

## IL PERSEO DI BENVENUTO CELLINI: DI CHI ERA IL DOPPIO?

*Domenico Arturo Nesci*

Firenze, 27 Aprile 1554. Il Perseo di Benvenuto Cellini viene scoperto vicino alla Giuditta e Oloferne di Donatello che, a quei tempi, si trovava sotto gli archi della Loggia dei Lanzi. Apparentemente tutti ammirano l'opera d'arte, compreso Cosimo I de' Medici, il Granduca di Toscana, l'uomo che aveva concepito la statua e l'aveva commissionata a Cellini. Cosimo si congratula con l'artista e gli da il permesso di partire per Roma. Ma, al suo ritorno a Firenze, l'artista scopre con sgomento di essere caduto in disgrazia presso il Duca...

Perché?

Secondo Camesasca (1985), la spiegazione ipotizzata dall'unico storico dell'arte che si è posto questo interrogativo (Trento, 1984) è poco convincente. Trento sostiene che Cosimo I si sarebbe rivoltato contro l'artista perché Cellini avrebbe sottratto delle quantità di metalli invece di utilizzarli per la fusione della statua in bronzo, avrebbe manifestato intemperanze caratteriali e si sarebbe presa un'eccessiva libertà nell'elaborazione del tema che gli era stato commissionato.

Camasesca va ben aldilà delle ipotesi del Trento e ritiene che il Perseo non sia affatto piaciuto a Cosimo I, contrariamente a quanto scrive invece Cellini nella sua autobiografia.

La celebre *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (1565) è stata esplicitamente redatta dall'artista nel tentativo di riguadagnare i favori di Cosimo I, partendo dal presupposto che la statua gli sarebbe piaciuta moltissimo e che altre "oscure" ragioni (sfortunate configurazioni astrali, invidiose calunnie o pettegolezzi malevoli) lo avrebbero fatto cadere in disgrazia nell'*entourage* del potente personaggio.

L'ipotesi che propongo in questo lavoro è che Camesasca abbia invece ragione e che il Perseo non sia affatto piaciuto a Cosimo I perché invece di essere un *suo* doppio era un doppio dell'artista. Non solo, l'opera d'arte nel suo insieme comunicava esattamente l'opposto di ciò che il Granduca aveva in mente quando aveva dato a Cellini la commissione. Il Perseo di Benvenuto Cellini, infatti, ad una lettura etnopsicoanalitica, si rivela capace di svelare cose che un uomo di potere non vorrebbe mai fossero rese visibili e tangibili per tutti.

### **Il Perseo di Cosimo I Medici**

Cominciamo ad analizzare il significato profondo della statua in bronzo realizzata da Cellini partendo da un elemento di *setting*, e cioè dalla sua collocazione. Il Perseo era stato concepito per fare da contraltare alla "Giuditta e Oloferne", di Donatello, nella Loggia dei Lanzi o della Signoria. La Loggia era il luogo dove si svolgevano in epoca repubblicana le cerimonie pubbliche e l'insediamento delle Signorie, con la partecipazione di tutto il popolo. La famiglia dei Medici, impadronendosi del governo della città e abolendo la Repubblica, aveva trasformato la Loggia in un vero e proprio spazio espositivo, commissionando opere scultoree e disponendole in base a considerazioni politiche oltre che artistiche. Questo gioco si era però ritorto contro i

Medici quando, nel 1494, il popolo di Firenze aveva cacciato per la seconda volta la potente famiglia dalla città, saccheggiato il loro palazzo e sottratto la “Giuditta e Oloferne”, portandola nella Loggia per simboleggiare in Piazza della Signoria il trionfo della Repubblica sulla tirannia.

Ritornando al potere, i Medici ritennero prudente lasciare la Giuditta dov’era, visto che ormai era considerata il simbolo del popolo di Firenze, e neutralizzarla con una nuova opera d’arte. Da qui l’idea del Perseo che, tagliando la testa di Medusa, rimette le cose a posto e restaura il potere Mediceo. Medusa, decapitata dal Duca/Perseo sarebbe dovuta essere la rivelazione che la Repubblica di Firenze era in realtà Medusa, una mostruosa creatura (i serpenti velenosi come simbolo delle discordie interne cittadine) e non un’indomita eroica fanciulla (Giuditta). Dal punto di vista di Cosimo I, dunque, il suo Perseo, che guarda tutti dall’alto in basso, doveva ammonire il popolo fiorentino a non tentare più follie rivoluzionarie ed a riconoscersi come massa/corpo decapitato che ha bisogno di un leader che la guidi e che usi il potere del corpo sociale (trasformato in carne da macello, il corpo sanguinante di Medusa su cui Perseo sta dritto in piedi) per sconfiggere in battaglia i nemici esterni della città (nel mito la testa di Medusa aveva il potere di pietrificare chiunque avesse ardito incontrarne lo sguardo ed era diventata così un terribile strumento di morte nelle mani dell’eroe guerriero Perseo che era riuscito a decapitarla con l’aiuto di Atena, la dea della sapienza).

Tutti questi motivi, mitologici e storici, erano ben presenti nei due bozzetti preliminari preparati da Cellini e mostrati al Duca (sicuramente almeno il primo, quello in cera) ma finirono poi per essere contraddetti, come ora vedremo, nella realizzazione dell’opera definitiva.

## Il Perseo di Benvenuto Cellini

Gettiamo uno sguardo al Perseo di Benvenuto Cellini e lasciamoci turbare da ciò che i Fiorentini videro, quella mattina, nel momento in cui l’opera fu scoperta e mostrata a tutti... C’è qualcosa che non si può non osservare, anche se proviamo a girare intorno all’opera e cambiare all’infinito, in un percorso labirintico, il nostro punto di vista: Perseo, l’eroe, lo sterminatore di mostri e di eserciti protetto dalla dea della sapienza, è un doppio perturbante di Medusa.

Questo fatto è così evidente che non se n’è accorto nessuno, come avviene nel celebre racconto di Edgar Allan Poe (1841), *La Lettera Rubata*, in cui solo alla fine si scopre che chi teneva in pugno la lettera compromettente l’aveva astutamente protetta da sguardi indiscreti mettendola in vista, anche se mimetizzata insieme ad altre, piuttosto che chiuderla a chiave in un nascondiglio. Come nel racconto di Poe, solo un osservatore *sui generis*, un nuovo ispettore Dupin (il *detective* creato dal genio dello scrittore e che usava di fatto - molto prima che Freud lo teorizzasse - il metodo dell’attenzione liberamente fluttuante e delle libere associazioni, per risolvere i casi difficili) è stato in grado di vedere quello che era sotto gli occhi di tutti. Avventurandoci nel fare nostro lo sguardo etnopsicoanalitico di un antropologo americano (Siebers, 1983), in modo apparentemente paradossale, ci lasceremo quindi guidare da un uomo del Nuovo Mondo per comprendere il significato nascosto di una delle opere d’arte più note di casa nostra, del nostro Bel Paese:

*“Visti da dietro, Perseo e Medusa si somigliano; le ciocche dei capelli dell’uno mimano le torsioni dei serpenti nella testa della vittima. L’elmo dell’invisibilità sulla nuca dell’eroe mostra le sembianze di Ade e rivela l’intuizione di Cellini che esso fosse piuttosto una maschera. Le sembianze del dio del mondo sotterraneo si uniscono così a*

*quelle di Perseo per disegnare una perturbante figura di Giano bifronte. Mentre un mostruoso Perseo guarda in avanti verso i suoi nemici, il dio della morte guarda all'indietro, contando le vittime nella scia della sua eroica inarrestabile avanzata. Vista dal fianco destro di Perseo, la statua rivela un'altra figura doppia; l'eroe ed il mostro hanno lo stesso profilo. I nasi aquilini, le ossa delicate delle guance e gli sguardi rivolti verso il basso sembrano quelli di una coppia di gemelli e presentano uno spettacolo disorientante per coloro che hanno bisogno di distinzioni chiare tra l'eroico ed il mostruoso. Vista da davanti, la statua mortifica l'osservatore svelando il fatto che i volti dell'uccisore e della vittima sono dei doppi.” (pag. 12)*

La mia ipotesi è che Cosimo I, esattamente come gli altri cittadini di Firenze, sentì profondamente, a livello inconscio, che quel Perseo non aveva niente a che vedere col suo Perseo, con l'eroe che vendica la famiglia Medici tagliando la testa ribelle, mostruosa e velenosa, del popolo fiorentino repubblicano! Lungi dall'essere un Perseo/Duca, come l'aveva commissionato, era piuttosto un Perseo/Cellini, realizzato per immortalare l'artista, il cui nome figurava nella cintura dell'eroe ed il cui autoritratto, sia pur mimetizzato dalla barba, era riconoscibile nella maschera di Ade che l'eroe portava sulla nuca, alla faccia del Duca che l'aveva pagato e che aveva fornito i metalli per la fusione!

### **Perseo e Medusa come doppi.**

Nell'intuizione di Cellini, non solo Perseo e Medusa vengono rivelati come figure essenzialmente doppie e ambivalenti, ma sono addirittura due immagini speculari. Questa esperienza *unheimlich* (Freud, 1919) di disorientamento o spaesamento (come Franco Rella preferisce rendere in italiano il termine Freudiano, piuttosto che col classico “perturbante” come è stato fatto nella traduzione ufficiale delle *Opere* di Freud) turba ed affascina gli spettatori dell'opera d'arte, non consentendo loro di riconoscerne le origini e le implicazioni. La rivelazione che Perseo e Medusa sono due doppi, due immagini speculari, è una nuova versione della verità disorientante che la tragedia greca ha tramandato alla nostra cultura: Edipo e la Sfinge, l'eroe ed il mostro, sono “doppi mostruosi” (Vernant, 1972; Girard, 1972; Nesci, 1991; Nesci e Nesci, 2008)... come dire che istinto di vita e istinto di morte sono indissolubilmente fusi (Freud, 1920).

Questa è una verità che letteralmente non ha diritto di domicilio (è Freudianamente *unheimlich* = senza casa) nella logica del potere, per la quale l'eroe (il vincitore) deve essere radicalmente diverso, migliore, e ben distinguibile dal mostro (lo sconfitto).

Nel suo saggio sullo specchio di Medusa, che è in realtà uno studio antropologico del malocchio, Siebers analizza varie versioni del mito di Medusa e giunge all'ineludibile conclusione che Atena (figlia di Zeus) e Medusa (creatura del mondo sotterraneo, la cui testa è sempre raffigurata sullo scudo della dea olimpica) sono i due volti di un'unica “ierofania”, di un'unica espressione o manifestazione del sacro (Eliade, 1948).

L'effetto *unheimlich*, di vertigine e disorientamento, ritorna così all'infinito, come in un labirintico gioco di specchi, nelle dinamiche del doppio.

In questa prospettiva, la figura doppia di Atena/Medusa richiama la mitica trasformazione delle Erinni (minacciose creature demoniache che perseguitano chiunque osi uccidere un altro essere umano) nelle Eumenidi (“le grazianti”, che salvaguardano l'ordine giuridico e politico della città/stato). Nel mito della *polis* questa trasformazione avvenne quando il tribunale della città, diviso in due, incapace di assolvere o condannare Oreste per l'uccisione della madre Clitemnestra, che aveva assassinato il padre, Agamennone, che aveva sacrificato agli dei la figlia, Ifigenia,

chiese l'intervento di Atena per uscire dalla pietrificazione dello stallo. La dea della *polis* votò per l'assoluzione del figlio matricida, Oreste fu graziato e le Erinni divennero le Eumenidi.

Il mito significa che solo una figura divina può decidere sulla vita o la morte degli umani.

Atena era la dea di Atene, *polis* eponima che da lei prendeva il nome. Era l'equivalente della romana Minerva, dea della giustizia, che era rappresentata sul basamento dell'opera di Cellini insieme a Giove (Zeus) Mercurio (Hermes) Danae (la madre mortale dell'eroe) ed al Perseo bambino.

Come dire che solo un potere soprannaturale (la dea della città), non un tiranno, poteva incarnare il potere di morte, e che chiunque avesse preteso di esercitarlo, umano tra gli umani, avrebbe commesso un sacrilegio: un messaggio politico e morale inaccettabile da chi detiene il potere con la forza.

## La fusione del Perseo

Il Perseo non avrebbe affatto reso immortale il committente dell'opera ma l'artista che l'aveva realizzato. Cellini riuscì a conquistarsi la fama a spese del suo mecenate che avrebbe a sua volta voluto diventare immortale grazie alla maschera di Perseo ed al genio di Cellini. Riprenderei con questa chiave di lettura tutta la questione dei conflitti tra l'artista ed il Granduca, con particolare riguardo all'accusa contro Cellini di aver rubato i preziosi metalli che gli erano stati dati per la fusione della statua ed alla controaccusa dell'artista a Cosimo I di non averlo pagato come aveva promesso.

In questa prospettiva (il Perseo come doppio di Cellini piuttosto che di Cosimo I Medici) propongo una rilettura delle pagine celebri in cui l'artista racconta lui stesso la storia drammatica della fusione del Perseo:

*“E di più mi sopraggiunse ch' e' s'appiccò fuoco nella bottega, e avevamo paura che 'l tetto non ci cadessi addosso; dall'altra parte di verso l'orto il cielo mi spingeva tant'acqua e vento, che e' mi freddava la fornace. Così combattendo con questi perversi accidenti parecchi ore, sforzandomi la fatica tanto di più che la mia forte validudine di complessione non potette resistere, di sorte che e' mi saltò una febbre efimera addosso, la maggiore che immaginar si possa al mondo, per la qual cosa io fui sforzato andarmi a gittare nel letto. E così molto mal contento, bisognandomi per forza andare, mi volsi a tutti quegli che mi aiutavano, i quali erano in circa a dieci o più, infra maestri di fonder bronzo e manovali e contadini e mia lavoranti particolari di bottega; infra e' quali si era un Bernardino Mannellini di Mugello, che io m'avevo allevato parecchi anni; e al detto dissi, dappoi che mi ero raccomandato a tutti: - Vedi, Bernardino mio caro, osserva l'ordine che io ti ho mostro, e fa presto quanto tu puoi, perché il metallo sarà presto in ordino: tu non puoi errare, [...] e io son certo che la mia forma si empierà benissimo. Io mi sento 'l maggior male che io mi sentissi mai da poi che io venni al mondo, e credo certo che in poche ore questo gran male m'arà morto -. Così molto mal contento mi parti' da loro, e me n'andai alletto. [...] Stando in queste smisurate tribulazione, io mi veggio entrare in camera un certo omo, il quale nella sua persona ei mostrava d'essere storto come una esse maiuscola; e cominciò a dire con un certo suon di voce mesto, afflitto, come coloro che danno il commandamento dell'anima a quei che hanno a 'ndare a giostizia, e disse: - O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, e non ci è più un rimedio al mondo -. Subito che io senti' le parole di quello sciagurato, messi un grido tanto smisurato, che si sarebbe sentito dal cielo del fuoco; e sollevatomi del letto presi li mia panni e mi cominciai a vestire; e le serve e 'l mio ragazzo e ognuno che mi*

*si accostava per aiutarmi, attutti io davo o calci o pugna, e mi lamentavo dicendo: - Ahi traditori, invidiosi! Questo si è un tradimento fatto a arte; ma io giuro per Dio che benissimo i' lo conoscerò e innanzi che io muoia lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d'uno ne resterà meravigliato -. Essendomi finito di vestire, mi avviai con cattivo animo inverso bottega, dove io viddi tutte quelle gente, che con tanta baldanza avevo lasciate, tutti stavano attoniti e sbigottiti. [...] Subito andai a vedere la fornace, e viddi tutto rappreso il metallo, la qual cosa si domanda l'essersi fatto un migliaccio. Io dissi a dua manovali, che andassino al dirimpetto, in casa 'l Capretta beccaio, per una catasta di legne di quercioli giovani, che erano secchi di più di uno anno, le quali legne madonna Ginevra, moglie del detto Capretta, me l'aveva offerte; e venute che furno le prime bracciate, cominciai a impiere la braciaiuola. E perché la quercia di quella sorte fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legne, avvenga che e' si adopera legne di ontano o di pino per fondere per l'artiglierie, perché è fuoco dolce; oh quando quel migliaccio cominciò a sentire quel terribil fuoco, ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava. Dall'altra banda sollecitavo i canali, e altri avevo mandato sul tetto arriparrare al fuoco, il quale per la maggior forza di quel fuoco si era maggiormente appiccato; e di verso l'orto avevo fatto rizzare certe tavole e altri tappeti e pannacci, che mi riparavano all'acqua. [...] Di poi che io ebbi dato il rimedio attutti questi gran furori, con voce grandissima dicevo ora a questo e ora a quello: - Porta qua, leva là - di modo che, veduto che 'l detto migliaccio si cominciava a liquefare, tutta quella brigata con tanta voglia mi ubbidiva che ogniuno faceva per tre. Allora io feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre, e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornace, il quale, cone gli altri aiuti e di legne e di stuzzicare or co' ferri e or cone stanghe, in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto, contro al credere di tutti quegli ignoranti, e' mi tornò tanto vigore che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte. Innun tratto ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve propio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra; per la quale insolita spaventosa paura ogniuno s'era sbigottito, e io più degli altri. Passato che fu quel grande romore e splendore, noi ci cominciammo a rivedere in viso l'un l'altro; e veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava, subito feci aprire le bocche della mia forma e nel medesimo tempo feci dare alle due spine. E veduto che 'l metallo non correva con quella prestezza ch'ei soleva fare, conosciuto che la causa forse era per essersi consumata la lega per virtù di quel terribil fuoco, io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, e parte ne feci gittare drento nella fornace; di modo che, veduto ogniuno che 'l mio bronzo s'era benissimo fatto liquido, e che la mia forma si empieva, tutti animosamente e lieti mi aiutavano e ubbidivano; e io or qua e or là comandavo, aiutavo e dicevo: - O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo! - di modo che innun tratto e' s'empì la mia forma; per la qual cosa io m'inginocchiai e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio... ” (capitoli LXXV-LXXVI-LXXVII)*

Il Perseo ci appare qui come il doppio di Cellini. L'artista sembra rischiare la sua propria vita per “ridare la vita” alla sua opera che, ridotta ad un “migliaccio”, rischiava di morire prima di venire al mondo (come Perseo neonato nel mito, quando viene messo con la madre in una cassa e abbandonato in mare). L'opera d'arte, la creatura, sembra “morire” a sua volta o rianimarsi all'unisono col suo artefice. Nella loro relazione sincronica (Jung, 1950) sembra essere all'opera una “magia simpatica” (Frazer, 1922) o una dinamica imitativa. Cellini deve sacrificare al suo Perseo tutti i suoi “piatti e scodelle e tondi di stagno” – una sorta di concreti oggetti-Sé (Kohut, 1971) – per

riuscire a salvarlo. E deve piegarsi al potere soprannaturale e pregare (“O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo!”) se vuole propiziare il “miracolo” di una sentenza “graziante” per la sua “creatura”.

### Conclusioni

In modi diversi, gli autocrati e gli artisti sono alla ricerca dell’immortalità. Per dirla con Canetti, gli autocrati vogliono essere gli unici a sopravvivere, soffrono della “malattia del potere” (1962) e per questo sono pronti ad uccidere i propri nemici e mandare alla morte i propri sudditi. Ma la rilettura della fusione del Perseo dimostra che anche Benvenuto Cellini era pronto ad uccidere chiunque lo avesse ostacolato nella realizzazione del *suo* doppio. Per Freud, il primo doppio, la maschera funeraria, esprime il desiderio/bisogno fondamentale dell’uomo di superare il limite estremo della natura, quello della morte (1919). Il Perseo di Benvenuto Cellini, con la maschera di Ade (autoritratto), è quindi un doppio dell’artista.

### Bibliografia

- Camesasca, E. (1985). Narciso disperato. In B. Cellini *Vita*. Rizzoli, Milano.
- Canetti, E. (1962). *Crowds and Power*. The Viking Press, New York. Trad. It. Massa e Potere, Adelphi, Milano, 1981.
- Cellini, B. (1565). La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini Fiorentino scritta (per lui medesimo) in Firenze.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). *Creativity and Perversion*. Free Association Books, London.
- Eliade, M. (1948) *Traité d'histoire des religions*. Payot, Paris. Trad. it. Trattato di Storia delle Religioni, Boringhieri, Torino, 1954.
- Frazer, J.C. (1922) *The Golden Bough*. McMillan, London.
- Freud, S. (1919). Il perturbante. In S. Freud *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1974.
- Freud, S. (1920). Al di là del principio del piacere. In S. Freud *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1974.
- Girard, R. (1972) *La Violence et le sacré*. Editions Bernard Grasset, Paris.
- Kohut, H. (1971) Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage. *Psychoanal. St. Child*, 27: 360-400, 1972.
- Jung, C.G. (1950) Sincronicità. In C.G. Jung *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976.
- Nesci, D.A. (1991). *La Notte Bianca. Studio etnopsicoanalitico del suicidio collettivo*. Armando Editore, Roma.
- Nesci D.A., Nesci F.A. (2008) Halo: psicoanalisi di un videogioco. *Doppio Sogno*, n. 6, Giugno 2008. [www.doppio-sogno.it](http://www.doppio-sogno.it)
- Siebers, T. (1983). *The Mirror of Medusa*. University of California Press, Berkeley.
- Trento, D. (1984). *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*. Catalogo della mostra al Bargello di Firenze.
- Vernant, J.P. (1972). Ambiguité, et renversement. Sur la structure énigmatique d'Oedipe Roi. In J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet (Eds.) *Mythe et tragedie en Grece ancienne*. Maspero, Paris.