

FATTORI E STRUTTURA DEL COSTO DEL PERSEO DEL CELLINI

Signor Presidente, Signore e Signori, dopo la limpida relazione del prof. Bearzi io ho ben poco da aggiungere, anche perché io agisco in un angolo umile delle discipline storiche: in quello della vita economica. Nelle mie ricerche e studi sui documenti commerciali dei secoli XIII-XVI, ho avuto occasione di incontrare numerosi dati attorno alla costruzione di opere d'arte, con tutti i loro costi, che vanno dai materiali vari impiegati alla mano d'opera, anche la meno qualificata, salendo fino alla remunerazione degli artisti. Questo ultimo particolare è, poi, valutabile alla stregua delle cognizioni — di cui egualmente ho avuto la fortuna di dotarmi — sui salari di ogni sorta di prestazioni; cognizione, che costituisce l'unico strumento valido per potere giudicare qualsiasi compenso personale, anche se — come nel caso di quelli agli artisti — non sia chiamato in causa con precisione il fattore tempo.

Già vent'anni fa, relativamente al Cellini, riferendo dei suoi libri di conto, feci un accenno alla struttura dei costi di alcune sue opere, che risulta, appunto, da quei « codici riccardiani » ai quali ha attinto pure il prof. Bearzi: alludo ai registri della Biblioteca Riccardiana contraddistinti con i nn. 2787-2791, che si svolgono tra il 1545 e il 1570 (arrivando in un caso, eccezionalmente, al 1577). Ed è da questi libri, infatti, che il Bearzi ha ripreso l'inventario del febbraio 1571, su cui ci ha intrattenuto nella parte finale della sua relazione.

Sono libri già conosciuti, perché furono utilizzati — seppure con altri intenti, completamente esulanti dagli aspetti economici — fin dal 1829 (F. Tassi, *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo*, Firenze 1829, 3 voll.); in seguito, E. Plon (*Benvenuto Cellini*,

orfèvre, médailleur, sculpteur: recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées, Parigi 1883), dove sono citati ripetutamente i « codici della Riccardiana »; io li avevo presentati nella *Storia della ragioneria, contributo alla conoscenza ed interpretazione delle fonti più significative per la storia economica*, Bologna 1950.

Il più importante tra essi è il n. 2787, nel cui frontespizio interno è precisato: « si terrà conto di tutte le Opere che 'l detto maestro Benvenuto farà a Sua Eccellenza Illustrissima et della provisione che, per gratia di essa S.E.I., dà et darà al detto maestro Benvenuto »: ed è proprio lì che sono raccolti i conti maggiormente espressivi ed esaurienti relativi agli importanti lavori realizzati dal Cellini per il Duca, fra i quali, principalmente, il Perseo. Nel successivo codice, sotto la data del 27 aprile 1554, è riepilogato il totale delle somme dovute all'Artista, per « fattura dell'Opera del Persco, a tutte spese del detto Principe, e detto di s'è iscoperto e lasciato finito in piazza nell'archo della Loggia, con gran contento del Principe sopra scritto, a chi io l'ò fatto ed allo universale », ammontanti a 10.000 scudi, che il Cellini aveva richiesto, nel complesso, al Duca (vi erano compresi altri lavori) ma che furono ridotti a sc. 5.200, di cui 3.500 per il Maestro.

Attraverso questa preziosa documentazione — e in ispecie, ripeto, con il codice n. 2787 — è possibile conoscere, passo passo, il concretarsi del Perseo, fino a quando esso è stato posto in opera, sulla sua base, compresi gli ornamenti di questa, sino alla inaugurazione, di cui ho detto. L'inconveniente dell'inserzione, in quei lunghi conti, dei costi di altre opere — fra cui la famosa « testa di bronzo grande, ritratto di Sua Excellentia » — non permette una classificazione rigorosa dei medesimi in dipendenza della loro natura e della loro misura; ma sono riuscito a superare l'ostacolo — ritengo attendibilmente — isolando le varie voci di spesa, che ho potuto allottare con fondatezza.

I conti essenziali sono due, con svolgimento più o meno esteso (che ha domandato in totale 13 carte): quello delle « spese fatte e da farsi per conto della bottega e fornello dove s'anno a fare l'opere di bronzo e altro di Sua Exc^a. Ill.ma » e quello delle « spese fatte e da farsi per conto dell'opere di bronzo di S.E. ». Essi concernono, rispettivamente, le spese di ampliamento e adeguamento dei vecchi impianti (la « bottega ») e la costruzione del « fornello » particolare per le esigenze di questa statua e sue pertinenze; poi, i costi del numeroso e assortito materiale richiesto per tutte le sembianze, diremmo, della produzione dell'Opera; è da aggiungere,

infine, traendolo da un conto a parte (che si esaurisce con una posta di liquidazione e di contro presenta il pagamento ratizzato), l'aspetto finale certamente più rilevante, ossia, il compenso — ha precisato lo stesso Cellini — « per mia fatica dell'opera del Perseo, che n'apare giuditio di maestro Ieronimo degli Albizi e sottoscritto da Sua Exc. Ill.ma ». Tale arbitrato fu necessario, giacché, secondo quanto avveniva sempre nella definizione del prezzo dei lavori artistici, anche per questo si erano avuti dei contrasti: ragion per cui dalla scoperta dell'Opera, avvenuta il 27 aprile, la liquidazione del prezzo fu perfezionata soltanto il 2 settembre.

Nella prima serie di spese appuriamo l'impiego di terra, rena, calcina, tegolini ed embrici, « asserelli » di castagno, « aguti » di piombo, pietre « morte »; in più, la retribuzione a coloro che avevano prodotto tali beni (renaioli, fornaciai, lanciai, scalpellini, legnaioli, ecc.) ed a coloro che li avevano messi in opera, fra cui i maestri di murare, muratori, manovali, ecc., per completare il forno e il particolare edificio che lo doveva accogliere.

Più interessante ancora — è facile immaginare — risulta la sequela dei costi per realizzare il capolavoro, nella quale distinguiamo le materie prime dedicate alla costruzione del modello nelle sue plurime parti e quanto esso traeva seco (ulteriore terra, gesso, mattoni, stoppa, ferro, cera, pece greca, trementina, ecc.) e, quindi, per il lavoro definitivo, con gli ovvi metalli; poi, la remunerazione del lavoro umano, che va da quella dei manovali e, comunque, anonima (definita genericamente con « opere »), a quella dei fabbri e, infine, alla più elevata degli scultori e degli orafi. Fra gli ultimi, incontriamo anche degli stranieri: Guglielmo « fiammingo », che è detto scultore ed orefice; un altro fiammingo, Matteo; un Michele « francese » e vari fiorentini. Per coloro che si sono applicati assiduamente nella bottega vediamo emergere una remunerazione a tempo: un salario in piena regola, di cui è bene riferire, per procurarci dallo stesso ambiente elementi per la valutazione del costo più importante. A Zanobi, scultore, sono stati liquidati, ad esempio, scudi 3½ il mese per avere « aiutato a lavorare in sulla testa di bronzo e altre opere », vale a dire scudi 42 annui, i quali trovano conferma per altri fiorentini, mentre per i fiamminghi accertiamo scudi 45, che salgono a 47, quando è previsto lo straordinario notturno (« computato certe veglie »); mentre uno « scarpellino intagliatore » (praticamente uno scultore in marmo) guadagnava circa la metà (scudi

22,25). Queste espressioni, sebbene rare, sono eloquenti: come mi permette di asserire la conoscenza di una nutrita gamma di salari impiegatizi.

A conclusione, Benvenuto Cellini ottenne il suo compenso, che egli ha avuto cura di registrare, secondo l'accenno dato: esso fu concordato in scudi 3.500, che si inquadrano nel seguente modo nelle due precedenti « voci » di spesa, per formare il costo totale di scudi 5.200 (ho effettuato lievi arrotondamenti per un totale di sc. 12):

spese del particolare impianto	scudi	365	7,0 %
spese di costruzione del monumento	»	1.335	25,7 %
onorario all'artista	»	3.500	67,3 %

La struttura di questo costo globale è dominata dal compenso al Cellini, che detiene una porzione superiore ai due terzi del totale, di contro a 7,2, che concernono la mano d'opera qualificata della seconda serie di costi (che per questo commento ho estratto dal 25,7 %, di cui sopra); ma, nonostante che gli esponenti dell'ultima siano stati in molti ad agire ed intensamente, il divario con la remunerazione dell'Opera d'arte nella più ampia accezione è davvero cospicuo. Un così largo margine sta ad indicare che il Duca ed i suoi consiglieri contrastarono la richiesta dell'Artista con cognizione di causa. Si tenga presente che fra i collaboratori del Cellini vi erano scultori ed orafi e che pertanto egli fu ricompensato certamente in modo adeguato all'originalità e pregio del superbo monumento che adorna la Loggia dei Lanzi e arricchisce vistosamente l'intera Piazza della Signoria.

La frazione rimanente del costo, cioè, il 32,7 %, non raggiunge neppure un terzo del totale, malgrado che l'addendo manifestato proporzionalmente con 7 % promani da un gran numero di fattori di costo: in tal modo, accostando l'insieme dei componenti « materiali » della complessa Opera a quelli di ordine più elevato, avvertiamo ancora un distacco pronunciato nei rispetti dell'onorario al Cellini, a riprova che questi non fu mal ricompensato da Cosimo.

Da questi abbinamenti degli espressivi tassi percentuali rilevabili nella configurazione del costo dell'Opera si appalesa, dunque, un riconoscimento piuttosto consistente del soggetto massimo (e decisivo) dell'Opera stessa. Per valutarlo, richiamerò attorno al medesimo le retribuzioni salariali, le quali, nonostante si riferiscano alle espressioni di lavoro comune, sono pur sempre significative, perché, oltre tutto, ci permettono di tradurre — anche

se con lata approssimazione — quella misura di valore dagli scudi alle misure nella moneta attuale. Non faccio appello, dunque, per tale valutazione, ai prezzi delle merci, di cui disponiamo in abbondanza, perché queste si combinavano in sistemi di consumi diversi dagli attuali: per giudicare della remunerazione del lavoro di un uomo bisogna ritornare a quelle degli altri uomini, che conosciamo, appunto, in gran numero. Dobbiamo ricorrere ai salari, ma non a quelli tecnici — i salari delle industrie —, dato che non esisteva una remunerazione a tempo in quel campo, nonostante che si continui a dissertare sui compensi degli operai (come per il caso dei « ciompi »). L'organizzazione dell'industria di allora — mi riferisco alle espressioni maggiori, dell'Arte della lana e dell'Arte della seta — non determinava salari, retribuendosi il lavoro soltanto a compito, a meno che non si fosse trattato degli « stamaioli » e « lanini », che collegavano la « bottega » ai centri operativi esterni.

Riportiamoci verso i salari impiegatizi, i quali mi sembra siano quelli — riferendomi a prestazioni di rango più elevato — che si possono accostare con maggiore attendibilità alla remunerazione degli artisti: e constatiamo che un dirigente di filiale di società all'estero — così ho visto per Lione, nel periodo aureo delle sue fiere, così per Siviglia, Lisbona, ecc. — arrivava ai 300-400 scudi annui. Quindi, assumendo per un tale dirigente del tempo d'oggi uno stipendio annuo di Lit. 15 milioni, si arriverebbe ad una corrispondenza di 60.000-50.000 Lit. per scudo: da cui, a 50.000 Lit., la remunerazione del Cellini equivarrebbe a Lit. 175 milioni di oggi e tutta l'Opera avrebbe avuto un prezzo di 260 milioni.

Insistendo sui costi delle opere d'arte in generale, concluderò che negli ultimi anni la riesumazione dei documenti più adatti allo scopo — i libri contabili, che costituiscono la fonte di grande rilievo della Storia economica — ha permesso, di fare luce piena sulla formazione dei costi stessi, che possiamo tanto bene inquadrare nel sistema di costi e di salari dell'epoca, così come in quelli analoghi della nostra epoca: in tal modo facendo rivivere più compiutamente le opere stesse ed i loro artefici.