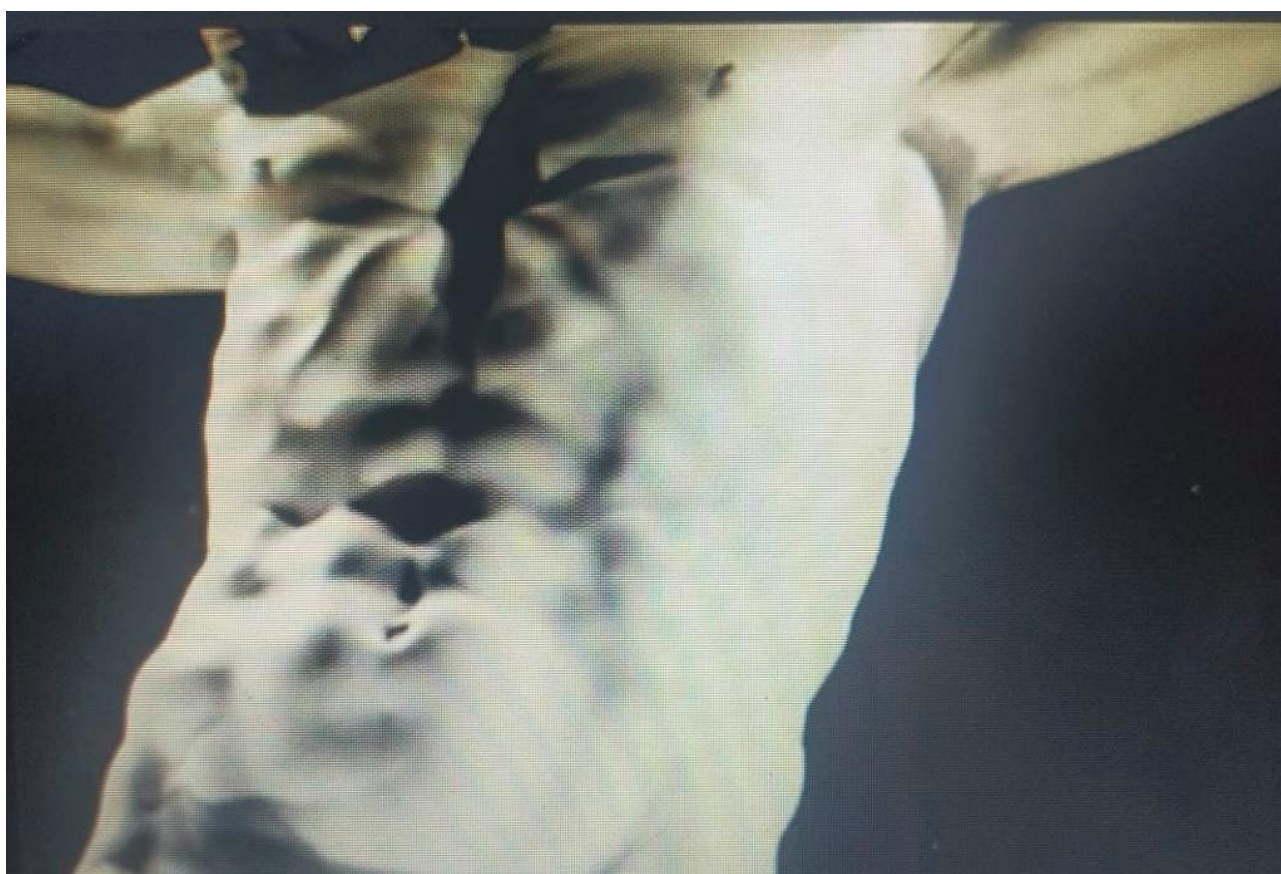
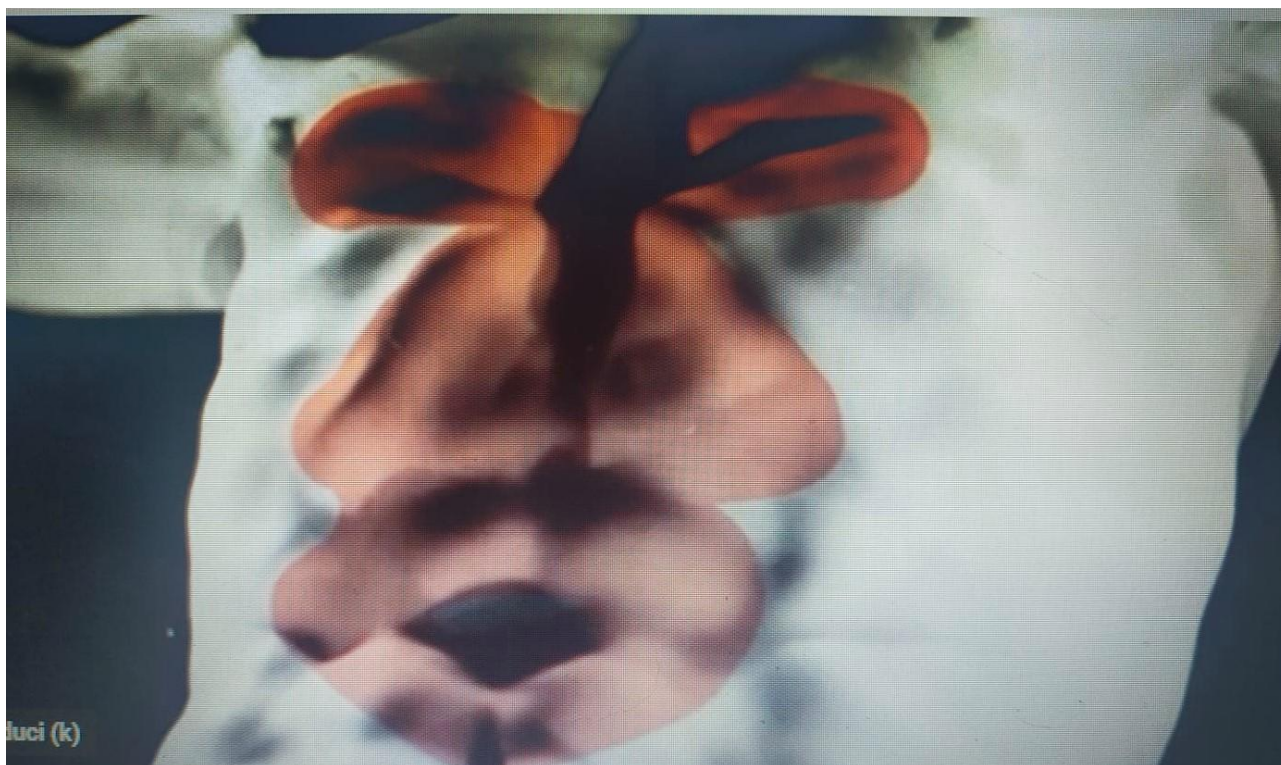
Benvenuto Cellini, Crocifisso, 1556-1562, marmo, 145 cm. Madrid, El Escorial, monastero di san Lorenzo.

Altro probabile autoritratto importante del Cellini, celato in una delle sue opere, si trova nel Crocifisso di Gesù del 1556-1562, conservato a Madrid. Il **“Crocifisso” di Cellini** si colloca subito dopo il completamento della famosa opera “Perseo”. Periodo in questo, in cui ebbe profonde crisi mistiche, e un periodo in cui valutò più volte di prendere i voti, nacque così in lui la voglia di creare un’opera sacra dall’alta contenuto spirituale in cui potersi rispecchiare. Ecco dunque il motivo per cui con molta probabilità, ritroviamo all’interno dell’opera un suo probabile autoritratto. E’ una scultura con una grande impronta di ispirazione neoplatonica, più precisamente Cellini, si ispirò a quelle che furono le grandi sculture dell’eterno Michelangelo. Nel busto della scultura, potrebbe celarsi un volto e potrebbe essere un autoritratto del Cellini. Ad accorgersi di questa cosa, fu una giovane fotografa, Emanuela Fabbri, che nel 1989 dopo aver fotografato al museo il Crocifisso, durante lo sviluppo dei negativi, si rese conto del volto. Sull’argomento intervennero diversi studiosi, tra cui

Federico Zeri e Marco Bona Castellotti, affermando che si trattava di un fenomeno molto singolare, che andava approfondito e che si chiedendosi chi fosse questo personaggio raffigurato? Ebbene, noi, dagli ultimi studi effettuati, abbiamo evidenziato questo aspetto tecnico, spirituale ideologico e umanista della raffigurazione di sé stesso nelle sue opere d'arte, affermando che con altissima probabilità, l'individuo ritratto nel busto di Gesù, possa essere proprio un autoritratto di Benvenuto Cellini, visto anche l'altissimo tema spirituale, ideologico e sacro dell'opera e dell'importanza che poteva avere per lui in quel determinato periodo della sua vita.



Particolare della scultura dove si vede il volto



Particolari del volto, sul busto del Cristo.



Raffaello Morghen (1758–1883), Un ritratto di Benvenuto Cellini. Incisione (1822).

Uno tra i ritratti più famosi che troviamo nella storia dell'arte e fatti al volto del Cellini, è sicuramente quello del 1822 dell'artista e incisore Raffaello Morghen, artista nato a Napoli, ma figlio di incisori tedeschi.

Ispirato al tondo del Vasari, Morghen, utilizzò il ritratto nell'affresco a Palazzo Vecchio come esempio per il suo inciso "Ritratto di Benvenuto Cellini". L'incisione di Morghen nei secoli fino a noi, è la raffigurazione di Cellini più utilizzata.



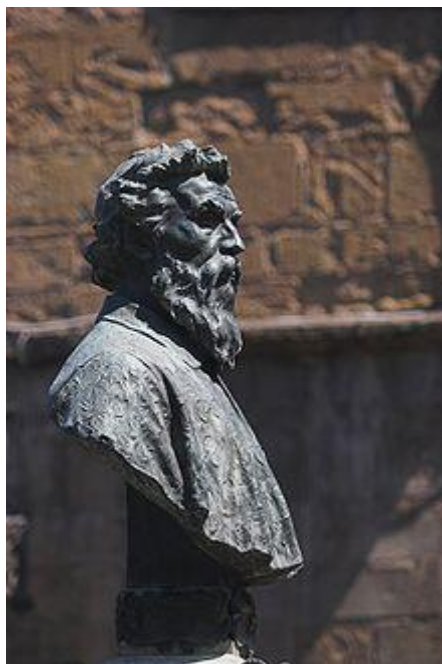
Francesco Allegrini, 'Ritratto di Benvenuto Cellini'. Incisione. 29.5 cm x19.2 cm. da uno schizzo di Giuseppe Zocchi. Biblioteca Nazionale d'Austria, Vienna.

Alla fine del XVIII secolo, molti artisti e incisori riceverono ordini dagli editori di produrre le immagini di Benvenuto. Uno dei ritratti più importanti che fu realizzato in quel periodo, fu senza dubbio quello del maestro e incisore Francesco Allegrini che realizzò la sua incisione del Cellini nel 1762. Allegrini lavorò su un disegno di Giuseppe Zocchi che gli servì di ispirazione per la sua opera finale. La stampa Allegrini/Zocchi fu acquistata da Luigi-Filippo (all'epoca Duca di Orléans, che in seguito divenne il Re di Francia), per la sua collezione. Al momento, una copia del "*Ritratto di Benvenuto Cellini*" di Zocchi/Allegrini è conservata presso la reggia di Versailles, al Trianon.



Statua di Ulisse Cambi, raffigurante Cellini, Piazzale degli Uffizi, Cambi.

Altra immagine del Benvenuto Cellini arrivata sino a noi, è sicuramente quella della statua di marmo realizzata nella prima metà del 1800 da Ulisse Cambi. L'opera si trova collocata tra le varie nicchie che il Vasari lasciò fuori dalla Galleria degli Uffizi. La scultura si erge imponente in tutto il suo splendore, e ci riporta un volto del Cellini in età matura, collocabile all'affresco di Giorgio Vasari, quest'ultimo all'interno del Palazzo Vecchio.



Romanelli Raffaello, Busto di Benvenuto Cellini (1900). Ponte Vecchio, Firenze.

Altra immagine molto forte, che ricorda il volto del grande Cellini, è nel busto di Benvenuto Cellini di Raffaello Romanelli che fu collocato nel mezzo del Ponte Vecchio a Firenze nel 1901. Sappiamo che il Romanelli aveva dato i tratti del proprio viso al busto di Cellini e cioè che si era effigiato in lui. L'iscrizione sul busto recita: "A Benvenuto Cellini maestro gli orafi di Firenze" e dunque non vi sarebbe stato posto migliore dove poter collocare la sua immagine. Il busto al Cellini sul Ponte Vecchio è un tributo ad un grande maestro dell'oreficeria, particolarmente appropriato sul Ponte che da secoli è il "santuario" degli orefici e delle loro botteghe di Firenze.

Il lavoro di analisi che è stato svolto sull'opera in esame, è stato lungo e minuzioso ed è stato importante osservare l'opera attraverso le immagini create in laboratorio, per poter evidenziare quelli che potrebbero essere dati salienti di riconoscimento della mano del Cellini. Le immagini sono state elaborate in modo tale da poter evidenziare eventuali firme, scritte e simboli riconducibile a Benvenuto.

1-Presenza di un serpente tra i capelli

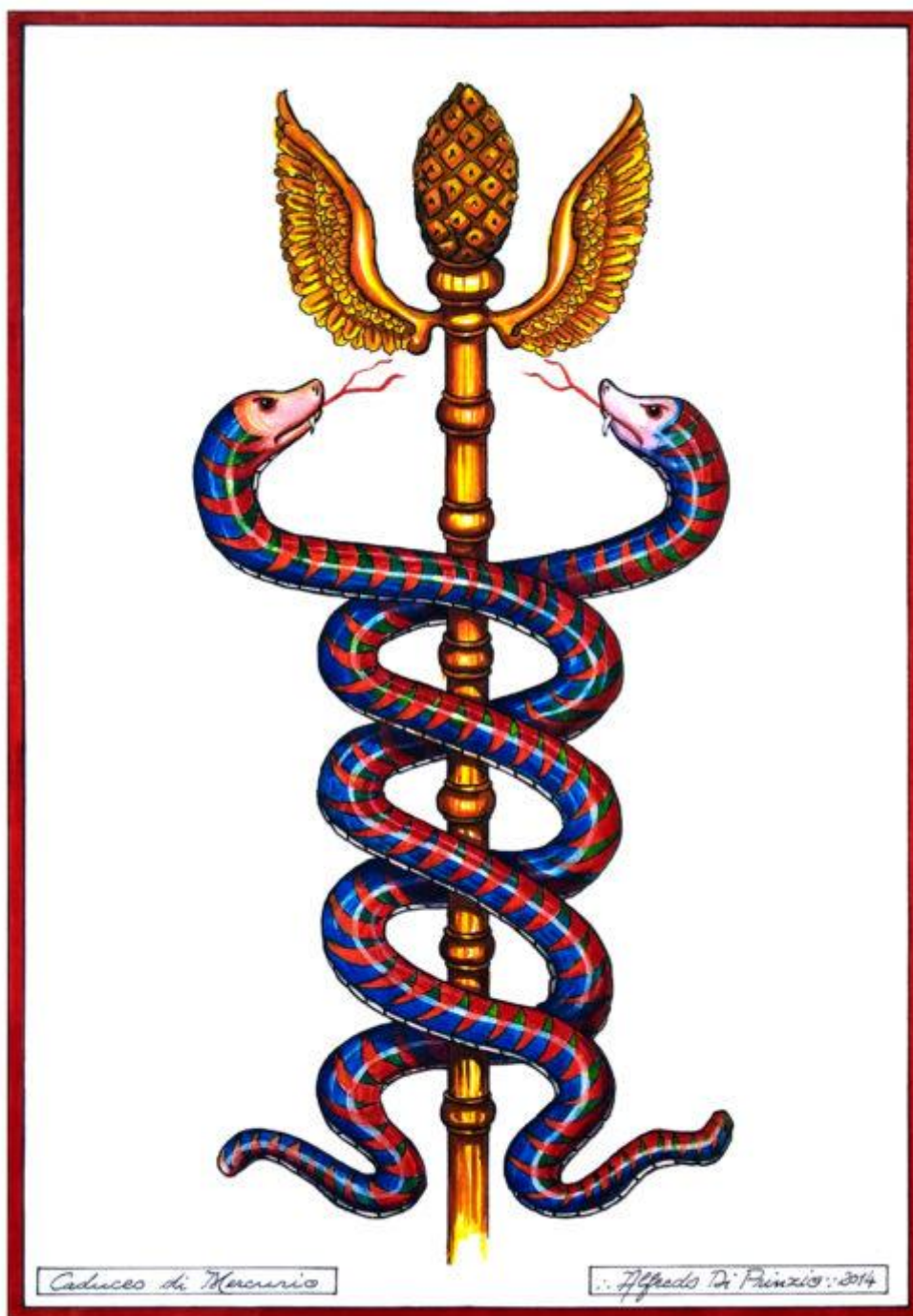
Sappiamo che il Cellini, fu un uomo di profonda spiritualità e che fu parecchio ispirato ai grandi del 1500 e come sappiamo i pittori del XVI e XV secolo, erano legati al simbolismo nelle opere d'arte, sappiamo infatti che artisti come Leonardo, Raffaello ecc. nascondevano nelle proprie opere, dei simboli che avevano un significato profondo e che doveva essere tramandato a chi sarebbe venuto dopo. La simbologia esoterica, era un lato dei pittori rinascimentali che se la Chiesa l'avesse scoperto, dato che quest'ultima era molto imperante, avrebbe condannato gli artisti come eretici, ecco il motivo per cui, nelle opere soprattutto di natura neoplatonica dei grandi artisti di allora, questi simboli venivano nascosti. Analizzando l'immagine dell'autoritratto, abbiamo riscontrato tra i capelli del Cellini, un piccolo serpente quest'ultimo molto usato da altri artisti, perché collocabile con un significato esoterico molto forte.





Nell'immagine, il particolare del serpente cerchiato.

Noi sappiamo che il Cellini ebbe personalità molto forte ma che allo stesso tempo fosse attratto molto da tutto ciò che era spirituale ma anche da tutto ciò che era terreno, questo lo portò ad avere continue crisi mistiche soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita a quando l'uomo si trova a fare i conti con la propria coscienza e si prepara alla morte inconsapevole di ciò che veramente gli accadrà, e come avrebbe potuto il Cellini esprimere questa sua inquietudine se non attraverso un suo autoritratto e la simbologia? Abbiamo anche testimonianza di come il Cellini, fosse uomo di profonda cultura e conoscenza. Il significato del serpente è molto forte a questo proposito riportiamo di seguito un articolo molto interessante.



Si può supporre che il simbolo del serpente sia nato nelle caverne dove l'uomo primitivo usava le pareti per riprodurre la fauna che colpiva il suo immaginario.

Da allora e fino ai nostri giorni, questo animale strisciante è stato utilizzato per trasmettere un messaggio criptato delle diverse tradizioni sacre di tutte le razze della Terra e in particolare nella Tradizione Alchemica e religiosa in questo pianeta, mentre in alcuni casi, ha un significato negativo in quanto principio del male stesso, ossia Satana, attribuendo a questo bellissimo animale tutta la colpa per aver "tentato" la donna Eva.

La disubbidienza di questa alle "regole" di Javè, darà seguito alla maledizione eterna dei serpenti e delle donne, come stabilito dalle parole della Genesi.

Le specie appartenenti a questi ofidi sono tra le più varie: aspidi, pitoni, serpi, cobra, ecc.

Secondo la Tradizione Ermetica, il valore reale di questi simboli serpentinari, rappresenta nell'uomo la vita stessa e il rinnovamento totale, come Fuoco Serpentino ondulante e folgorante che trasmuta la materia sublimandola.

Il Caduceo di Mercurio

Tra i simboli serpentinari, forse quello più conosciuto è il “Caduceo di Mercurio”, utilizzato come distintivo della medicina in generale, della farmaceutica e dei medici in particolare.

Con il trascorrere dei secoli il Caduceo ha sofferto delle varianti senza perdere il suo messaggio silente diretto alla sensibilità degli uomini.

Ad esempio una clava con un solo serpente attorcigliato, oppure due serpenti attorcigliati nell'atto di versare “veleno” in un calice o coppa; comunque, il simbolo classico è e sarà sempre il Caduceo di Mercurio: due serpenti che si incrociano verso l'alto, attorno a un'asta. La sua interpretazione ermetica richiama la colonna vertebrale con i suoi tre canali energetici e che a sua volta la tradizione Indù denomina come, Shushuma il canale centrale, Ida e Pingala quelli laterali.

In questi l'energia vitale parte dal basso e scorre verso la testa e nel suo passaggio apre e alimenta i vortici planetari o chakras, fino alla “pigna” o [ghiandola Pineale](#), provocando l'apertura alare, come simbolo di spiritualità in atto e stimolando il chakra coronario, sopra il cranio, Golgota.

Questo “sacro serpente”, energia, dorme acciambellato alla base della [colonna vertebrale](#), dove risiede l'“osso sacro” e si sveglia quando viene stimolato: si erge sprigionando il Fuoco sacro, Fuoco che non brucia, ma che trasmuta ed eleva l'animo umano verso vette altissime di spiritualità, perché con l'incontro nella Camera di Mezzo, il plesso cardiaco, con l'energia che scende dall'altro, avviene la combustione e la trasformazione in Luce, Spirito Santo.

Questa Super Energia di Luce è il Creatore, è il Grande Architetto che con il verbo, manifesta le sue idee utilizzando la Mater-Materia, come materiale plasmabile; ecco perché Dio è e si trova in ogni cosa.

Dunque, il Caduceo di Ermete, Mercurio, è un simbolo di carattere regale rappresentate dall'indiscutibile “Principe dell'Olimpo”, Mercurio!

La Tradizione racconta che Mercurio si trovò davanti due serpenti che amoreggiavano i quali si attorcigliarono al suo bastone, dando origine a questo simbolo.

Nell'antichità, è stato usato dagli Assiri-Babilonesi, in India, nell'Impero Romano, fino ai vescovi ortodossi, ai Greci, per arrivare ai giorni nostri, come già accennato.

Tutto ciò dà soltanto un'idea del tesoro sapienziale nascosto in questo simbolo, per il quale si potrebbero scrivere interi trattati.



Un'immagine (Uroboro) disegnata nel 1478 da Theodoros Pelecanos in un trattato alchemico intitolato Synosius

L'Ouroboros

Il “Serpente che si morde la coda” e forma un cerchio perfetto; in alcune tradizioni i serpenti possono essere due, uno maschile e l'altro femminile; in Cina lo stesso simbolo viene interpretato con i Draghi e il suo significato simbolico è il medesimo: l'“eternità”, senza principio né fine, in un eterno continuo.

In Alchimia è il significato dell'operatività, poiché le energie del basso si congiungono con l'energie dell'alto in un eterno scambio: il più (+), la testa e il meno (-) la coda, per fare il miracolo della “Cosa Una”.

Il Serpente nel Cristianesimo

Alle origine del Cristianesimo, il crocefisso non veniva rappresentato con il Cristo inchiodato alla Croce, bensì con un bel serpente simbolo del 5° elemento, sulla Croce come i Quattro Elementi: Fuoco, Acqua, Aria, Terra.

Nel centro di questa, infatti, veniva posto il simbolo della vita per eccellenza, come cristallizzazione dell'ordine nel caos della materia, il serpente.

Questo Cristo-Serpente è un elemento trasmutante di Fuoco, da qui l'acronimo I.N.R.I., che secondo la tradizione significa “Igne Natura Renovatur Integra”, il Fuoco Rinnova tutta la Natura.

Quindi, con questa energia, che è la “Pietra Filosofale degli Alchimisti” si possono creare Mondi, stelle e pianeti, tutto quanto esiste, perché lei è portatrice di tre forze: Sapienza, Forza e Bellezza, il triangolo perfetto con il quale si esprime la Potenza di Mercurio, la Forza di Marte e la Bellezza di Venere, che riceve dall'Oriente i flussi del Padre sole e della Madre Luna, per diventare l'“Androgino Sacro” o “Grande Architetto dell'Universo”.



Crux Christi Serpentis

Questo serpente così diffamato, non ha nulla di malvagio, né di Satanico e tanto meno di diabolico, perché è il veicolo portatore di vita all'intero creato ed è "penetratore" in quanto è lui il "Christi Serpentis" che si perpetua in eterno senza principio né fine, attraverso le generazioni e in tutti gli Universi.

I veri eretici sono i detrattori che non hanno compreso e non comprendendo, hanno girato il vero significato allontanando il credente dalla verità, con l'imposizione ingannevole di altri simboli che non hanno nulla in comune con quello originale.

Da simbolo operativo è stato trasformato in simbolo passivo di fede, con tutto il rispetto dovuto al Gesù sofferente, ma la sola fede non basta per raggiungere l'illuminazione, ci vuole ben altro.

Il Serpente in Egitto

Nell'antico Egitto, il sacro cobra "Wadjet" era considerato un segno di regalità e realizzazione, era il guardiano del Basso Egitto che per analogia ermetica, corrisponde al sesso-eros nella figura umana. Il Faraone essendo un iniziato ha elevato la propria energia serpentina dal Basso all'alto Egitto (la testa), aprendo i sette vortici planetari, per posizionarla sulla fronte come Ureos.

Il Serpente in India

In India il serpente viene chiamato Nagas (parola sconosciuta) che l'induista identifica con la Kundalini, la cui rappresentazione è un serpente attorcigliato su sé stesso a formare un anello (Kundala), posto alla base della colonna vertebrale "Osso Sacro"; da qui la sua denominazione di Sacro, che aggiunge valore a questo osso dello scheletro umano e che i più ignorano il suo vero significato.



Serpente Kundalini

Come dicevo poco più sopra, questa energia serpentina di fuoco, è la vita stessa che si manifesta come Eros-Sesso per creare, ma che menti malate hanno degradato dando la colpa di tutto il male dell'umanità e definendolo capo massimo delle infinite schiere di diavolacci.

Il simbolo del serpente in altre realtà

Se il serpente fosse realmente Satana, tutti noi saremmo suoi figli, in quanto l'umanità è nata negli "Inferi", ma questo non è vero fortunatamente; gli esseri umani possono arrivare ad essere un Tempio vivente e tutto il corpo dell'uomo è sacro.

In America Centrale si parla del "Serpente Piumato", che gli dei clonavano per dare vita all'uomo e che chiamavano Quetzalcoatl, l'equivalente del Cristo come energia con la quale il carbonio si trasforma in quarzo.

Per questo motivo tale simbolo è stato usato dagli Incas, Atzechi, Pellerossa e tante altre razze e del quale non basterebbe un intero trattato per spiegare la sua realtà simbolica e analogica.

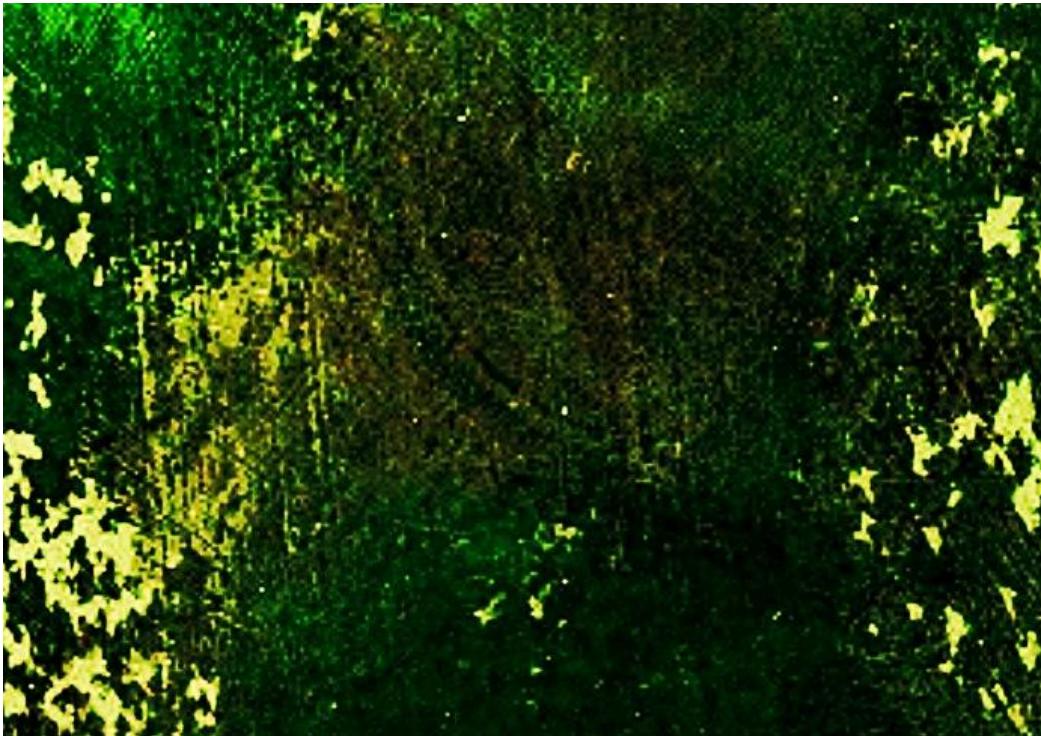
Per essere chiaro, voglio spiegare ai profani che non si tratta di serpenti veri, ma il serpente è una semplice analogia per indicare il principio vitale nell'uomo.

A conclusione, voglio far notare che il serpente attorcigliato in una mezza Luna e posto sotto il calcagno della Madonna, è un messaggio silente per chi sa interpretare i simboli; la sua comprensione la lascio a voi e quando avrete compreso, avrete fatto un passo avanti nella ricerca spirituale.

Articolo del 2016 di "Visione alchemica"

Come abbiamo visto, il significato del serpente è molto forte e dunque collocabile al periodo indicato della realizzazione dell'opera e quindi a un periodo particolarmente mistico ed esoterico del Cellini, un periodo in cui, lottò parecchio tra sacro e profano.

2-Decoro del vestito, un bordo e dunque un ripensamento



Nella parte centrale del dipinto, esattamente sotto la barba in corrispondenza del petto, ritroviamo un notevole ripensamento, una sorta di medaglione o ricamo dell'abito che il Cellini ha evidentemente coperto in fase di stesura del colore, si può dunque parlare di ripensamento a livello pittorico. Di seguito la foto dove si evidenzia il particolare.

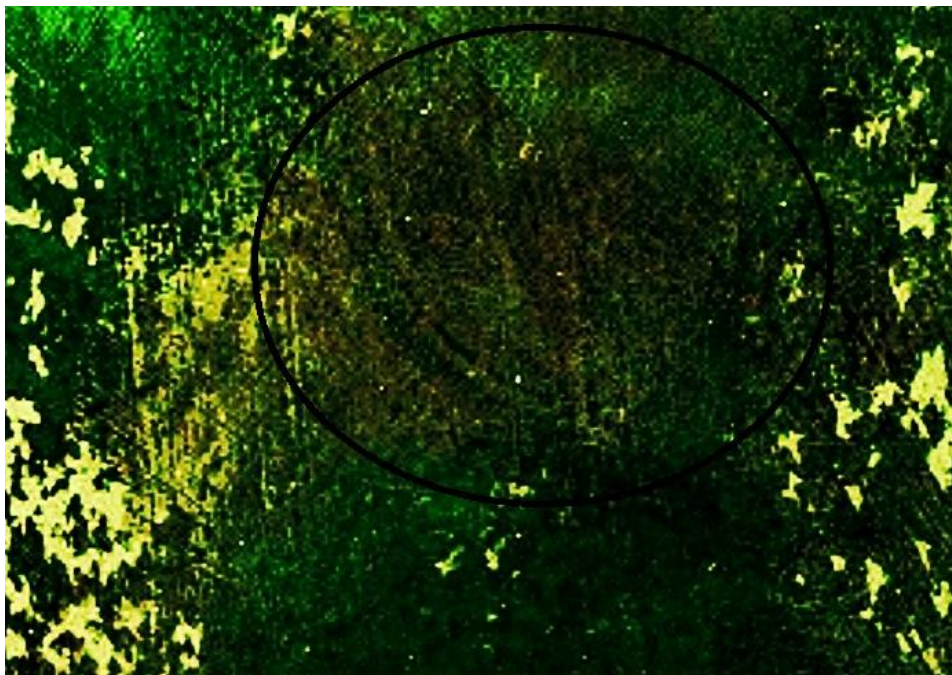
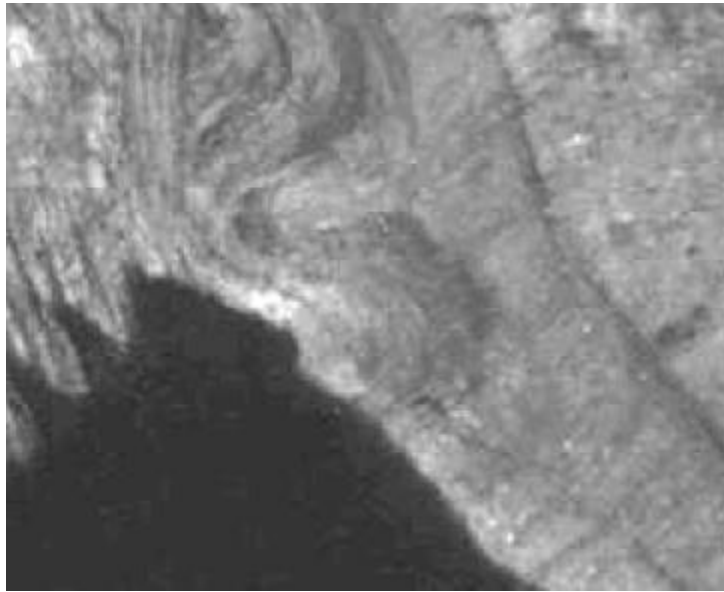




Foto del dipinto dove si evidenzia il particolare del ripensamento che si vede solo dalla lavorazione delle immagini perché si trova sotto il colore.

3- Ripensamento lato destro e sinistro dei capelli.

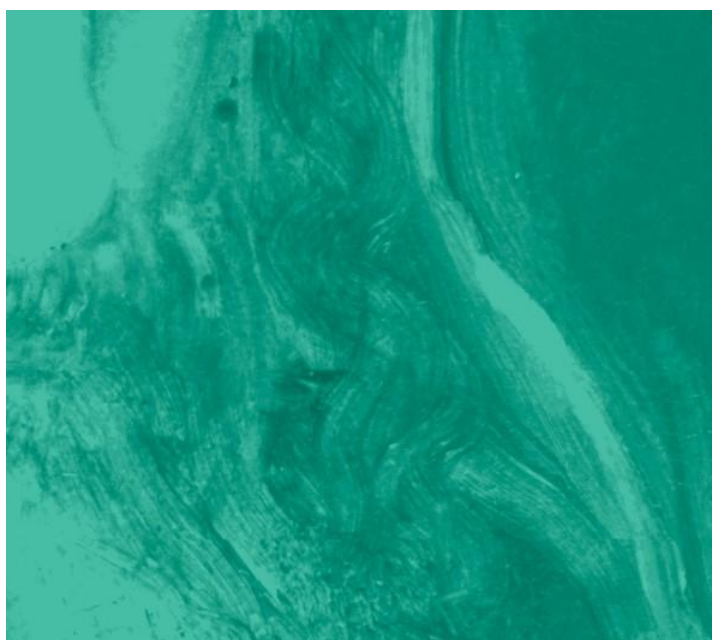


Dalla diagnostica si evidenzia la presenza di un capello diverso, come un ricciolo che poi ad opera finale non c'è, si suppone dunque che possa essere un ripensamento.

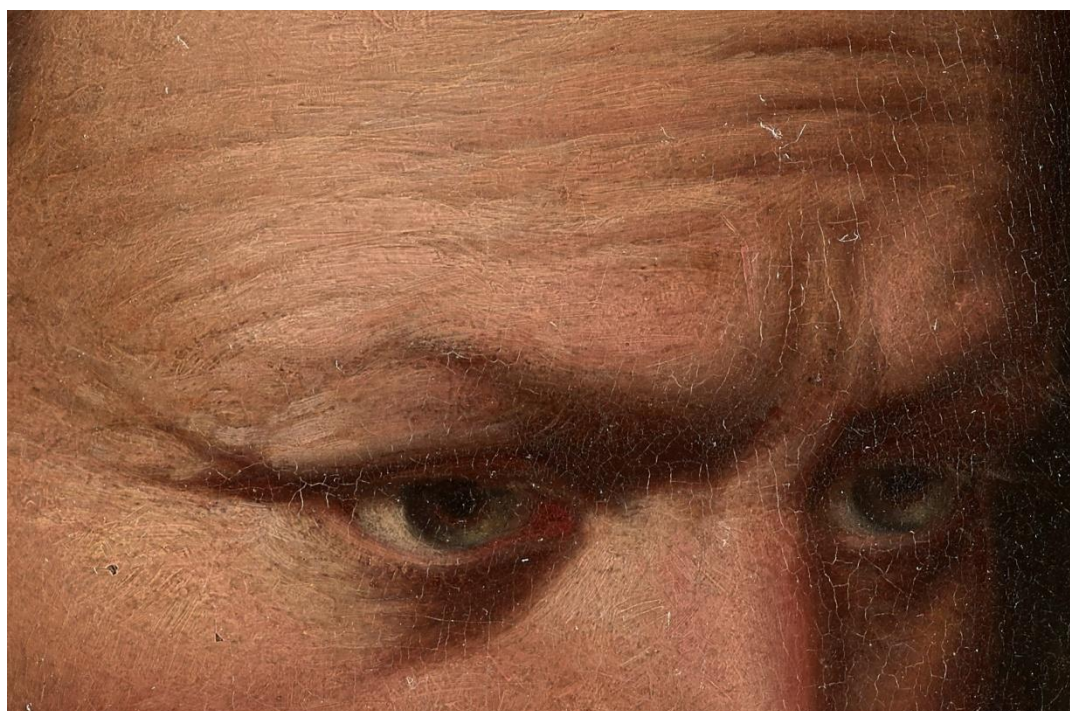
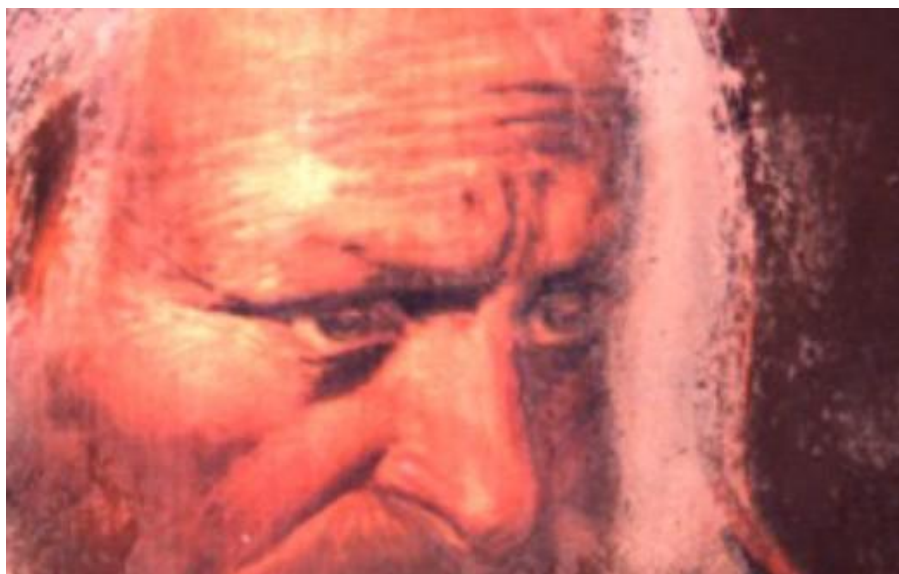
5- Ripensamento andamento dei capelli rispetto al tratto.



Nell'immagine della diagnostica, si evidenzia un cambio del tratteggio tra i capelli, dunque un chiaro ripensamento.



7- Variazione dimensione degli occhi.



Leggere variazioni del contorno dell'occhio sinistro.

8-Impronte parziali di scritte



Si evidenzia in luce IR la presenza di scritte nella parte superiore dell'opera, centrale e laterali.



9- Particolare del nevio sul naso



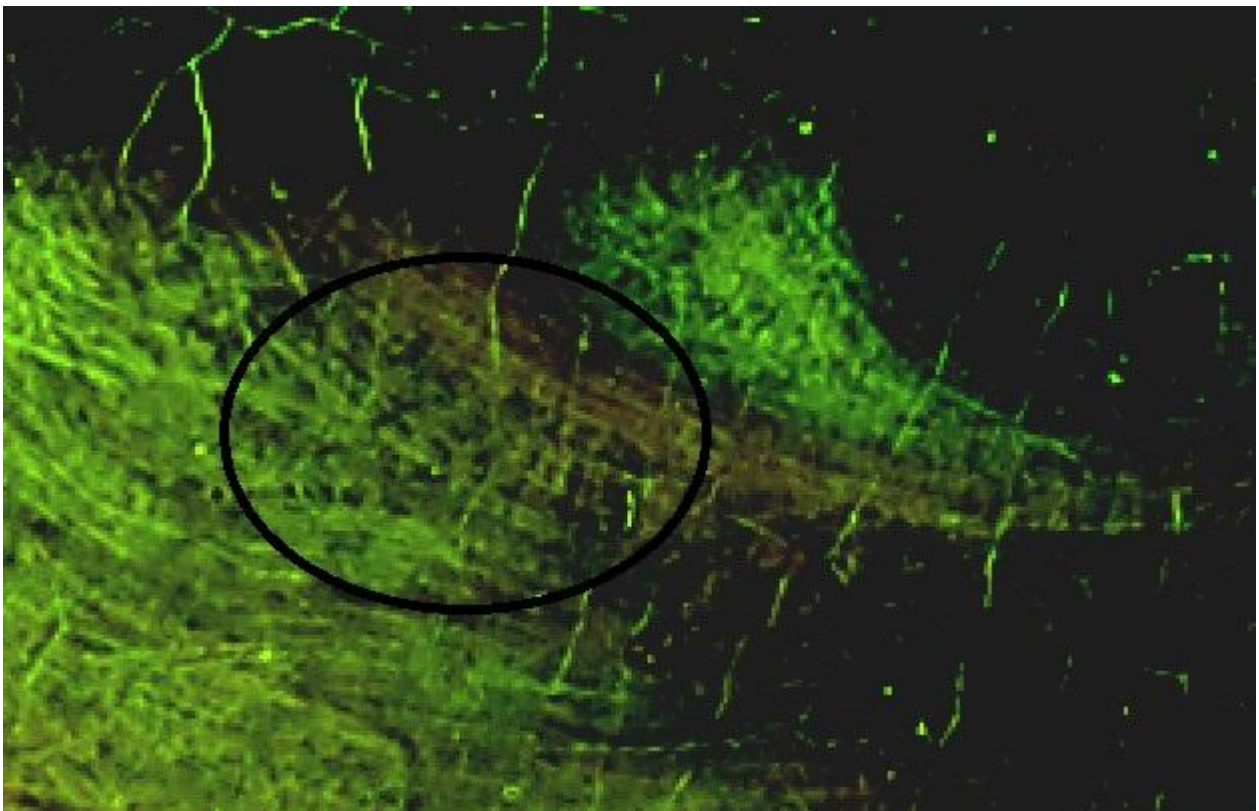
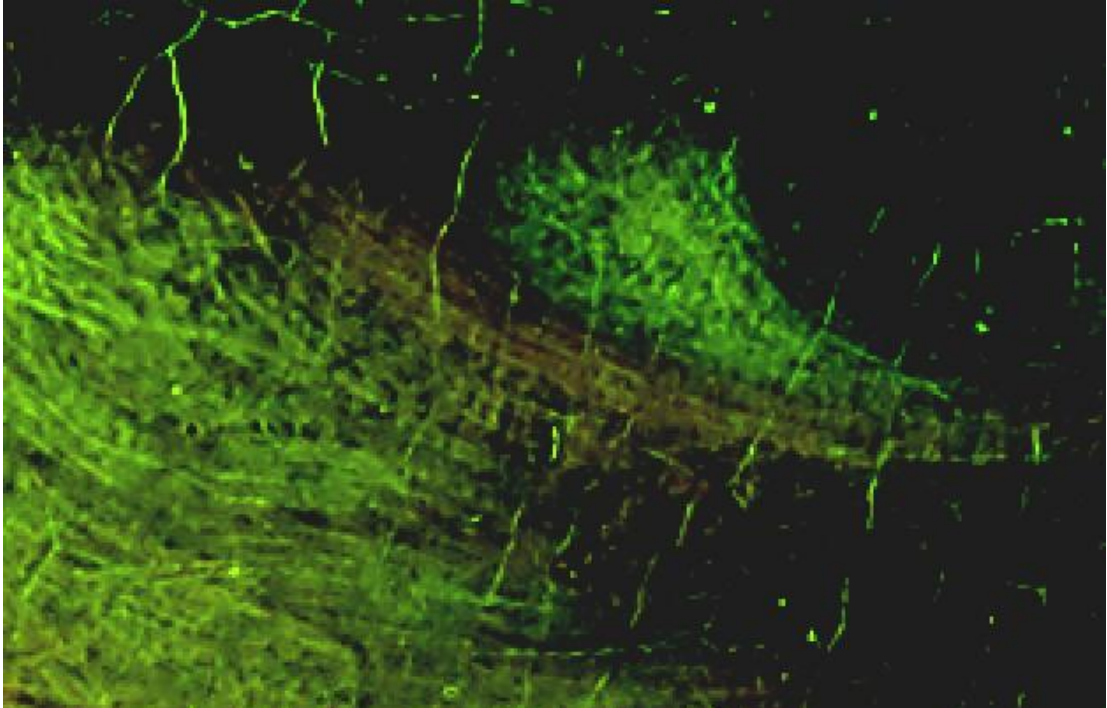
9-Testa di pesce in basso a destra, probabile ripensamento

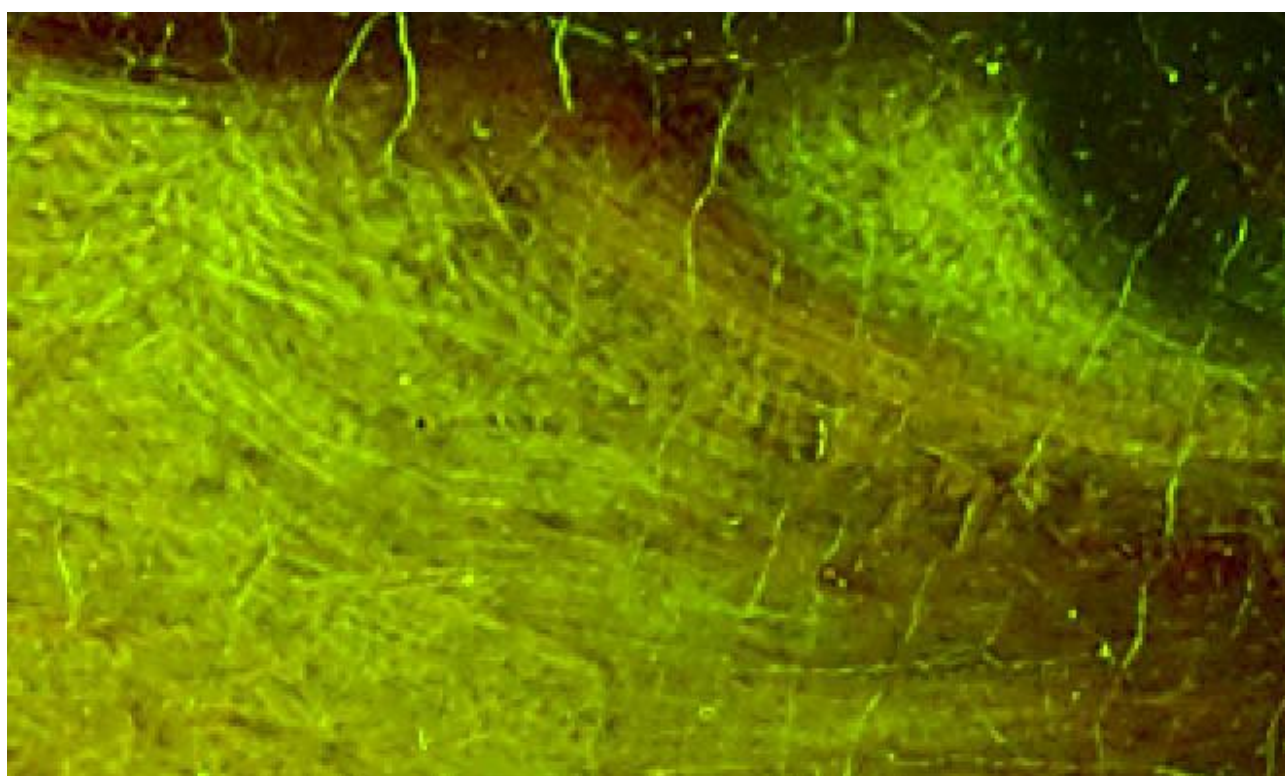


Sempre dalle foto della diagnostica, si evidenzia la presenza di un animale, sembrerebbe un tritone sulla parte bassa a destra del dipinto, una sorta di grottesco, come elementi mitologici. Basti pensare al leone sulla spalla del busto di Cosimo I.

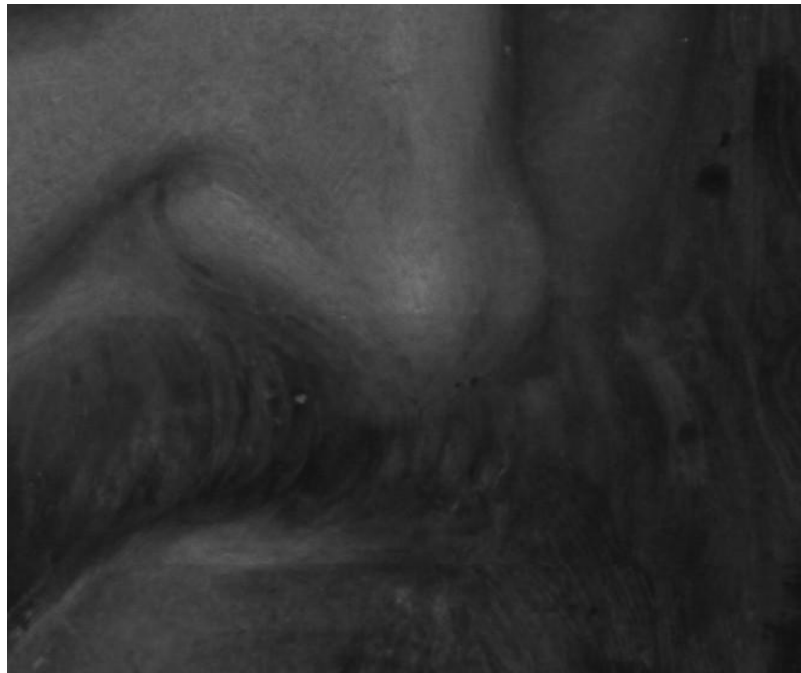


10-Elementi numerici sotto l'occhio destro



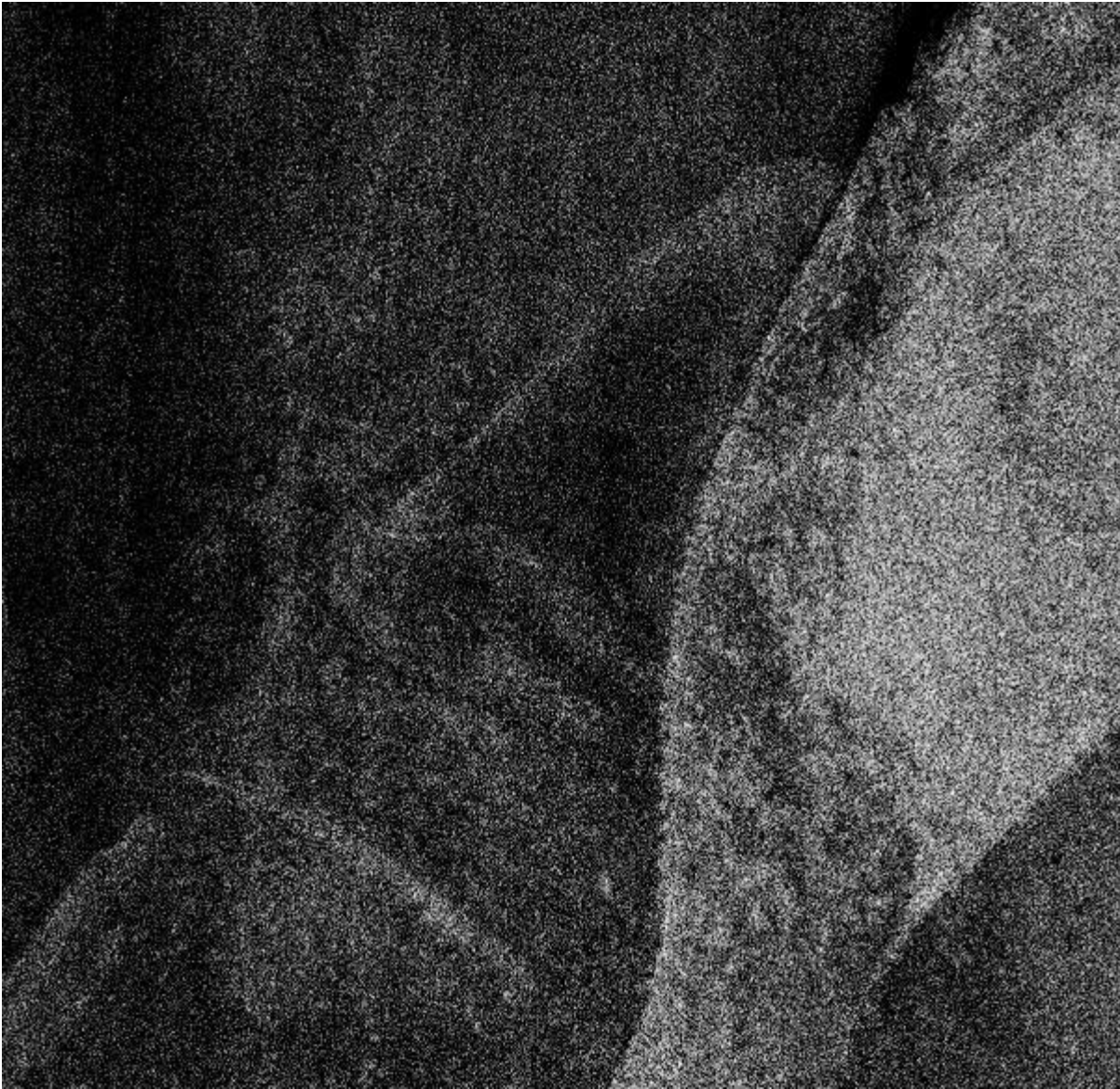


12- Particolare del naso del Cellini con la presenza di una sorta di rientranza, sembra quasi un taglietto sulla cartilagine del naso nella parte davanti della punta.



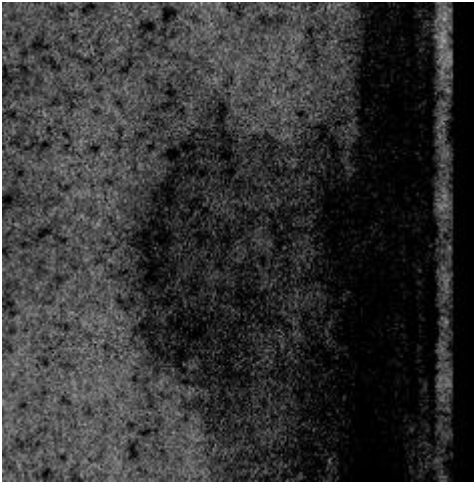
Anche nell'autoritratto sul busto di Cosimo I si nota questa riga del naso.

14- Ripensamento spalla del Cellini



Presenza nella foto della spalla che nell'opera finale non c'è perché è stata coperta dall'artista con il colore. E' dunque ipotizzabile che l'abbia fatto intenzionalmente e che gli sia servito solo come disegno preparatorio e che poi nell'opera finale non l'abbia riportato, ciò fa pensare a un chiaro ripensamento.

15- Presenza di un volto, un diavoletto sul lato destro, posto centralmente sul bordo



Si evidenzia sul lato destro del dipinto, un piccolo volto, forse un altro autoritratto del Cellini stesso o forse l'effigie di lui nei panni di un diavoletto, si sa infatti che il suo soprannome fosse "diablo", diavolo appunto.

16- Evidente ripensamento sulla nuca, evidenziato in IR.



17- ripensamento sul lato destro tra il copri capo e i capelli.



Paolo Triolo Multispectral Imaging for CH
+393395235369 triolo@libero.it
VIL 750nm_B

18- Cancellazione di probabili scritte su quasi tutto il bordo dell'opera



19- Presenza del disegno preparatorio visibile in IR



La comparazione del volto ritratto nel dipinto in esame con alcune opere dove si presuppone appunto che fosse il Cellini ritratto, e anche la comparazione di alcune opere alle quali con molta probabilità Benvenuto si è ispirato per la composizione di questo, ci portano sempre più verso l'attribuzione. Un esempio palese di questa ispirazione del Cellini ad altre opere per la realizzazione della sua, come abbiamo già visto in precedenza, è sicuramente quella del Buffalmacchi *"Il Trionfo della Morte"*, *Camposanto Monumentale, Pisa. 1336-1341*, nel quale affresco portato poi successivamente su tela, si leggono chiaramente delle notevoli somiglianze tra il personaggio ritratto nell'opera in esame e uno in particolare che ricorda molto, sia per i tratti che per la barba e il copri capo, il volto del Cellini in questo autoritratto. E' noto infatti che il Cellini nel 1517 proseguì la sua formazione nella bottega dell'orafo Ulivieri della Chiostra, a Pisa, dove si applicò anche allo studio di opere antiche, copiose nel campo santo, è dunque altamente probabile che il giovane Cellini si soffermò a contemplare più volte l'affresco e a cui successivamente si ispirò per il suo autoritratto.



A questo punto ci soffermeremo per fare una attenta analisi di quelli che possano essere gli aspetti salienti messi in comparazione morfologica con alcuni autoritratti dell'artista e soprattutto con l'autoritratto ormai ben noto conservato a Torino, con il dipinto in esame. Noi sappiamo che l'autoritratto di Torino fu eseguito dall'artista tra il 1540 e il 1543, a quel tempo Benvenuto aveva più o meno 40-43 anni, invece nell'autoritratto che stiamo analizzando, siamo ipoteticamente intorno al 1550 e il 1555, a quando aveva dunque 50-55 anni, e infatti tra le due opere, la prima cosa che si nota è, seppur minima, la differenza nella marcatura delle rughe, dove nel dipinto in esame sarebbero più marcate, questo a significare che siamo a circa una decina di anni di distanza l'uno dall'altro. E' evidente che siamo in questi anni, dato confermato anche dall'immagine ben nota e conosciuta, come detto in precedenza, dell'affresco del Vasari che ritrae il Cellini molto più anziano e a differenza del dipinto in esame, con i capelli bianchi, quindi il periodo non poteva che essere prima del 1563 data in cui il Vasari fece l'affresco. Prima di tutto notiamo la posizione della testa di entrambi le opere, dove chiaramente sono posti entrambi di tre quarti ma uno ha la testa più sollevata dell'altro, questo implica in maniera notevole la prospettiva. Se notiamo dalle due immagini, abbiamo una arcata sopraccigliare quasi identica, l'espressione, la forma degli occhi, il naso(soprattutto la punta e la narice)la bocca, addirittura l'espressione, il modo di portare la barba, tutti questi elementi fanno presupporre che le due persone ritratte siano in realtà la stessa persona. Il fatto che ci sia più o meno una distanza di dieci anni tra un'immagine e l'altra, è data anche, come detto in precedenza, dalle marcature più evidenti delle rughe su uno piuttosto che sull'altro e anche dal fatto, appurato scientificamente, che in età più anziana anche i tratti anatomici del viso, risultino più marcati, allungati. Infatti guardando l'immagine si noterà una lunghezza più accentuata anche del naso, perché verso l'anzianità, i tratti del viso vengono enfatizzati dai segni del tempo.





Anche nella foto che segue abbiamo messo in paragone i tratti e come si può chiaramente notare, i tre volti, l'autoritratto in esame, l'autoritratto di Torino e il volto del Cellini nel bronzetto di Andromeda, si potrà notare tra le tre immagini un altissima comparazione morfologica, confermando dunque che siamo di fronte alla stessa persona.



In conclusione, grazie ai dati in nostro possesso favorevoli e dunque:

- gli esami scientifici che sono venuti a supporto confermando il periodo storico compatibile con quello del Cellini
- i calcoli di biometrica e comparazione tra i volti ritratti compatibili con quello dell'affresco del Vasari
- che la tecnica dell'autoritratto in molte opere del Cellini era ormai risaputo fosse una tecnica intenzionale nelle sue opere
- la tecnica coloristica compatibile con quella degli artisti del periodo
- l'indubbia somiglianza della sua immagine a quell'età
- che un ritratto era apparentemente numerato tra gli oggetti elencati alla sua morte
- la precisione intensa, quasi nel dipinto molto simile ai volti fatti con la stessa tecnica nelle sue opere.
- che la datazione dell'opera è stata confermata anche da altri esperti
- che il Cellini si ritraeva impreciosando il suo aspetto e sempre nello stesso modo, utilizzando le stesse tecniche stilistiche, soprattutto le grottesche degli artisti ispirato agli artisti rinascimentali con stessa tecnica idealistica neoplatonica(vedi Leonardo da Vinci, Michelangelo)
- che analizzando il dipinto si può presupporre che fosse un'opera destinata a rimanere all'autore, dunque uno schizzo come detto in precedenza, che gli servì per fare altre opere.

Sulla base di tutti questi elementi scientifici, stilistici, archivistici e di comparazione importanti, fatti da me e dal dottor Montefeltro, quest'ultimo dottore in ricerca, e dagli studi fatti in precedenza da altri grandi esperti, si può tranquillamente affermare con altissima probabilità che, l'opera in oggetto, sia un'opera autobiografica e che fu realizzata interamente, studiata e portata a termine dall'artista e orafo fiorentino Benvenuto Cellini.

Benvenuto Cellini, fu uomo di grande spessore e di grande cultura, e seppur con un carattere burbero, uomo di grande pensiero e spiritualità, probabilmente questo suo lato oscuro e questa sua inquietudine, nascevano proprio da una profonda sensibilità e da questa continua ricerca di sé stesso per arrivare al mondo spirituale che lo portò infatti ad avere diverse crisi mistiche. Nato come scultore negli ultimi anni di vita si dedica alla letteratura, un campo nel quale la stesura della sua autobiografia rimane il lascito di maggior peso. Per questi motivi Cellini, fu soprattutto un umanista attento a quello che riguardava la sua persona, incentrava

il suo mondo su sé stesso, ecco il motivo per cui si ritrasse più volte nelle sue opere. Fortemente ispirato a quelli che erano i canoni di bellezza assoluta del precedente Rinascimento e dei suoi grandi artisti, visse cercando di ricreare quella perfezione assoluta che fu tipica degli artisti e scultori che lo precedettero e che lavoravano attraverso i canoni ideali platonici. L'opera in esame infatti, rispecchia questa ricerca della perfezione, resa unica dalla raffigurazione espressiva, con altissima probabilità, di uno dei volti più importanti del nostro manierismo, quello del grande Benvenuto Cellini.

7/09/2021

Annalisa Di Maria

Andrea da Montefeltro

Annalisa Di Maria

Andrea da Montefeltro

ANNALISA DI MARIA

Membro del Comitato di Esperti di Arte e
Letteratura
del Centro per l'UNESCO di Firenze



ANDREA DA MONTEFELTRO

Membro del Comitato di Esperti di Arte e
Letteratura
del Centro per l'UNESCO di Firenze

