

Filologia

Antica e Moderna

n.s. VI, 2
(XXXIV, 58)
2024

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. VI, 2
(XXXIV, 58)

2024

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca' Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca' Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), María Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Mariafrancesca Cozzolino, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo redazione.faem@unicat.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

N.S. VI, 2 (XXXIV, 58), 2024

Per gli ottant'anni di Giovanni Polara

- Raffaele Perrelli**
VII *Un latinista in Calabria negli anni Settanta: Giovanni Polara e l'Università della Calabria. Conversazione con Giovanni Polara*

Articoli

- Fabrizio Costantini**
3 *Biografie poco cortesi: Eleonora d'Aquitania in vidas e razos trobadoriche*
- Mariafrancesca Cozzolino**
19 *La tradizione del bellum Latinum nel primo libro dell'Epitome di Floro*
- Arturo De Vivo**
39 *Il ritiro di Tiberio a Rodi: un esilio politico?*
- Maria Elena Della Bona**
63 *L'allestimento dei cori negli agoni ateniesi tra V e IV secolo: l'esempio delle Targelie*
- Anna Francesca Galluzzo**
97 *Tradurre Omero a Roma. Andromaca menade: una ripresa dell'Iliade nelle Troiane di Seneca*
- Marco Gatto**
129 *Teoria dell'inespresso e concezione figurale della letteratura: alcune postille*
- Piergiuseppe Pandolfo**
139 *Orazio e Catullo nelle traduzioni di Rocco Scotellaro*
- Enrico Salvatore Simonetti**
155 *Errantes. Vagabondaggi e fughe nel Satyricon*

Danilo Siragusa

171 *Pindaro nel cantiere filologico di Aulo Giano Parrasio*

Ilenia Viola

181 *A proposito del Paragone e della difesa della «sacra santa scultura» nel corpus lirico celliniano*

Ilenia Viola

A proposito del *Paragone* e della difesa della «sacra santa scultura» nel *corpus* lirico celliniano

Benvenuto Cellini, «orefice prestato alla letteratura»¹, partecipa attivamente alla disputa rinascimentale sul *Paragone*², ergendosi a strenuo difensore della scultura, definita, insieme con la pittura e l'architettura, «sorella carnale»³ dell'oreficeria e meritevole, a suo avviso, di essere elevata a paradigma di ogni forma espressiva. Malgrado il visibile divario tra la tradizionale formazione acquisita in bottega e la postura assunta, viceversa, in qualità di uomo 'di lettere', egli si dedica a esaminare *per verba* la 'professione' artistica. Si serve invero della parola scritta, in prosa e in versi, ecfrasticamente connotata, da sussidio esegetico alla materialità delle opere realizzate. Fulcro del saggio sarà, quindi, il linguaggio marcatamente lirico impiegato per esaltare la scultura, ribaltando la convenzionale prassi che la subordina a favore della pittura, e per approntare poi una convincente soluzione 'filosofica' alla questione

¹ F. Dubard De Gaillarbois, *A proposito del «Capitolo in lode della prigionia», di un bernismo celliniano e di una scrittura «materiale»*, «Studi italiani», 45 (2011), pp. 5-38, a p. 6.

² All'interno della vasta bibliografia sul *Paragone*, cfr. almeno: S. Hendler (a cura di), *La Guerre des Arts: Le Paragone peinture-Sculpture en Italie XVI^e-XVII^e siècle*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013; F. Dubard de Gaillarbois (ed.), *Deux Leçons Sur l'art. Benedetto Varchi, works from the Centre for Further Study of the Renaissance 2*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

³ B. Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano. Si aggiungono: I Discorsi e i Ricordi intorno all'Arte, Le Lettere e le Suppliche, le Poesie*, per cura di C. Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857 (ristampa, ivi 1893), p. 6 (sez. Intr.).

teorica sulla ‘maggioranza’ delle arti. L’indagine condotta sui testi del *corpus* lirico permetterà di dimostrare come l’arte in rilievo, innalzata a vessillo del genio creativo, accentri su di sé quasi l’intera dimensione contenutistica dell’esperienza poetica, al punto da porsi da collante tra l’*elocutio* e l’*inventio*. A tal fine, piuttosto che la qualità stilistica e metrica, si vaglierà la ‘materia’ dei componimenti, che si interseca di continuo alle occasioni del mestiere e diviene, fondendosi con la tonalità apologetica intrinseca agli scritti celliniani, irriverente intarsio di una retorica vituperante nei confronti e dei ‘gigli’ farnesiani e dell’ambiente cortigiano del Granducato mediceo.

Alla luce di queste dinamiche, sembrerebbe già possibile suggerire quale sia stata la funzione attribuita dall’artista allo strumento poetico: un’arma retorica con cui affrancarsi, professionalmente, dagli strali dell’epoca e reagire alla deludente competizione contro la “brigata” medicea, che, dal canto suo, adotta modi adulatori unicamente per ottenere commissioni, non preoccupandosi di «gittar ben o mal»⁴ e disinteressandosi della «bellezza delle virtù delle belle opere»⁵. Esprimendosi in merito

⁴ B. Cellini, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. Gamberini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 117-118 (43-CI): «È suol la gioventù gittar pur bene, / ché gittando tre volte poi dicie una: / questo à gittato tre et non vale una, / perché ’l suo mal gittar getto non tiene. / Quel che ben getta o mal dà quel che viene: / si è ch’è gitta troppo e poco aduna, / non hosservando stelle, sole o luna. / Pur io, che gittai ben, pagai le pene! / Voi, che nel mondo pur gittar volete / o roba, o sangue, o pregiati metalli, / per tornar gloriosi al fiume Lete, / gittai nel fier lion, pria infra i Galli: / se ben feci ’l mio premio vi sapete. / Brutto è ’l creder saper, poi far tre falli».

⁵ Sulle logiche di convenienza e sul favoritismo cortigiano alla base del reclutamento di artisti e letterati nella “brigata” medicea, *Ibid.*, p. 145 (50-LXXXV, *Sognio fatto innel sonnellino dell’oro*, vv. 9-17): «Il fren teneva ’l Capricorno in mano, / poi un ne scelse di quella brigata, / vittorioso sol mandava innanzi. / In punta di piè ’l Granchio ardito: – Vano / è questo tuo consiglio: sconsolata / la scuola sta; par che gli altri ti avanzi. / Ancor tel dissi dianzi: / ‘Fa’ tanti buon corsier muovin del paro; / allor vedrai ’l miglior, più degno et raro.’»; *Ibid.*, p. 147 (50-LXXXV, rr. 79-85): «[...] la mia Boschereccia Poesia cantava che questo Capricornio tiene il freno in mano di Arno e di Flora, e dei suoi tanti virtuosi ingegni, quali lui ne haveva iscelto uno, e senza nessun contrasto gli aveva consacrato e liberamente data questa tanta mirabile opera. Per la qual cosa ognuno di questi poveri virtuosi si erano aviliti, quale era causa di levare l’animo del ben fare a questa tanta eccellente Scuola»; *Ibid.* (50-LXXXV, rr. 102-106): «[...] gli aveva fatto errore a dar la vittoria a un solo, il quale, con tutto che fussi valente huomo, non havendo né concorrenza né emulo alcuno, harebbe fatto molto manco bene che se sua eccellentia, tanti valenti huomini che l’ha sotto il suo freno, havessi fatto come si fa alla corsa del palio [...]». Per quanto concerne la lotta per le committenze artistiche del duca di Firenze, si rimanda almeno alla feroce rivalità

alla contrapposizione tecnica tra la verità della scultura e la falsità della pittura, Cellini, nelle *Rime*, illustra i diversi livelli di interazione dell'immagine con la parola e delinea il confine tra le due arti, dimostrando come sia sempre l'arte 'che si fa per via di levare' a prevalere⁶, rispettivamente, su quella 'che si fa per via di porre' (richiamando le esemplificative descrizioni di derivazione michelangiolesca) e poi ugualmente sulla retorica dell'*ekphrasis*. Dunque, il *corpus* lirico, lungi dall'essere un semplice corollario, costituisce una testimonianza imprescindibile del macrotema scelto, certo più incisiva rispetto al prosimetro della *Vita* e ai *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, la cui espressione è spesso compromessa dalle istanze censorie che ne hanno neutralizzato il registro. A séguito della revisione di pugno dell'autore, il testo originale dei *Trattati* ha effettivamente smarrito il consueto corpo di rivendicazioni apologetiche ed è mutato in un «*vademecum* tecnico» anòdino, più adatto agli scultori e ai cultori appassionati di oreficeria⁷.

L'intento programmatico di collocarsi verbalmente a favore dell'una o dell'altra arte emerge comunque chiaramente anche nella trattatistica e, segnatamente, nella dedicatoria indirizzata a Francesco de' Medici in occasione dello sposalizio con Giovanna d'Austria. L'epistola, pubblicata nell'edizione fiorentina del 1731 per le cure di Tartini e Franchi, non presente nella prima impressione cinquecentesca (Firenze, Panizzi e Peri, 1568), testimonia l'insorgere nell'artista di un «nuovo capriccio», indotto

tra Cellini e Baccio Bandinelli, di cui si possiedono numerose fonti d'archivio: cfr. L. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.

⁶ L'esplorazione della visione tecnica celliniana nel suo *Discorso Della Architettura* consente di comprendere la posizione di supremazia riservata alla Scultura, pure rispetto all'Architettura: «L'architettura si è arte all'uomo di grandissima necessità, sì come sua vesta et armadura, et ancora per i bei suoi ornamenti la diviene cosa mirabile, e perché ancora essa è figliuola seconda della grande scultura: di modo che quelli che saranno grandi scultori, tanto con maggiore ragione farann utile e bella l'architettura».

⁷ D. Gamberini, «È principi grandi hanno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni». *La censura dei «Trattati» di Benvenuto Cellini, «Schifanoia»*, 44-45 (2013), pp. 47-62, a p. 48. In generale, relativamente ai *Trattati*, il Codice autografo pare sia stato distrutto dallo stesso Cellini; un idiografo con correzioni autografe appartiene al Codice della Marciana di Venezia. La prima stampa, tuttavia, risale al 1568, per i tipi di Valente Panizzi e Marco Peri, e riporta una comitatoria che indirizza l'opera *All' Illustrissimo et Reverendissimo S. Don Hernando cardinale de' Medici S. et Padrone suo osservandissimo*.

da quel ‘mestiere’ che fino ad allora lo aveva impegnato a «operare di terra o legno»:

Da poi che la fortuna, glorioso e felicissimo Signore, per qualche mia indisposizione, m’impedì al non potere operare nella maravigliosissima festa nelle nozze di Vostra Eccellenza Illustrissima e di Sua Altezza; e standomi alquanto mal contento, subito mi sentii svegliare da un nuovo capriccio; e, in cambio di operare di terra o legno, presi la penna, e di mano in mano che la memoria mi porgeva, scrivevo tutte le mie estreme fatiche, fatte nella mia giovinezza, [...]. E per non si esser mai per altri scritta cotal cosa, credo che a molti, per i bei segreti i quali in esse arti si contengono, sarà utile; et ad altri fuori di tale professione, piacevolissima⁸;

Il fare artistico si configura come materia teorica per Cellini, il quale, mediante una riflessione letteraria, si propone di svelarne i dettami più reconditi, spronato dalla convinzione che tali insegnamenti, in quanto segreti, possano risultare tanto «utili» agli addetti ai lavori quanto «piacevolissimi» a un pubblico più ampio di lettori; e non dubita, dunque, che il prezioso contenuto possa incoraggiare la propagazione dell’opera ben oltre i confini della propria cerchia.

All’istanza autoriale si affianca l’azione fisica della scrittura, nitidamente visualizzata nel gesto di impugnare la penna per trasporre su carta «tutte le estreme fatiche». La narrazione che ne scaturisce è oltremodo esemplare per il diretto coinvolgimento della «memoria»: facoltà dalle fattezze quasi corporee che interviene per «porgere» materialmente i ricordi della stagione giovanile. Tale precisazione non è priva di valore se si considera che il termine «memoria» non è affatto neutro nel lessico specialistico di Cellini: denota un’attitudine apprezzata sia nell’artista, sin dalla fase preparatoria del bozzetto, sia nello scrittore. Il disegno, in particolare, costituisce il fondamento stesso della resa figurativa; già in Leon Battista Alberti, nel *De pictura* (II 30), è «circonscrizione» del pensiero, una sorta di «cosa mentale» attraverso cui si concepisce la pittura⁹:

⁸ Cellini, *I Trattati dell’Oreficeria e della Scultura...*, cit., p. 3 (*Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Principe Governante di Firenze e di Siena*).

⁹ A. Sconza, *La riflessione sulle arti e l’esperienza creativa: Leon Battista Alberti e Leonardo Da Vinci*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma, Carocci, 2020, pp. 169-190, a p. 170.

30. Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus. Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant. Principio quidem cum quid aspicimus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appellabit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conveniant; hasque superficierum coniunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicitur¹⁰.

Alberti, con la tripartizione in «circonscrizione», «composizione» e «recezione di lumi», articola una sintesi efficace dei principi fondamentali che, a suo dire, presiedono all'arte in esame e istruisce nella 'grammatica' di taluni processi percettivi e cognitivi che sottendono l'ideazione, l'esecuzione e la fruizione di un'opera. Nel dettaglio, la «circonscrizione», ovvero la delimitazione dello spazio attraverso la 'linea', coincide con il primo atto di appropriazione del reale ed è il gesto primario che consente di isolare un oggetto dal contesto e di definirne i contorni; durante la successiva «composizione», intesa come organizzazione delle superfici all'interno dello spazio delimitato, è richiesta una più attiva partecipazione dell'artista nella ricerca di una forma o di una fisionomia da assegnare alla visione, procedimento che implica una valutazione consapevole delle relazioni spaziali tra gli elementi; per ultimo, la «recezione di lumi» è il terzo stadio che infonde tridimensionalità e vitalità all'immagine mediante la modulazione della luce e delle ombre.

Nell'argomentazione albertiana, è l'occhio a essere deputato a organo regolatore del meccanismo di acquisizione e riproduzione della natura e, collocandosi al vertice della schematizzazione del processo visivo, opera, con i suoi «razzi» (*De pictura* I)¹¹, in sinergia con la memoria:

¹⁰ Vd. L.B. Alberti, *De pictura*, in Id., *Edizione nazionale delle opere*, vol. II, t. I, a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 260-269.

¹¹ Ivi, p. 211.

Idcirco laborem hunc studiosi suscipiant, ut quantum in symmetria membrorum recognoscenda studii et operae posuerint, tantum sibi ad eas res quas didicerint memoria firmandas profuisse intelligant.

In linea con la lezione albertiana, e come si evince dal frammento celliniano *Sopra i principj e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*¹², Cellini considera la memoria, supportata dallo studio, un requisito imprescindibile per l'artista, un criterio tecnico dirimente che concorre, unitamente ad altri fattori, alla misurazione delle abilità del pittore e dello scultore. Laddove adeguatamente esercitata, essa garantisce la capacità di preservare il vero, dapprima trattenendo e custodendo, e poi riproducendo fedelmente i dettagli della realtà osservata. Tale abilità risulta persino quantificabile, qualora si intenda «fare bene uno uomo e una donna ignudi», ambedue dotati di un «costolame» verosimile:

[...] a questo bisogna pensare, che volendogli poter far bene, e ridursegli sicuramente a memoria, è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, il qual fondamento si è le loro ossa: in modo che quando tu arai recatoti a memoria una ossatura, tu non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori¹³;

A questo punto la facoltà mnemonica, quale tratto di cui molti pittori sono manchevoli poiché «abbagliati» dalla «prestezza», contribuisce in larga misura a corroborare, nel frammento in esame, la superiorità dell'arte scultorea rispetto a quella pittorica:

e quelli che non hanno benissimo a memoria queste tali ossa, fanno le più diavole cose del mondo: le quali cose io ho veduto fare a certi pittori, anzi impiatratori prosuntuosi, che fidandosi di un poco di lor buona memoriuccia, senza altro studio [...], corrono a mettere in opera, e non fanno nulla di buono, [...]; e con quella lor praticaccia accompagnata dall'avarizia fanno danno a quegli che sono per la buona via degli studi, e vergogna a i principi, che, abbagliati da quella prestezza, mostrano al mondo di non intendere nulla.

¹² Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*...cit., pp. 234-242.

¹³ Ivi, p. 236.

La «memoriuccia» dei pittori, congiunta all'abituale «prestezza» del pennello, condannerebbe persino le loro opere a una vita tutt'altro che eterna. Diametralmente opposta a questa raffigurazione è invece il ritratto dei più valenti scultori. A maggior ragione, la qualità che Cellini si auto-attribuisce, già in luogo di dedicatoria, conferma l'intenzione fondativa del complessivo discorso volto, in sintesi, a veicolare la posizione di lampante superiorità ricoperta in quanto scultore dotato di «memoria» e capace di far interloquire, tra loro, l'*historia* e l'*ékphrasis*.

Come prospettiva da cui osservare il parallelismo tra pittura e scultura, Diletta Gamberini, di recente, ha fatto ricorso alla 'lettera' di Cellini: si tratta della missiva inviata dall'autore a Varchi in risposta all'*argumentum* sulla 'maggioranza' delle arti che questi aveva indirizzato ai colleghi¹⁴. Il saggio pone l'accento sulla *Selva di notizie* di Vincenzo Borghini e ne ripercorre le argomentazioni – tanto la *pars destruens*, quanto quella *construens* – circa e contro lo schieramento di Cellini a difesa delle arti plastiche. Dall'*excursus* nella pagina borghiniana si nota come, tra i postulati celliniani da delegittimare in merito alla *descriptio* del perfetto scultore, il priore abbia preso di mira, in primo luogo, l'assunto che implicava un'equivalenza qualitativa tra creatore e soggetto e che sottintendeva una obbligatoria corrispondenza tra le competenze del primo e le qualità morali del secondo.

Nel serrato dibattito fomentato dall'inchiesta di Varchi¹⁵, il quale elogia i pittori che «in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto d'un senso solo»¹⁶, irrompono comunque personalità cinquecentesche

¹⁴ D. Gamberini, *Uomo universale e artefice 'euphantasiotos': l'immagine del perfetto scultore nella lettera celliniana sulla maggioranza delle arti*, in *Lettres sur l'art à Benedetto Varchi*, a cura di F. Dubard de Gaillarbois e O. Chiquet, Parigi/Bordeaux, Spartacus IDH, 2021, pp. 173-191. In generale, sulla *Disputa infra la Scultura e la Pittura*, si rinvia a: L. Mendehlsion, *Paragoni: Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and the Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1982, pp. 154-155; D. Gamberini, *Cellini, Borghini e la disputa sulle esequie di Michelangelo, fra questioni di "Paragone" e di committenza*, in *Intrecci virtuosi: Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma, De Luca, 2017, pp. 39-50.

¹⁵ Cfr. F. Jacobs, *An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the Paragone*, «*Artibus et Historiae*», 9.18 (1988), pp. 139-150.

¹⁶ Cfr. Il proemio vasariano alle sue *Vite*, in cui elenca come merito della Pittura anche il suo «abbracciare l'invenzione dell'istoria» e la «difficilissima arte degli scorti»: in G. Vasari,

carismatiche, incaricate di mettere a ‘paragone’ le due arti secondo il criterio della nobiltà e di proporre le loro teorie, quantunque fosse convinzione di alcuni eruditi che pittori e scultori non fossero culturalmente attrezzati per destreggiarsi abilmente in dibattiti teorici intorno allo statuto delle loro professioni. Un’opinione che, ovviamente, non incontra il favore di Cellini, fermamente persuaso «che, chi non sa, nulla può dir de l’arte»¹⁷. Eppure la disputa, come noto, è acquisita e codificata negli scritti di molti letterati e si configura come una tra le *quaestiones* più richiamate in assoluto: su tutti, accanto alla ricezione rinascimentale dei precetti della poetica aristotelica per elaborare dei giudizi sull’arte, come testimoniano il *Dialogo della Pittura intitolato l’Aretino* (Venezia, 1557) e il *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia, 1565) di Ludovico Dolce, spicca il caso di Castiglione con il *Cortegiano*¹⁸, dove, al quesito se «la pittura sia capace di maggior artificio che la statuaria» (*Cort.* I, I), risponde con le seguenti argomentazioni:

E benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l’una e l’altra da un medesimo fonte, che è il buon disegno, nasce. Però, come le statue sono divine, così ancor creder si può che le pitture fossero; e tanto più, quanto che di maggior artificio capaci sono¹⁹. (*Corteg.* I, XLIX)

E molti nobili scrittori hanno ancora di quest’arte scritto; il che è assai gran segno per dimostrare in quanta estimazione ella fosse: ma non voglio che in questo ragionamento più ci estendiamo. Però basti solamente dire, che al nostro Cortegiano conviensi ancor della pittura aver notizia, essendo onesta ed utile, ed apprezzata in que’ tempi che gli uomini erano di molto maggior valore che ora non sono [...] ²⁰. (*Corteg.* I, LII)

Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri, nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550, Torino, Einaudi, 2015, pp. 7-17.

¹⁷ Cellini, *Rime*...cit., pp. 250-251 (86-I, vv. 1-4): «O voi, ch’havete non sapendo sparte / parole al vento, a far che la scultura / sie men della sua ombra, habbiat cura / che, chi non sa, nulla può dir de l’arte: / quegli che poco sanno piglian parte / e questo ha l’ignoranza per natura».

¹⁸ Come edizione di riferimento, cfr. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 2017.

¹⁹ Ivi, p. 104.

²⁰ Ivi, p. 108.

Persino la tradizione novellistica, con Giambattista Giraldi Cinzio, contribuisce ad affermarne la centralità nel dibattito culturale del tempo. In linea generale, nei giraldiani *Hecatommiti, ovvero Cento novelle* s'incontrano i due *topoi* della conflittualità tra committente e artista (novella VII 1, con protagonista l'incisore Giovanni Da Castel Bolognese, noto come Giovanni Berardi) e tra maestro e discepolo (novella VII 10), ambedue inseriti nella Deca VII sui motti. È, però, soprattutto nei suoi *Discorsi intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* che Giraldi assimila *ad litteram* il precetto oraziano dell'*ut pictura poësis*, enfatizzando l'ambizione della poesia di eguagliare la pittura nella capacità di «far vedere»²¹.

Alla luce della 'lettera' a Varchi, su cui la critica ha da tempo riversato grande interesse, i ragionamenti di Benvenuto Cellini, soprattutto quelli lirici, sulla contrapposizione valoriale tra pittura e scultura, in cui la seconda sovrasta le 'ombre' e le falsità della prima, mostrano una certa ricorsività e si uniformano al giudizio di Michelangelo Buonarroti che, con tono mordace, controbatteva così al *Librecto* varchiano: «Io dico che la pictura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cactivo, quante più va verso la pictura [...]. Colui che scrisse che la pictura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli à scritte, l'arebbe meglio scritte la mie fante»²². Tuttavia, è intorno al 1564, nel solco delle vicissitudini connesse alle esequie fiorentine del 'divin' scultore, che essi si intensificano²³. Proprio in quell'occasione tra Cellini, da un lato, e Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, dall'altro, si accendono dibattiti alquanto animati riguardo alla collocazione delle allegorie delle arti²⁴. In considerazione, però, dell'alto

²¹ G.B. Giraldi Cinthio, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002. Per considerazioni sull'incidenza della dimensione visiva negli scritti di Giraldi Cinthio, vd. C.L. Fiorato, *Apunti sulle immagini negli scritti di Giraldi Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-294.

²² Cfr. M. Buonarroti, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanese, Firenze, 1875.

²³ Gamberini, *Cellini, Borghini e la disputa sulle esequie di Michelangelo...*, pp. 39-40.

²⁴ Sul rapporto tra Cellini, Vasari e Borghini, vd. C. Lucas Fiorato, *Cellini, Vasari et Borghini: un trio problematique*, «Chroniques italiennes web», 4 (2009), pp. 1-33.

prestigio riservato alla pittura durante la cerimonia, Cellini sceglie di astenersi dal partecipare e di concedersi l'espressione di un linguaggio poetico aspro e incisivo, esente da convenevoli e permeato di toni anti-frastici audacemente provocatori.

Contro le posizioni, ad esempio, del Lasca e di Giovan Maria Tarsia, il quale indirizza un opuscolo al priore Borghini, intitolato *Oratione o vero discorso di m. Giovan Maria Tarsia fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti*, non sorprenderà la schiettezza sfoggiata nel comunicare il proprio dissenso:

Tutte le opere che si veggono fatte dallo Iddio della natura in cielo et in terra, sono tutte di scultura: e per poterne più presto venire alla dimostrazione di questa arte della Scultura, lasseremo il ragionare de i cieli, e solo ragioneremo di queste cose terrestri, fatte dal medesimo Dio che fece i cieli. La più mirabil cosa che si veggia in questa bella macchina della terra, si è l'uomo; il quale fu fatto, nel modo che si vede, di rilievo tutto tondo, che si chiama Scultura: così sono tutti gli animali, tutte le piante e tutte l'altre cose infinite, come sono i fiori, l'erbe et i frutti²⁵.

Il passo propone una visione artistica del mondo naturale, dove ogni manifestazione osservabile, sia essa ascrivibile al regno animale o appartenente a quello vegetale, possa essere interpretata *tout court* come parte di una 'galleria' di prove scultoree divine, plasmate dallo «Iddio della natura». L'espressione «di rilievo tutto tondo», oltre ad assegnare all'uomo il rango di capolavoro divino, evoca l'arte scultorea, conferendole un'assiomatica aura mistica; sicché il resoconto del processo creativo e l'imprescindibile richiamo alla tridimensionalità giustificano la complessità e la completezza della fisionomia materica umana con il suo essere lampante e sublime espressione dell'operato divino. L'estensione poi di questo concetto a tutto il creato, dagli animali alle piante e agli elementi naturali (fiori, erbe e frutti), evidenzia l'eterogeneità e la maestosità dell'opera di Dio. Ogni dettaglio della natura è così ramificazione di un intricato, ma tangibile, capolavoro artistico, che porta ad abbandonare la

²⁵ Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini ...cit.*, p. 229 (Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroti).

discussione sui cieli in favore delle opere terrestri di Dio, le cui evidenze sono suscettibili di concreti e sensoriali accertamenti.

La scultura avvicinerebbe l'uomo al Dio descritto nel componimento 81-XIII delle *Rime*²⁶, a «Quel immortale Iddio della natura», supremo artefice e primo scultore che ha creato i cieli, il mondo e l'umanità intera:

delle sue mani, senza far disegni,
come Quel che ogni arte aveva sicura,
di terra fecie la prima scultura,
(81-XIII, vv. 3-5).

Nel momento stesso in cui la «prima scultura» è mostrata agli angeli, lo scompiglio nondimeno divampa nei regni dell'oltretomba, assieme a «quei sdegni» del v. 7, bollati con il perentorio epiteto «crudeï» e univocamente incolpati di essere «cagion d'inferno et morte acerba e dura» (v. 8):

et la mostrò agli angel de' suoi regni,
per qual ne naqqe quei crudeï sdegni,
cagion d'inferno et morte acerba e dura.
(81-XIII, vv. 6-8)

A questo punto, lo scenario figurativo oscilla tra ipotesto scritturale e sostrato palesemente dantesco:

Cadde nel fuoco colle sue brigate
quel ch'ubbidir non volse 'l suo maggiore,
che aveva tante gran cose create:
(81-XIII, vv. 9-11)

Il poeta rievoca il primigenio peccato di Satana che, assecondato da una fedele «brigata», precipita nel fuoco scritturale e al centro della palude ghiacciata del Cocito, nella Giudecca della voragine infernale dantesca a forma di cono rovesciato. Pertanto, la figura dell'angelo, per

²⁶ Cellini, *Rime*...cit., p. 240.

antonomasia ribelle e portatore di chiari elementi di parodia cristologica, è equiparato alla «brigata» dei pittori che sono colpevoli, allo stesso modo, di aver violato e usurpato le prerogative divine ribellandosi a un'entità superiore e non ubbidendo a «l suo maggiore» (cioè, la scultura). L'accusa ai pittori è tutt'altro che enigmatica, non più sottaciuta dal velo allegorico della fronte. In luogo di sirma, la prima terzina del sonetto, nuovamente sui toni delle due quartine, trova una pacifica risoluzione didascalica negli endecasillabi della terzina finale:

questo fu 'l primo che si fè pittore,
che con tal ombre à l'anime ingannate,
qual non può far nessun buono scultore.
(81-XIII, vv. 12-14)

La pittura è, in conclusione, recepita quale arte demoniaca, in adesione a un fortunato *topos* rinascimentale che attinge al *corpus* ermetico. Questi versi rivelano l'intemperanza della posizione, per certi aspetti, iconoclasta di Cellini, che esautora, inoltre, il primato demiurgico della pittura e dei suoi avventori, fornendo delle motivazioni che chiamano in causa un aspetto altresì tecnico: il v. 13 suggerisce, di fatto, una risoluzione alla sovrapposizione dei piani letterario-allegorico e artistico-figurativo, laddove isola senza remore il peccato dell'«inganno» perpetrato sulle «anime» da Satana-pittore. L'autore, come in altri componimenti, ricorre al dettaglio delle «ombre» e, sebbene la scelta terminologica sia conforme al retaggio biblico e dantesco del sonetto, le «ombre» rimandano ora a un'annosa disputa meramente tecnica che esemplifica, con il motivo dell'ombra-riflesso, il concetto di tridimensionalità nel Narciso che si riflette nell'acqua.

Risale al *De pictura* albertiano (II) l'attribuzione dell'invenzione della pittura al giovane figlio di Cefiso assorto nella contemplazione di sé:

26. Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?

Nella fattispecie, Alberti riscopre nel mito di Narciso una potente metafora dell'atto pittorico: il giovane cacciatore mitologico, nel contemplare la propria immagine speculare, la cui bellezza era intrisa di una superbia ostinata (Ovidio, *Met.* III, 350-355), compie un gesto simile a quello del pittore che “abbraccia con arte” la superficie di una fonte (o, per estensione, una tela) per ritrarvi un soggetto. Il riflesso nell'acqua diventa così il modello topico primario della pittura: un'arte che imita la natura e la realtà attraverso la rappresentazione verosimile di immagini vere, su esempio – come «diceva Quintiliano» – di quei pittori antichi che solevano circoscrivere le ombre del sole, di un certo Filocle “egitto” e Cleante, e di artisti greci quali Eufanore, Antigono, Senocrate e Apelle (*De pictura* II, 26-27):

Censebat Quintilianus priscos pictores solitos umbras ad solem circumscribere, demum additamentis artem excrevisse. Sunt qui referant Phyloclem quendam Aegyptium et Cleantem nescio quem inter primos huius artis repertoires fuisse. Aegyptii affirmant sex millibus annorum apud se picturam in usu fuisse prius quam in Graeciam esset translata. E Graecia vero in Italiam dicunt nostri venisse picturam post Marcelli victorias ex Sicilia. Sed non multum interest aut primos pictores aut picturae inventores tenuisse, quando quidem non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recenseamus, de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant, tametsi ferunt Euphranorem Isthmum nonnihil de symmetria et coloribus scripsisse, Antigonom et Xenocratem de picturis aliqua litteris mandasse, tum et Apellem ad Perseum de pictura conscripsisse. Refert Laertius Diogenes Demetrium quoque philosophum picturam commentatum fuisse. Tum etiam existimo, cum caeterae omnes bonae artes monumentis litterarum a maioribus nostris commendatae fuerint, picturam quoque a nostris Italis non fuisse scriptoribus neglectam. Nam fuere quidem antiquissimi in Italia Etrusci pingendi arte omnium peritissimi.

La necessità di fornire un rilievo alla materia rimanda, perciò, alla formulazione della teoria rinascimentale proposta da Alberti, il quale attingeva a precedenti classici – incluso il pensiero platonico e aristotelico – e alla tradizione poetica ovidiana.

Benvenuto Cellini tenta però un ribaltamento dell'assioma albertiano, con un'inedita concettualizzazione con cui consolidare il primato della scultura, anziché quello della pittura, in seno alla più ampia disputa

varchiana sul *Paragone*²⁷. Egli sostiene che la pittura abbia ‘ingannato’ con le sue ombre visto che non può far altro che limitarsi a riprodurre semplicemente il riflesso in uno stagno, mentre la scultura è in grado di restituire l’oggetto tangibile che proietta il simulacro; e, per rendere visibile la superiorità della scultura, Cellini esegue, per l’appunto, un Narciso in marmo, la cui bellezza efebica traspare dalla torsione del corpo che si specchia in una vera fontana.

Ecco che, nel tentativo di eguagliare la maestria divina contro l’inganno di Satana, si instaura un intreccio tra la parola lirico-ecfrastica, che poggia su icone verbali, e la produzione artistica *stricto sensu*; intreccio che si offre come strumento massimo di sublimazione e di identificazione con il Dio scultore-vasaio tratto dall’ipotesto scritturale e dal Salterio: *Gn* 2,2 («Complevitque Deus die septimo opus suum, quod fecerat, et requievit die septimo ab universo opere, quod patrarat») e *Gn* 2,7 («tunc formavit Dominus Deus hominem pulverem de humo et inspiravit in nares eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem»); *Iob* 10,8 («Manus tuae fecerunt me et plasmaverunt me totum in circuitu; et sic repente praecipitas me?»); *Isai* 64,7 («Et nunc, Domine, pater noster es tu, nos vero lutum; et fictor noster tu, et opera manuum tuarum omnes nos»); *Ps.* 95,5 («Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et siccam manus eius formaverunt»); *Ps.* 100,3; *Ps.* 119,73; *Ps.* 139,13-16. Cellini, tuttavia, esaspera fino alle estreme conseguenze l’*imitatio Christi*, visto che l’obiettivo del parlare poetico dovrebbe completamente sovrapporsi alla persuasiva costruzione di un sé artistico *alter-deus*.

Di séguito, vale la pena introdurre la sonettessa, *Dio fè 'l prim 'huon di terra e poi l'accese* (98-XIV), per la cui datazione sembra conveniente accostare la rievocazione conclusiva dei vv. 18-19 – «chiede 'l promesso e quel che à guadagniato / con servir venti de' suoi migliori anni» – a una supplica inviata a Francesco de' Medici il 14 febbraio del 1566²⁸.

²⁷ Sul tema cfr. U. Pfisterer, *Künstler-liebe: Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV (2001), pp. 305-330; M.W. Cole, *The Demonic Arts and the Origin of Medium*, «The Art Bulletin», LXXXIV, 4 (2002), pp. 621-640; G. Warwick, *The mirror of Art: Painting and Reflection in Early Modern Visual Culture*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2024.

²⁸ Cellini, *Rime*...cit., p. 279 [NdC].

Sacra Santa Scultura

Dio fé 'l prim'huon di terra e poi l'accese
coll'inmortal suo spirto vivo e santo,
e gli diè 'l mondo in guardia tutto quanto,
poi 'n virgin vaso a rivederlo scese
perché dall'ombre le virtù offese
vide di quello, e hor posson qui tanto
che de l'ombra pittura è solo 'l vanto,
cagion che la scultura i suoi riprese.
Fé Perseo Benvenuto, e Christo in crocie,
e perché ei ben mostrava la scultura
gli àn tolto 'l pane e dato in su la vocie:
ah Dio, perché ormai non si procura?
Dunche 'l troppo ben far cotanto nuocie?
Dunche 'l falso operar il bene oscura?
Dalle lutetie mura
sol venne per far bene, e 'n tanti affanni
povero, afflitto, vecchio sventurato
chiede 'l promesso e quel che à guadagnato
con servir venti de' suoi migliori anni.
(98-XIV, vv. 1-19²⁹)

Tali versi, intricati e pregni di simbolismi, informano sulle tensioni autobiografiche dell'artista-scrittore tra la dedizione al mestiere e le sfide personali, nonché sulla vicinanza ossimorica di concetti come il «troppo ben fare» e il «falso operar». Una voce di lamentazione permea l'autore, il quale, trovandosi in uno stato di povertà e sventura, rivolge un appello a Dio: invoca infatti una ricompensa divina per gli anni di esercizio della professione e pretende un riconoscimento adeguato ai sacrifici sostenuti. Il fine dell'intera sonettessa è, ciò nonostante, il superamento della prospettiva individualistica per celebrare, per l'ennesima volta, lo statuto dell'arte prediletta, il cui primato non è solo ontologico, ma soprattutto di radice divina. Il v. 8, «cagion che la scultura i suoi riprese», personifica l'arte in rilievo che, immortalata in querela per

²⁹ *Ivi*, pp. 279-282 (98-XIV).

il trattamento riservatole durante l'evento funebre di Michelangelo, redarguisce i suoi seguaci, colpevoli di aver acconsentito alla pittura di occupare una posizione immeritata; rimprovero reso severo già nell'intestazione del componimento, dove Cellini innesta la 'polemica' in un piano spiritualmente connotato, in cui le forme plastiche devono essere necessariamente sacralizzate rispetto all'avversaria, che «le virtù offese di quelle», con le sue «ombre», e che tenta di oscurare il "bene" con un «falso operar» (v. 14). La scultura è qui enunciata poeticamente attraverso gli epiteti "sacra" e "santa", e con un linguaggio esornativo che la equipara, per certi aspetti, sia a Dio in quanto Creatore, sia al «l virgin vaso» della Madonna. In realtà, più che in diretta analogia con Dio, sarebbe da intendere come un mezzo attraverso cui l'artista-scrittore può rafforzare la somiglianza tra Dio e sé stesso, Benvenuto-*alter deus*, secondo la proporzione

Dio : prim'huon di terra = Benvenuto : Perseo e Christo in crocie.

Il primo e il nono endecasillabo del sonetto rivelano, in sostanza, l'equivalenza tra Dio e Benvenuto, poiché entrambi artefici di una 'creazione' scultorea; l'operosità è ispessita dal verbo "fé", ripetuto al v. 1 e al v. 9. Al «prim'huon di terra», cioè all'uomo che Dio ha creato e ha acceso «coll'inmortal suo spirto vivo e santo», si appressano, di conseguenza, le due opere scultoree celliniane più celebri: il *Perseo* bronzeo e il *Christo*, crocifisso marmoreo.

Ciò malgrado, a margine è bene notare che, benché il poeta attribuisca alla scultura una matrice spirituale, legata alla riproduzione fedele della natura, non mancano voci discordanti che, muovendo da premesse simili, esaltano, di contro, la pittura; si pensi al naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi che, nelle sue epistole a Francesco I de' Medici, accredita la pittura come il solo strumento che possa condurre alla 'piena cognizione' della natura e dei luoghi lontani³⁰. A tal proposito, accanto

³⁰ G. Palagi, *Quattro lettere inedite di Ulisse Aldrovandi a Francesco I de' Medici Granduca di Toscana*, Firenze, 1873; O. Mattiolo, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino tratte dall'Archivio di Stato di Firenze*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», serie II, LIV,

e di pari passo alla discendenza sovrumana, un altro spartiacque che ritorna insistentemente sembra dipendere proprio dal modo in cui la natura viene riprodotta: tra aderenza al vero ed estetica idealizzante. E molteplici sono i versi celliniani a sostegno dell'impegno della scultura in una riproduzione fedele del reale, diversamente dalla pittura che ne elaborerebbe una mimesi illusoria.

In contiguità tematica con i *Trattati*, nelle *Rime* si infittiscono le re-criminazioni rivolte alla 'bugiarda' pittura, con la finalità di evidenziarne la subalternità ontologica e la sudditanza rispetto alla controparte. Sul tema si dilunga, ad esempio, il componimento *La gloriosa, mirabil natura* (84-XI), i cui vv. 2-4 recitano:

che di rilievo ci à tutti creati
e tutti 'n qualche parte ci à variati,
fé i tondi prima e poi diè di pittura,
(84-XI, vv. 2-4³¹)

Vi si asserisce apertamente che la natura si dedicò in prima battuta al volume dei corpi e alla creazione di forme tridimensionali, mentre solo in un secondo tempo si occupò dei colori, rendendo la pittura accessoria³². Nei versi immediatamente successivi, è accolto un rimando a Elena, bella per antonomasia e in quanto tale celebrata nella produzione oraziana, in *Ars Poet.* 147 e *Sat.* I, III 6-7, in Quintiliano (*Inst. Orat.* VIII 4, 21: «Non putant indignum Troiani principes Graios Troianosque propter Helenae

1903-1904, pp. 354-401. In generale, vd. G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992.

³¹ Cellini, *Rime*...cit., pp. 244-245 (84-XI).

³² L'intendere la pittura come semplice processo di "colorire", da cui derivano «sculture colorite», è un concetto sviluppato pure nei *Trattati*: Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini* ...cit., p. 230 (*Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori*...): «[...] la Scultura, che vuol dire *sculpire* veramente; qual voce non contiene altro che mostrare l'essere opere tonde, palpabili e visibili. La Pittura non vuol dir altro che bugia, perché il nome suo vero è il *colorire*, e colorire si aia a domandare». Sulla diffusione della sineddoche, che consiste nell'uso del termine *colore* per alludere alla pratica pittorica, vd. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, vol. I, p. 53 (III, 15): «discopia lo splendor più cose belle / e di scultura e di color, ch'intorno / il venerabil luogo aveano adorno».

speciem tot mala tanto temporis spatio sustinere»), in Dante (*If.* XXXIII, 23), nei *Triumph*i di Petrarca (*TC* I, 135: «Poi vèn colei c'ha 'l titol d'esser bella»), e nel *De mulieribus claris* boccacciano (XXXVII, 1: «Helena tam ob suam lasciviam – ut multis visum est – quam ob diuturnum bellum ex ea consecutum, toto orbi notissima femina»). In questo caso, il mitico *exemplum* è evocato peraltro in analogia con l'arte in rilievo, permettendo a quest'ultima di acquisirne gli stilemi encomiastici che generalmente albergano nella rovinosa bellezza femminile:

fecie più bella voi d'ogni figura:
se per Elena quei popoli armati
la Grecia sollevò, non v'era frati
che biasimassin tanto la scultura.
(84-XI, vv. 5-8³³)

Sempre relativamente al 'vero' riproducibile, il sonetto caudato, *Quanto la ragion può, quant'è 'l ver degno* (85-VII), sintetizza indubbiamente a chiare lettere il pensiero programmatico celliniano:

Quanto la ragion può, quant'è il ver degno
considerate: è poson la Pittura
nel primo luogo, fatta di scultura,
proprio contra di lor, privi d'ingegno.
Quella merita honor, perché 'l disegno
vien sol da lei; sol quella eterna dura,
et l'altra è l'ombra sol d'ogni figura:
persa la luce, torna al ceco regno.
Offender volson lei con l'armi sue,
volgendosi la punta inverso il cuore:
o quanto Dio fa ben le cose sue!
Giorgio Aretino e quel frate priore
sono uno stesso, se ben paion due:
fecion contra Michel per farlo honore.
Agli scultor dà 'l cuore

³³ Cellini, *Rime*...cit., pp. 244-245 (84-XI).

di far ben quanto loro ogni pittura,
ma lor non faran mai ben di scultura.
(85-VII, vv. 1-17³⁴)

Che questo debba essere considerato uno tra i passi più esplicativi della raccolta è confermato dalle istanze che vi si concentrano. L'intento è sempre quello di avvisare della condizione intrinseca di inferiorità della pittura, basandosi ora sul convincimento che la sua stessa natura, intesa come esistenza e presenza fisica in un luogo determinato, la relega all'ombra della solidità e longevità della scultura, effimera e priva di luce propria³⁵. Come se non bastasse, l'argomentazione si avvale del fattore tempo, un tempo proteso all'eternità: a dispetto della finitezza della prima, la seconda è considerata eterna e merita di attrarre su di sé tutti gli onori, poiché «[...] 'l disegno / vien sol da lei; sol quella eterna dura» ed è luce. L'"altra" arte, nient'altro che "ombra" fugace, è costretta, di contro, a svanire nell'oscurità del «ceco regno», dal momento che senza la luce prodotta dalla plasticità non potrebbe esistere nella sua sostanza, come constatato con il Narciso che si riflette nell'acqua, di ombra monodimensionale³⁶ (85-VII, vv. 5-8).

Maldisposto a tollerare offese alle arti plastiche e «contra Michel» (v. 14), Cellini prosegue elogiando la maggiore competenza degli scultori, i quali possono indiscutibilmente «far ben [...] ogni pittura» (v. 16); al contrario, i pittori, più avvezzi all'inganno mimetico, «non faran mai ben di scultura» (v. 17). Chiude il ragionamento, poi, la coda della sonettessa che ospita una mossa suasoria dal doppio appello: da una parte, l'invito ad abbandonare il "bue", nonché l'oramai compromessa Accademia del Disegno, di cui l'animale, tradizionalmente alato e dotato di aureola,

³⁴ *Ivi*, pp. 248-249 (85-VII).

³⁵ Come *loci paralleli*, si rimanda a un solo passo dei *Trattati*, tratto dal discorso già menzionato *Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori*: Cellini, *Trattati...cit.*, p. 232: «Concludiamo alla fine, che la Pittura sia veramente l'ombra della Scultura con diligenza pulita et assettata».

³⁶ Finanche l'argomentazione spaziale ottiene una certa risonanza. Si rinvia, a titolo d'esempio, al fortunato e secentesco *Trattato dello stile e del dialogo* (Modena, Società Tipografica, 1819), in cui Francesco Maria Sforza Pallavicino scrive: «Onde in questo la Dipintura è superiore alla Scultura: perocché la Scultura imita ciò che ha tre dimensioni con tre dimensioni; e la Dipintura sà far che due dimensioni paiano tre dimensioni» (cap. XVII).

era simbolo; dall'altra, l'esortazione alla creazione, pur irrealistica, di una nuova istituzione accademica – “vera” e “pura” (v. 18) –, composta esclusivamente da scultori “alti” e “pregiati” (v. 21):

O spiriti alti e pregiati,
con la scultura vostra, al mondo sola,
lasciate il bue, e fate un'altra scuola,
né ozio, sonno o gola;
Marco e lion, chiamate questi due:
l'un dirà ben, l'altro sbranerà il bue.
(85-VII, vv. 21-26³⁷)

Il contributo di «Marco e lion» emerge come catalizzatore di una *renovatio* in rottura con le rigidità del passato. Il loro apporto è connesso a due aspetti complementari riconducibili e alla teoria e alla pratica, cioè alla necessità di coniugare saggezza e azione: uno ha il compito di elargire saggezza e competenza («il primo dirà bene»); l'altro di agire in modo energico e diretto («il secondo sbranerà il bue»). La diatriba tra l'avanguardia artistica e le accademie consolidate è così vissuta al pari di una cruenta contesa, in una dinamica metaforica che rinvia alla scenografica lotta tra il mansueto bue, icona evangelica di San Luca per la tradizione iconografica e patristica (*Is* 1,3; *Mt* 11,28-30; *Lc* 2), conosciuto come il protettore della Compagnia dei Pittori, e il leone, emblema di San Marco e della sua *vox clamantis in deserto* (*Mc* 1,3; *Os* 13,7; *Am* 3,8; *1Pt* 5,8). A questo punto, la vittoria giungerebbe solo con l'abbattimento dell'antagonista, ossia del bue che, per antonomasia, incarna la pittura e la relativa Compagnia. Certo, la drammaticità della concretezza simbolica annessa alla lotta ferina sottolinea, nell'immaginario, la chiara demarcazione tra le due discipline artistiche. Questo non è, d'altro canto, uno scenario isolato; altrettanto tangibile è la contrapposizione insita nella ‘contesa’ idealizzata tra Perseo e Medusa, emblemi rispettivamente di leggerezza e pesantezza, o ancora, dell'arte scultorea e di tutto il resto, ovverosia l'ignoranza³⁸.

³⁷ Cellini, *Rime...*cit., pp. 248-249 (85-VII).

³⁸ Cfr. P. Sabbatino, *Lo sguardo inesorabile della Medusa: Benvenuto Cellini e Italo Calvino*, «Letteratura e Arte», 17 (2019), pp. 149-156.

Per quanto concerne la ‘professione’ *stricto sensu*, interessante potrebbe essere l’analisi poetica dell’estetica scultorea, la cui bellezza decodificata come *concinnitas*, in sostituzione all’*eurythmia* vitruviana, è il risultato dell’impiego della metodologia di Zeusi nel processo creativo; alla questione, su cui non ci si addenterà, guarda comunque il sonetto celliniano *Feci Persëo, o dDio, com’ogni huom vede* (34-CV)³⁹, nei cui vv. 3-5 – «È libri a ttal virtù àn questo pondo: /husar qual Zeuse ancora a noi richiede / fanciullo et donna il me’ che l’occhio vede;» – è valorizzata la fortuna del pittore nel solco della matrice pliniana (*Naturalis Historia* XXXV), poi rilanciata dalla teorizzazione di Leon Battista Alberti secondo la variante ciceroniana⁴⁰, che nei suoi *Rhetorici Libri* ritrae l’eracleota Zeusi, «qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur», nella pratica di trasferire il vero in una muta immagine da dipingere (*De inv.* II, 1-3)⁴¹. È opportuno, viceversa, soffermarsi su un ennesimo merito accordato alle arti plastiche, come esposto nella sonettessa *O voi, ch’havete non sapendo sparte* (86-I): la loro prerogativa nel mostrarsi da più punti di vista, consentendo di essere apprezzate dall’osservatore da innumerevoli prospettive visive. A tale proposito può essere utile ricollegarsi al menzionato *Perseo*, dato che la rinettatura dell’eroe bronzeo è narrata con convinzione come un’impresa autobiografica quasi epica. Possente unità realizzata grazie alle tecniche statuarie di fusione a getto unico,

³⁹ Cellini, *Rime...cit.*, pp. 91-92 (34-CV).

⁴⁰ Può essere utile ricordare, a tale proposito, che nell’albertiano *Trattato Della Pittura*, in cui ricorrono le leggi matematiche sulla prospettiva formulate da Filippo Brunelleschi (sodale verso cui l’Alberti si rivolge sin dal *prologus*), si ascrive la Pittura tra i doni concessi da Dio ai mortali e si sostiene che, rispetto alla Scultura, abbia giovato maggiormente alla religione; vd. L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2012.

⁴¹ M.T. Cicerone, *Rethorici Libri qui vocantur de inventione*, a cura di A. Pacitti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1967, pp. 159-161 (II, 2): «“Praebete igitur mihi quae”, inquit, “ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur”». Per la fortuna del pittore Zeusi, incisiva inoltre la testimonianza di Quintiliano: M.F. Quintiliani, *Institutionis oratoriae libri duodecim, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom*, Collegii Vigorniensis apud Oxonienses Socius, Oxford University Press, 1970, vol. II: Libri VII-XII (XII 10, 4-5): «Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponnesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur) plurimum arti addiderunt [...]. Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius aut augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet».

Cellini ne vanta le otto vedute; la sua struttura plastica si sviluppa, nella fattispecie, come lento accrescimento che dall'interno va verso l'esterno, riempiendo lo spazio circostante con una progressiva giustapposizione e stratificazione. In sintesi, lo scultore, per suo tramite, dà prova prima del proprio ingegno – dedicandosi *in primis* al blocco di marmo a disposizione e concependo con precisione matematica una rappresentazione per immagine della forma desiderata –, e successivamente dell'abilità esecutiva. Il bozzetto mentale acquisisce infatti un metodo oggettivo, insieme con competenze di geometria e trigonometria atte a calcolare le proporzioni tridimensionali del prodotto figurativo *in nuce*, fino a prevedere la quantità di materia da asportare, il modo di modellarla e lo spazio dove svilupparne i volumi. Un'operazione per l'artista tutt'altro che banale, in quanto orientata al concepimento di un oggetto figurativo che offre cento vedute alla vista, a fronte della visione singola concessa dalla pittura:

Ha solo una veduta la pittura,
l'altra è soggetta a più di cento parte;
quell'opre che si fanno agevolmente
son poco degne perché presto han fine,
l'altre han gran lode più meritamente.
(86-I, vv. 7-11⁴²)

Un'ennesima pungente sferzata è rivolta agli ignoranti e ai «pedanti capocchi», accusati di superbia e malamente licenziati, al v. 23, con l'ironica sentenza «poco è il saper di Apelle a quel di Fidia». Cellini esprime dunque un netto disprezzo per le conoscenze di Apelle, di poco conto rispetto a quelle del celebre scultore Fidia, e, nel farlo, riprende un *topos* letterario già presente nelle *Familiars* di Petrarca (*Fam.* V 17, 5-6⁴³), dove le due eminenti figure dell'età classica sono similmente

⁴² Cellini, *Rime...*cit., pp. 251-252 (86-I).

⁴³ *Fam.*: V 17, 5-6: «De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosos; operum tamen illus-trium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque, tot interlabentibus seculis, utriusque artificis preclarissimum vivit ingenium, varie licet pro varietate materie; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus». Come edizione di riferimento per i *Rerum familiarium libri* di Petrarca

citare come paradigmi delle rispettive discipline; in *Rvf* 130, 9-10: «E sol ad una imagine m'attegno, / che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia, / ma miglior mastro, e di più alto ingegno»; e in *Rvf* 232, 3-4: «che li val se Pirgotile e Lisippo / l'intagliâr solo e Appelle il depinse?»⁴⁴. Queste argomentazioni ritornano nella significativa corona di tre sonetti *Gli à dato la sentenza giusta et pura* (125-VIII), *Si potrà dir che sia poi tutto 'l mondo* (126-IX) e *Questi colori àn tante fraulde sparte* (127-CVII). La triade culmina, infine, in una perentoria requisitoria contro la pittura che sarebbe di nuovo accusata di essere bugiarda e ingannevole per via di falsi colori che indurrebbero i suoi seguaci a inseguire «Vener, Baccho e 'l crudel Marte» (127-CVII, v. 8). D'altronde, l'associazione di Venere e Bacco è proverbiale sin dall'antichità ed è sinonimo di mollezza e corruzione finanche in Petrarca (*Rvf* 137, 1-4: «L'ava Babilonia ... à fatti suoi dèi / non Giove et Palla, ma Venere et Bacco»).

I versi di Benvenuto Cellini sul *Paragone*, testimonianza dell'acceso dibattito innescato dalla *Lezzione* di Benedetto Varchi, delineano una distinzione tra le discipline figurative fondata su criteri di utilità e comunicabilità, nonché una gerarchia che mira a riconoscerne le peculiarità per poi sancire una primazia. Una volta vagliata l'elezione celliniana della «maravigliosa arte dello statuare»⁴⁵, in quanto espressione plastica che, 'presente' materialmente nello spazio, consente un avanzamento verso la divinità, il quadro si complica, di fatto, con l'introduzione dell'*èkphrasis*. Lo scultore-orefice fiorentino, attraverso il *corpus* lirico, non si limita a legittimare la dicibilità della scultura 'divina' sulla scia dell'*aemulatio* del 'divin' Michelangelo, ma si sofferma altresì sui concetti di *mimesis* e di *imitatio* in relazione alla realtà sensibile. Si può dunque affermare che la pratica dello 'statuare' si evolve in chiara intenzione letteraria, assumendo, in modo ambivalente, il duplice ruolo di oggetto figurativo e soggetto del discorso poetico.

si rinvia a: F. Petrarca, *Le familiari*, edizione critica a cura di V. Rossi, 4 voll., Sansoni, Firenze vol. I, 1933 (trad. italiana a cura di U. Dotti, 5 voll., Torino, Arago, 2004-2009).

⁴⁴ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introduzione di P. Chieri, Torino, Einaudi, 2016: *Rvf* 130, 9-10 (p. 251); *Rvf* 232, 3-4 (p. 378).

⁴⁵ B. Varchi e V. Borghini, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, «Arte e Memoria», 1998, p. 83.

Abstract

The Renaissance *Paragone* debate, concerning the comparative dignity of the arts, found a passionate participant in Benvenuto Cellini, whose reflections on the opposition between painting and sculpture intensified in the context of Michelangelo's 1564 funeral. The ensuing discussions with Vasari and Borghini regarding allegorical representations provided a specific impetus for Cellini's poetic intervention. Eschewing participation in the official ceremonies, Cellini employed a sharp, unconventional poetic idiom to articulate his aesthetic principles. This study analyzes his lyrical defense of sculpture, challenging its conventional subordination to painting. Central to his argument is the assertion of sculpture's divine and truthful nature, manifest in its inherent multidimensionality and consequent eternity – qualities he contrasts with the deceptive and limited monodimensionality of painting, which he reduces to mere "coloring". This recurring motif in Cellini's poetic output underscores his determined promotion of relief sculpture, employing the rhetorical figure of ekphrasis to achieve this aim.

Ilenia Viola
ilenia.viola11@gmail.com



MISTO
Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile
FSC® C103486

€ 25,00

ISBN 978-88-498-8471-5



9 788849 884715