

CELLINI, LE PAROLE E LE COSE

Cellini, le parole e le cose. L'allusione a Foucault non è casuale : l'endiadi 'parole e cose', in relazione di reciprocità o di opposizione, è nel cuore della scrittura celliniana, riflesso di un problema fortemente sentito da tutti i suoi contemporanei. « E' dice cose e voi dite parole », scriveva Berni della poesia di Michelangelo, e sembra prerogativa degli artisti scrittori del primo Cinquecento portare nel panorama cangiante delle poetiche la forza delle 'cose'. Il passaggio dal pieno e maturo Rinascimento al Manierismo è età complessa, di crisi della società, delle forme della comunicazione culturale e letteraria e della fruizione artistica. Ed è crisi soprattutto delle 'cose', prima ancora che delle 'parole'. Le 'cose' rischiano di essere non più i prodotti singolari dell'«artigiano» creativo e geniale del Quattrocento, dell'uomo potenzialmente 'universale' educato nella 'bottega', ma i raffinati oggetti di consumo replicati e commercializzati dagli specialisti e professionisti di settore, copie, imitazioni, contraffazioni, opere 'alla maniera' antica o moderna¹.

L'analisi dei cambiamenti delle condizioni del discorso, o *épistémé*, è al centro dell'indagine di Foucault in *Les mots et les choses*, che individua tre grandi fasi nello sviluppo moderno del pensiero occidentale : il Rinascimento, età della somiglianza, retta dalla dottrina dell'imitazione; l'*Age classique* (nell'accezione propria della storiografia francese, corrispondente alla periodizzazione che in Italia vede la parabola del Manierismo e la genesi del Barocco), dominata dall'apparizione e dal trionfo della rappresentazione (esemplare, in questo senso, è l'analisi foucaultiana de *Las Meniñas* di Velasquez) e da un'idea di ordine per identità e differenze; e infine la modernità, che vede raggiungere il limite della rappresentazione grazie all'apparizione del doppio empirico-trascendentale chiamato 'uomo', proiettato nell'analitica della finitudine. L'*épistémé* a sua volta si articola su tre livelli, il linguaggio (la parola, la comunicazione, l'espressione), la vita (il corpo, la dimensione puramente

¹ Per l'importanza della questione, si veda Jane Tylus, « Cellini, Michelangelo, and the Myth of Inimitability », in *Benvenuto Cellini, sculptor goldsmith writer*, edited by Margaret A. Gallucci and Paolo L. Rossi, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2004, p. 7-25.

fisica e biologica, la malattia, il dolore, la sessualità), e la ricchezza (la sfera economica, il denaro, il possesso, la 'roba')².

Alla fine del Rinascimento, in Italia come in Francia e nel resto d'Europa, nella storia intellettuale (Leonardo, Cardano, Montaigne) come nelle arti figurative (Tiziano, Velasquez, Caravaggio, El Greco), l'emersione del soggetto corrisponde alla rappresentazione del sé, e in questo Cellini appare testimone privilegiato del cambiamento epocale della modernità. Nella sua autobiografia, la *Vita* raccontata in prima persona dall'attore principale, si sovrappongono diversi piani e diversi fondali, che danno il senso di una 'prospettiva' interna, di una profondità che va oltre lo sviluppo lineare della serie temporale degli eventi. Il soggetto è presente e agisce, contemporaneamente, in ognuno di quei piani, consapevole della propria diffrazione in un gioco di specchi e di ruoli che contribuisce alla perdita dell'unità originaria: l'artista, l'apprendista, il maestro, l'orafo, il gioielliere, lo scultore, il poeta, il borghese, il cortigiano, il gentiluomo, il picaro, l'irregolare, il trasgressore, il carcerato, il violento, l'assassino. Ma l'io dello scrivente tenta continuamente di recuperare l'unità della propria esperienza esistenziale, con la violenza insistita e volontaristica dello stile che accumula le condizioni di verità che inquadrano ciò che è possibile e accettabile.

In primo piano, in funzione metalinguistica, il discorso sul discorso, la consapevolezza dell'importanza del mezzo utilizzato per registrare l'esperienza e comunicarla al di fuori di sé. In effetti, il problema della lingua e dello stile percorre tutto il dibattito critico sulla *Vita*, dalla riscoperta del codice Laurenziano e sua prima pubblicazione a cura di Antonio Cocchi (1728) agli interventi di Giuseppe Baretta (1763-1765), fino alla ripresa novecentesca del cosiddetto 'caso Cellini'³. In particolare, Maria

² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

³ Sulla lingua e lo stile di Cellini: Carlo Hoppeler, *Appunti sulla lingua della «Vita» di B. Cellini*, Trento, Tridentum, 1921; Benedetto Croce, «Sul Cellini scrittore», in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III, Bari, Laterza, 1952, p. 168-70; Renata Eggenschwyler, *Saggio sullo stile di Benvenuto Cellini*, Vercelli, Gallardi, 1940; Bruno Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Milano, Trevisini, 1952; Nino Borsellino, «Cellini scrittore», in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del Convegno (Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1972, p. 17-31; Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, p. 309-386; Dino S. Cervigni, *The Vita of Benvenuto Cellini: literary tradition and genre*, Ravenna, Longo, 1979; Angelo Cicchetti, «La Vita di

Luisa Altieri Biagi e Riccardo Scrivano, da punti di vista differenti e complementari, hanno illuminato il mondo delle ‘parole’, il lessico artistico celliniano, mettendone in evidenza la formazione e l’appartenenza ad un mosaico multiforme di modelli di riferimento ⁴.

Si tratta della tradizione letteraria, trattatistica e professionale, tra cultura alta e cultura popolare di consumo, scritta e orale, nei generi più vicini al mondo della bottega artistica : la novellistica e la facezia, la cronaca, la poesia d’improvvisazione, comica, petrarchesca, cortigiana e burchiellesca, la *Commedia* dantesca (onnipresente nelle letture degli artisti contemporanei, da Michelangelo a Bronzino e Pontormo), l’agiografia e la predicazione, la storia e le biografie degli uomini illustri (soprattutto di artisti, come dimostra il confronto serrato che Cellini instaura con il monumento contemporaneo delle *Vite* vasariane, in particolare con la vita del ‘divino’ Michelangelo), i libri di famiglia e di ricordi, le scritture d’archivio, e finalmente la linea illustre dell’autobiografia spirituale e dell’autobiografia d’artista (Petrarca e Alberti).

Per la trattatistica d’arte, Cellini ha consultato in particolare un apografo manoscritto parziale del *Libro di pittura* e del *Paragone* di Leonardo da Vinci (acquistato in Francia nel 1542 e poi sottrattogli dal Serlio), così descritto nel frammentario discorso *Della architettura* ⁵ :

[...] un libro scritto a penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci. Il detto libro avendolo un povero gentiluomo, egli me lo dette per quindici scudi d’oro. Questo libro era di tanta virtù e di tanto bel modo di fare, secondo il

Benvenuto di M° Giovanni Cellini fiorentino scritta <per lui medesimo> in Firenze», in *Letteratura italiana Einaudi*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Le opere*, III, Torino, Einaudi, 1993, p. 541-61; Angela Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l’homme à l’oeuvre*, Paris, L’Harmattan, 1998; *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2009. Cito il testo della *Vita* da Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma, Guanda, 1996, con la sola indicazione di libro e capitolo. Per le altre opere: Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1971.

⁴ Maria Luisa Altieri Biagi, «La *Vita* del Cellini: temi, termini, sintagmi», in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, cit., p. 61-163; Riccardo Scrivano, *Cinquecento minore*, Bologna 1966, e *Il modello e l’esecuzione*, Napoli, Liguori, 1993.

⁵ Jacopo Morelli, *I codici manoscritti della Libreria Naniiana*, Venezia, Zatta, 1776, p. 158 ; Benvenuto Cellini, *I Trattati dell’oreficeria e della scultura*, per cura di Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 225-26. Cfr. C. Pedretti, «Introduzione», in Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, edizione critica a cura di Carlo Pedretti e Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1995, p. 27-29.

mirabile ingegno del detto Lionardo (il quale io non credo mai che maggior uomo nascessi al mondo di lui) sopra le tre grandi arti, scultura, pittura et architettura [...] in fra l'altre mirabil cose che erano in su esso, trovai un discorso della prospettiva, il più bello che mai fusse trovato da altro uomo al mondo, perché le regole della prospettiva mostrano solamente lo scortare della longitudine, e non quelle della latitudine e altitudine. Il detto Lionardo aveva trovato le regole, e le dava ad intendere con tanta bella facilità et ordine, che ogni uomo che le vedeva ne era capacissimo.

Molte delle parole del lessico artistico celliniano hanno un'origine non 'tecnica', ma acquistano nella *Vita* una nuova dimensione semantica, specifica e appunto 'tecnica', seguendo un percorso intellettuale simile a quello tracciato da altri grandi 'pratici' del Rinascimento, Leonardo e Machiavelli : *giudizio, disegno, invenzione, attitudine, grazia, capriccio, intelligenza, maniera e modo*. Sono le parole necessarie all'artista per parlare delle 'cose' a lui proprie, le sue opere e quelle degli altri, per illustrarne il progetto con il committente, e per descriverle e giudicarle dopo l'esecuzione, e in questo Cellini segna un notevole passo in avanti anche nei confronti del Vasari, che pure aveva giocato un ruolo assolutamente fondativo. Ma si tratta di una sfera comunque limitata, nell'insieme della *Vita*, che non è biografia ma autobiografia, e in cui la sostanza principale della narrazione è l'operare del soggetto nella sua globalità. La scrittura dell'Io ci impone dunque di esplorare tutti gli altri campi semantici legati alla sostanza vitale dell'esperienza celliniana.

Non è un caso che la prima genesi della *Vita*, cioè l'avvio di questa nuova sfida del suo protagonista, l'avventura del 'dire', venga riconosciuta proprio in un momento di acuta crisi e anzi di impedimento del 'fare', di crisi di relazione fra l'artista e il principe, che sarebbe avvenuta nel periodo successivo all'esposizione pubblica del *Perseo* (1554), e all'inopinata freddezza dimostrata da Cosimo de' Medici. L'eccezionale testimonianza autobiografica non è nella *Vita*, ma nel capitolo XII del trattato *Dell'oreficeria*⁶ :

Passato che fu dua giorni, io viddi turbato il mio signore senza mai avergline dato causa nessuna; e, se bene io gli ho domandato molte volte licenzia, egli non me l'ha data, né manco m'ha comandato nulla: per la qual

⁶ Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, ed. Milanesi, cit., p. 89 ; *Opere*, cit., p. 680.

cosa io non ho potuto servire né lui né altri, né manco ho saputo mai la causa di questo mio gran male. Se non che, standomi così disperato, ho reputato che questo mio male venissi dagli influssi celesti che ci predominano, però io mi messi a scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatte al mondo: e così scrissi tutti gli anni che io avevo servito questo mio glorioso signore duca Cosimo. Ma, considerando poi quanto e' principi grandi hanno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni, io rimediai a questo; e tutti gli anni che io avevo servito il mio signore il duca Cosimo, quegli, con gran passione, e non senza lacrime, io gli stracciai e gitta'gli al fuoco con salda intenzione di non mai più scrivergli. Solo per giovare al mondo e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che m'è impedito il fare, essendo desideroso di render grazie a Dio in qualche modo dell'essere io nato uomo, da poi che m'è impedito il fare, così io mi son messo a dire.

E' l'impedimento del 'fare' che causa l'erompere del 'dire', dello « scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatto al mondo ». Certo, il livello primario di comunicazione, per un artista, è sicuramente il 'fare'. « Le opere sono i veri fatti e si debbono mostrare sempre prima che le parole », scrive altrove Cellini. Ma nella tradizione fiorentina delle botteghe anche il 'dire' ha la sua importanza. La parola permette la semplice trasmissione dei saperi pratici, come nel *Libro dell'arte* del Cennini, la memoria autobiografica e collettiva, il libro di famiglia e il libro di ricordi (Ghiberti), la tensione verso la forma-trattato (Filarete, Martini, Piero, Pacioli, e anche al livello umanistico con Alberti, Grapaldi, Gaurico), fino alla dimensione globale di registrazione dell'esperienza intellettuale e artistica in una forma di scrittura infinita (Leonardo da Vinci).

Come Leonardo nei *rebus* e Bramante nel cosiddetto Geroglifico di Viterbo, anche Cellini sa che le parole si possono vedere come cose, e che le icone delle cose si possono leggere come parole. Apparentemente un gioco, ma che può legarsi ai momenti più tragici dell'esistenza, come la morte del fratello Francesco (1529), il cui nome fu inciso sulla lapide con lettere antiche singolarmente 'rotte' :

Questo nome io l'avevo fatto intagliare di bellissime lettere antiche; le quali avevo fatto fare tutte rotte, salvo che la prima e l'ultima lettera. Le quali lettere rotte, io fui domandato per quel che così avevo fatto da quelli litterati, che mi avevano fatto quel bello epigramma. Dissi loro quelle lettere esser rotte, perché

quello strumento mirabile del suo corpo era guasto e morto; e quelle dua lettere intere, la prima e l'ultima, si erano, la prima, memoria di quel gran guadagno di quel presente che ci dava Idio, di questa nostra anima accesa dalla sua divinità (questa non si rompeva mai), quella altra ultima intera si era per la gloriosa fama delle sue valorose virtù. (I, 50)

Intorno al 1563, per l'invenzione del sigillo dell'Accademia del Disegno (testimoniata da una serie di disegni e testi nell'Archivio Calamandrei a Firenze, al Louvre, al British Museum, e nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco), l'artista avrebbe inventato un vero e proprio 'alfabeto' di 25 segni (visibile nei fogli di Firenze e di Londra), icone di 'cose', di oggetti e strumenti dell'arte (squadre, compassi, pennelli, scalpelli ecc.) da utilizzare al posto delle lettere corrispondenti (anche in base ad un principio di 'somiglianza' ad esempio, la squadra indica la L, il compasso rovesciato la V, ecc.)⁷.

Infine, Cellini conosce bene il dibattito contemporaneo del *Paragone delle arti*, testimoniato già in intense pagine di Leonardo, e riavviato dall'inchiesta condotta dal Varchi (e pubblicata nel 1549) tra gli artisti contemporanei, con gli interventi memorabili di Michelangelo, Pontormo, Bronzino, e Cellini stesso, che allora apriva la sua lettera negando di essere buon dittatore o scrittore : « Molto meglio saprei dir le ragioni di tanta valorosa arte a bocca, che a scriverle, sì per essere io male dittatore, e peggio scrittore. E pure, quale io sono, eccomi »⁸. E, restando nell'ambiente dell'*Hercolano* del Varchi (elaborato intorno al 1560, cioè contemporaneamente alla *Vita*) e del dibattito linguistico contemporaneo, anche Cellini sapeva che le parole possono efficacemente rendere la 'ragione delle cose'⁹. In un episodio della *Vita* l'artista risponde con un brillante motto ai suoi inquisitori, provocandone una reazione ancora più violenta, e l'inasprimento della sua carcerazione :

- Signori mia, egli è più d'una mez'ora che voi non restate di domandarmi di favole e di cose, che veramente si può dire che voi cicalate, o che voi

⁷ John Pope-Hennessy, *Cellini*, New York, Abbeville Press, 1985 ; Michael W. Cole, *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2002.

⁸ B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, ed. Milanese, cit., p. 272-75 = 272; *Opere*, cit., p. 980-81.

⁹ Vittorio Gatto, *Benvenuto Cellini : la protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001, p. 43.

favellate: modo di dire *cicalare*, che non ha tuono, o *favellare*, che non vol dir nulla; sí che io vi priego che voi mi diciate quel che voi volete da me, e che io senta uscir delle bocche vostre ragionamenti, e non favole e cicalerie -. A queste mie parole il Governatore, che era pistoiese, e non potendo piú paliare la sua arrovellata natura, mi disse : - Tu parli molto sicuramente, anzi troppo altiero; di modo che cotesta tua alterigia io te la farò diventare piú umile che un canino ai ragionamenti che tu mi udirai dirti; e' quali non saranno né cicalerie né favole, come tu di', ma saranno una proposta di ragionamenti, ai quali e' bisognerà bene che tu ci metti del buono a dirci la ragione di essi -. (I, 102)

Cellini riprende il motto nel *Discorso sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Essequie del gran Michelagnolo Bonarroti*, soffermandosi sul significato dei termini *ragionare*, *favellare* inteso come 'dir favole', e *cicalare*, interpretato come 'cigolare degli uccelli', e 'armonia di sogni' (un passo di alta coscienza linguistica, trascritto da Leopardi nello *Zibaldone*)¹⁰; e soprattutto nel *Trattato della Oreficeria*, dove il confronto si allarga a tutta la famiglia di parole che si riferiscono al 'parlare' (*ragionare*, *parlare*, *favellare*, *cicalare*). E si osservi la singolare affinità col metodo classificatorio del Varchi, che nell'*Hercolano* compie un'accurata analisi del «parlare o vero favellare humano esteriore», distinto dalle altre forme di espressione, come i linguaggi degli animali; in particolare nel brano dell'introduzione dedicato alle definizioni ed etimologie di *parlare*, *favellare*, *ragionare*, *sermonare*, *favoleggiare*, *cicalare* ecc., riecheggiate ed alterate in forma burlesca da Cellini¹¹.

Lo Iddio della natura ha concesso all'uomo in questo suono del modo della voce quattro differenze, le quali sono queste. La prima si dice il *ragionare* qual vuol dire *la ragione delle cose*; la seconda si usa dire *parlare*, qual vuol dire *parolare*, che son quegli che dicono parole di sustanzia e belle l'un l'altro, che se bene non sono la ragione stessa delle cose, queste parole mostrano la via del ragionare; la terza si dice *favellare*, la qual voce si è il *dire delle favole* e

¹⁰ *Discorso sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Essequie del gran Michelagnolo Bonarroti*, in B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, ed. Milanese, cit., pp. 229-33 = 232-33; *Opere*, cit., p. 826; Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, p. 2592, ed. Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1388.

¹¹ Benedetto Varchi, *L'Hercolano*, Edizione critica a cura di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995, p. 533.

cose con poca sostanza, ma sono piacevoli alcune volte, e non ingiuriose; la quarta voce è quella che si dice *cicalare*, la qual voce usano quegli uomini che non sanno nulla, e vogliono con quella mostrare di sapere assai¹².

Il livello più alto, per Cellini, resta senz'altro il *ragionare*, il dire la «ragione delle cose», che ora ha anche assoluta autonomia nei confronti della prassi artistica. Di fronte alla crisi del 'fare', alla crisi delle 'cose', la parola prende spazio per recuperare un senso alle cose e cercare di adattarsi, come una mano, o un guanto, che tocca gli oggetti, le persone, i fatti, gli eventi, e vi aderisce perfettamente. Crisi di quali 'cose'? Per Davico Bonino, nella *Vita* affiora un discorso 'secondo', che ha all'origine uno stato permanente di nevrosi e ribellione, causato dalla mutazione di *status* professionale e dall'alienazione dell'artista del Cinquecento; e anche di una nevrosi di segno opposto, « l'irresistibile, inconsapevole narcisismo del protagonista-narratore », che porta al secondo stadio di costruzione di un Ideale dell'Io, o di sublimazione dell'*ego* in un Io ideale¹³.

Gli studi recenti di Margaret Gallucci hanno invece rilevato che la grande e intensa attività di scrittura, per Cellini, comincia solo con l'esperienza terribile del processo e della carcerazione per sodomia nel 1557, ultimo e più grave episodio (non raccontato nella *Vita*) di una lunga serie di violazioni di leggi in campo sessuale, sociale, artistico, letterario; e dovremmo ricordare, sempre con Foucault, dall'*Histoire de la sexualité*, che è soprattutto il discorso sulla sessualità a contribuire alla creazione del soggetto moderno¹⁴.

La *Vita* è una grande apologia di se stesso, una sorta di 'autodifesa' giudiziale. Cellini vi sembra spesso giocare il ruolo di un attore, ma non tanto sulla scena di un teatro, quanto su quella di un tribunale (e a tratti lo è davvero, come davanti ai giudici del Papa (I, 102-103). Una scena sulla

¹² *Trattato della Oreficeria*, cap. IX, in Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, ed. Milanesi, cit., p. 62; *Opere*, cit., p. 651-652.

¹³ Guido Davico Bonino, *Lo scrittore, il potere, la maschera. Tre studi sul Cinquecento*, Padova, Liviana, 1979.

¹⁴ Margaret A. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, masculinity, and artistic identity in Renaissance Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. Cf. anche V.C. Gardner, «*Homines non nascuntur, sed finguntur*. Benvenuto Cellini's Vita and the Self-Presentation of the Renaissance Artist», in *Sixteenth-Century Journal*, 28 (1997), p. 47-65; Paolo L. Rossi, « Sprezzatura, Patronage, and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words », in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. P. Jaks, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 55-69.

quale predomina sì l'autorappresentazione del 'violento', del carattere maschile primario, sanguigno e collerico; ma in cui conta anche la dichiarazione ripetuta che si tratta di una 'scrittura di verità', come si afferma ad apertura della *Vita*: « Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sí veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propia mano descrivere la loro vita » (I, 1).

Come sappiamo, si tratta di una grande autorappresentazione incompiuta, con la scrittura della *Vita* che si interrompe intorno al 1566-1567, perché sostituita dal nuovo progetto dei trattati di oreficeria e scultura, in cui confluisce parte della materia autobiografica, ancora mobile e magmatica, rifusa in forme novellistiche e aneddotiche all'interno del discorso tecnico, soprattutto nella redazione manoscritta dedicata a Francesco de' Medici nel 1565, nel codice Marciano 5134 (édito dal Milanese nel 1857)¹⁵. L'edizione del 1568 aveva invece comportato una riduzione della sostanza linguistica e della materia narrativa (forse ad opera di un lettore 'esterno' sollecitato dall'autore, come Gherardo Spini) in un testo freddo, accademico, e in cui il coinvolgimento del soggetto gradualmente scompare in un'esemplificazione minuta e ossessiva dei 'secreti' dell'arte, degli oggetti e delle cose che brillano e contano solo per bellezza, rarità e valore, diamanti, rubini, smeraldi, perle, ceselli e nielli d'oro e d'argento.

Per la *Vita* come per i *Trattati*, l'itinerario testuale è simile: un'intensa e viva redazione da parte dell'autore, che poi ha paura di aver infranto le regole del 'dire', della grammatica e dello stile della 'volgar lingua', e si rivolge ai letterati affinché correggano integralmente la lezione delle sue opere. Ma fortunatamente per la *Vita* il Varchi declinò l'invito, affermando di preferire « cotesto puro modo » in cui Cellini l'aveva scritta, e solo attraverso il quale poteva essere comunicata la verità degli eventi vissuti dall'artista, come ricorda lo stesso Cellini nella lettera in cui chiedeva al Varchi la restituzione del codice Laurenziano (22 maggio 1559)¹⁶:

Da poi che Vostra Signoria mi dice che cotesto semplice discorso più vi soddisfa in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qualcosa non apparirebbe tanto la verità quanto io ho scritto, perché mi son

¹⁵ Paolo L. Rossi, «The Genesis and Fate of Benvenuto Cellini's *Trattati*», in *Benvenuto Cellini, sculptor goldsmith writer*, cit., p. 171-98.

¹⁶ B. Cellini, *Opere*, cit., p. 985.

guardato di non dire nessuna di quelle cose che con la memoria io vada a tentone, anzi ho ditto la pura verità, lasciando gran parte di certi mirabili accidenti che altri che facessi tal cosa ne harebbe fatto molto capitale (ma per havere hauto da dire tante cose e per non fare troppo gran vilume ho lasciate gran parte delle piccole), io mando il mio servitore accioché voi gli diate la mia bisaccia e il libro.

Come le sue scritture, in effetti, tutta la vita di Cellini è giocata sulla dialettica regola-infrazione-punizione, al punto che il periodo della prigionia in Castel Sant'Angelo, raccontato nella parte finale del primo libro, sembra rappresentare il vero centro strutturale della *Vita*, lo snodo fondamentale dal quale l'autore esce riconquistando la propria libertà di uomo e d'artista, senza essere costretto a sottostare alle 'regole'. Ed è ancora questione di rappresentazione del sé, su uno scenario che passa dal piccolo al grande, dal chiuso all'aperto : da un lato gli spazi chiusi della casa di famiglia, della bottega, della ristretta dimensione municipale fiorentina e toscana, fino allo spazio chiuso per eccellenza, la cella di Castel Sant'Angelo, caverna oscura e tenebrosa; dall'altro l'apertura verso il 'grande mondo' e la frequentazione dei grandi della terra, il Papa, l'Imperatore, il Re di Francia, il Granduca, la corte pontificia e quella francese, e l'infinitamente grande degli spazi aperti delle Alpi e dei grandi paesaggi francesi. Sintesi finale degli spazi chiusi e aperti sarà la fonderia del Perseo, laboratorio alchemico che non è veramente né chiuso né aperto, percorso dalla furia degli elementi naturali.

In questo passaggio si gioca anche il secondo livello dell'*épistémé* della *Vita*, la dimensione vitale e biologica, l'attraversamento della realtà e dello spazio da parte di un corpo fisico, pesante, sofferente. Alla sfera corporea sono legate molte delle più belle e forti pagine della *Vita*. Cellini parla del suo corpo ancora con le parole della medicina tradizionale, di tradizione galenica, dominata dalla teoria degli umori e della complessione. C'è un interno misterioso e oscuro, e un involucro esterno, che può essere rotto da una ferita o da un incidente, e allora ne erompe a fiotti il liquido vitale, il sangue : l' « abbondanza del sangue » segna l'agonia del fratello (I, 49), l' « abbondanza di sangue » erompe dalla testa di un uomo colpito da un sasso lanciato da Benvenuto (I, 66), e la « molta quantità di sangue » che versava la sua mano, ferita da un ferretto dello schioppo, spaventa i gentiluomini incontrati in un'osteria di Anagni (I, 70).

All'interno del corpo, lo stomaco e l'apparato digerente sono destinatari dei frequenti accenni al cibo e al bere, al campo semantico della cucina e dei

commestibili; ma vi si può anche annidare « una grandissima febbre con freddo inestimabile » (I, 84-85), che porta Benvenuto in fin di vita, e anzi lo fa credere addirittura morto, al punto che il Varchi, da Firenze, ne scrive subito un sonetto di condoglianza. La gran febbre è anche l'occasione di critiche violente nei confronti della classe dei medici, dal primo « mediconzolino » o « medico babbuasso » di messer Giovanni Gaddi (I, 83), che ausculta il polso e sconsiglia di cavar sangue, fino ai primi medici di Roma e a « maestro Francesco da Norcia, medico vecchissimo e di maggior credito che avessi Roma » (I, 84). Benvenuto infine si riprende « con più di venti mignatte al culo, forato, legato e tutto macinato », e supererà il male, dopo molto tempo, solo dopo aver vomitato « un verme piloso, grande un quarto di braccio : e' peli erano grandi et il verme era bruttissimo, macchiato di diversi colori, verdi, neri e rossi » (I, 85). E sempre all'interno del corpo si consumano gli episodi di avvelenamento, in carcere (I, 125), o da parte di ospiti infingardi (II, 104).

Il basso corporeo è rappresentato in funzione comica e grottesca, nella negromanzia del Colosseo, in cui un terrorizzato fanciullo, Agnolino Gaddi, « fece una strombazzata di coreggie con tanta abbondanza di merda, la qual potette più che la zaffetica » (I, 64); e nelle « quattro coreggie, le quali si dovettono sentir da San Miniato » che emette lo svergognato Bernardone (II, 89). Nessun accenno diretto agli organi genitali, ma frequenti allusioni a relazioni sessuali, per lo più con prostitute e serve : il « diletto carnale » con la giovane serva (I, 52), e con la « servicina » della meretrice bolognese Faustina (I, 29), che sembra attaccargli un male misterioso : « mi prese un gran dolore di testa, con molte anguinaie nel braccio manco, scoprendomisi un carbonchio nella nocella della mana manca, dalla banda di fuori ». In Francia, Benvenuto, oltre a una bellissima fanciulla (II, 18), sperimenta i « piaceri carnali » e le « piacevolezze carnali » con la Caterina (II, 28 e 35), che viene convinta a testimoniare contro di lui d'aver « usato seco al modo italiano; qual modo s'intendeva contra natura, cioè in sodomia » (II, 29), ossia, come precisa comicamente il giudice : « Ella vuol dire che tu hai usato seco fuori del vaso dove si fa figliuoli »; al che ribatte Benvenuto « che quello non era il modo italiano; anzi che doveva essere il modo francese, da poi che lei lo sapeva et io no; e che io volevo che lei dicessi a punto innel modo che io avevo aùto a far seco. Questa ribaldella puttana iscelleratamente disse iscoperto e chiaro il brutto modo che la voleva dire » (II, 30).

All'amicizia tra giovani maschi (ad esempio, con Francesco di Filippino Lippi : « Nel praticare insieme generò in noi un tanto amore, che mai né di né notte stavamo l'uno senza l'altro », I, 13), e in seguito alle relazioni con i bellissimi modelli, allievi e 'fattorini' come Ascanio (« io gli posi uno amore grandissimo come figliuolo, e lo tenevo vestito come se figliuolo mi fussi stato », I, 93), Cencio (« ingegnoso, ardito e bellissimo di corpo », I, 83), il fanciullino Cencio figlio della meretrice Gambetta, modello per il viso della Medusa (« Servivomi di questo fanciullo per ritrarlo, perché noi non abbiamo altri libri », II, 57), sono dedicate appena lievi allusioni. All'accusa sferzante di 'sodomitaccio' lanciata da un furibondo Bandinelli, Cellini risponde non negando ma motteggiando : « Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché e' si legge che e' l'usò Giove con Ganimede in paradiso, et qui in terra e' la usano i maggiori imperatori et i più gran re del mondo. Io sono un basso et umile uomiciattolo, il quale né potrei né saprei impacciarmi d'una così mirabil cosa » (II, 71). E le accuse peggiori le lascia intendere invece per altri artisti, suoi nemici o avversari, come Giorgio Vasari, chiamato con scherno « Giorgetto casellario », che aveva preso a dormire con un garzone di Cellini (I, 86).

Del resto, nonostante le ostentate affermazioni di violenza maschile, sembra che per Benvenuto l'appartenenza di genere possa essere del tutto casuale, nascosta o camuffata da un vestito o da un esperto *maquillage*. Perfino lui, appena nato e involto « in bellissimi panni bianchi », era stato creduto una femmina, finché, « scoperto i panni », il padre « coll'occhio vidde lo inaspettato figliuolo mastio », cominciando a ripetere « E' sia il Benvenuto » e suggerendo agli astanti il nome da usare per il battesimo, la parola che avrebbe indicato, per tutta la vita, la realtà esistenziale e biologica dell'individuo (I, 3). Benvenuto si diverte, da parte sua, a travestire con « veste femminile » e « bellissimi modi di acconciature » un giovane, Diego (« era bello di persona, meraviglioso di color di carne : lo intaglio della testa sua era assai più bello che quello antico di Antino e molte volte lo avevo ritratto »), e a portarlo con sé ad una festa di amici pittori e prostitute (I, 30). Ma il travestimento (da frate) è anche un modo brillante per sfuggire alla giustizia fiorentina : « Io dissi che mi levassi certi peletti della barba, che prime caluggine erano. Frate Alesso mi vestí in modo di frate e un converso mi diede per compagnia » (I, 19). E non si dimentichi che la situazione generale del travestimento rinvia direttamente alla teatralità del primo Cinquecento, sia per l'interpretazione dei ruoli

femminili che per l'intreccio delle storie rappresentate (dalla *Calandria* del Bibbiena in poi)¹⁷.

I vestiti sono la copertura del corpo, la sua seconda pelle, e Cellini ricorda, dei propri, la cappa, la berretta, il saio, la camicia, il grembiule, il mantello e il cappuccio *alla civile*. Per l'abito della festa e della processione vuole vestire sé e Cencio di « panni e seta azzurri », e fa « tagliare e' panni azzurri con una bella vestetta di ermisino pure azzurro et un saietto del simile; e a' lui feci un saio et una vesta di taffetà, pure azzurro » (I, 83). Persino in occasione della rocambolesca fuga dal carcere di Castel Sant'Angelo ha il tempo di guardarsi e di registrare il proprio abbigliamento : « Io mi trovavo in giubbone bianco et un paio di calze bianche e simile un paio di borzachini, inne' quali avevo misso quel mio pugnalo già ditto » (I, 109). Né mancheranno mai, nella sua vita violenta, le armi : il pugnale, lo schioppo e l'archibugio, la spada, la daga, il giaco di maglia.

Tra le malattie, per l'artista, una delle peggiori è quella agli occhi, l'impedimento del vedere, la chiusura di quella che Leonardo chiamava la « finestra dell'anima », aperta sul mondo delle forme e della luce. Si tratta sempre di pagine drammatiche, come nel caso della « scesa », della cataratta (I, 58), o della « verza d'acciaio » che schizza nell'occhio destro (II, 72). Lo stato di malattia contraddistingue comunque anche i momenti di *furor* creativo. La convalescenza per il morbo gallico (« Soprastette quel morbo gallico a scoprimisi piú di quattro mesi interi, di poi mi coperse tutto tutto a un tratto: non era innel modo de l'altro che si vede, ma pareva che io fussi coperto di certe vescichette, grandi come quattrini, rosse ») corrisponde ad uno straordinario periodo di operosità : « in cotesta astinenza io feci le piú belle cose e le piú rare invenzione che mai facessi alla vita mia » (I, 59).

Nella memorabile fusione del Perseo (II, 75-76) il dettaglio della febbre non è affatto secondario, ma giustifica il procedimento narrativo caratteristico della visione onirica e del delirio, rendendo il racconto fantastico e sovrumano. L'annuncio dell'imminente catastrofe viene fatta al febbricitante Benvenuto da « un certo omo », « storto come una esse maiuscola », che parla con « un certo suon di voce mesto, afflito, come coloro che danno il commandamento dell'anima a quei che hanno a 'ndar a giustizia ». Le cose si animano, prendono vita, e il bagliore del fuoco rende lo scenario di un processo alchemico : « oh quando quel migliaccio

¹⁷ L. Bottoni, *Leonardo e l'androgino: l'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano, Angeli, 2002.

cominciò a sentire quel terribil fuoco, ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava » (II, 76). Su tutto domina la furia (« questi gran furori ») degli elementi primordiali, il fuoco, l'aria e l'acqua (dall'alto, il vento e la pioggia), fino all'istante supremo del « romore con un lampo di fuoco grandissimo », l'esplosione del coperchio della fornace, cui segue la preghiera a Dio. La forma prodigiosamente si riempie di metallo fuso, e Benvenuto si può concedere un piatto d'insalata, un lungo sonno, e al risveglio anche un « grasso capponcello » (II, 77).

La malattia dello spirito, nella forma del delirio e della farneticazione, dunque, se prende l'artista, è del tutto passeggera. Tutt'al più Benvenuto riconosce per se stesso la complessione della malinconia, caratteristica degli artisti, dei figli di Saturno; e giustifica il piacere delle passeggiate a caccia con lo scoppietto con la dichiarazione : « essendo io per natura malinconico » (I, 27) (ma altrove l'aggettivo ha valenza negativa : (I, 88) : « quel pazzo malinconico filosofo di Lorenzino »; (II, 8) : « faccia malinconica »). Dove Benvenuto può veramente trovarsi di fronte alla follia, e quasi studiarla e considerarla con calma, è nella prigionia di Castel Sant'Angelo, con il Castellano, di cui si descrivono minutamente le alterazioni degli umori nel decorso del suo stato di pazzia (I, 107, 111 e 123), che di volta in volta fa immaginare al Castellano di essere un orcio da olio, un ranocchio, un morto, e infine un pipistrello. A contatto con il carceriere folle, il prigioniero si ingegna così di restare sano di mente : metafora della condizione paradossale dell'artista che, nella follia del mondo, vede più in là e più lucidamente dei suoi contemporanei.

Il Castellano si trasforma, nello specchio deformante della sua pazzia, anche in animali come il ranocchio e il pipistrello, e tenta di imitarne il comportamento, il verso, e soprattutto l'andatura, saltellando come una rana, o desiderando invano di poter volare (in una pagina celebre che sembra ricordare addirittura gli appunti di Leonardo sul volo degli uccelli e sulla costruzione della macchina volante, con le due lunghe ali modellate appunto sulla forma delle ali di un pipistrello). Questa metamorfosi è caratteristica della poetica del manierismo, e rappresenta l'evoluzione moderna della dottrina fisiognomica, ripresa ancora alla fine del Cinquecento da Giambattista Della Porta. Per un artista come Cellini, e per i suoi contemporanei, dagli scultori di Bomarzo e Pratolino agli artisti italiani a Fontainebleu, questo comporta l'attitudine a riconoscere l'aspetto ferino nell'uomo. Nella *Vita* si delinea una galleria di personaggi nei quali, invariabilmente, emerge l'animale, con le sue qualità morali e psicologiche,

una sorta di bestiario che, a sua volta, è parte integrante della tradizione popolare toscana della fine del Medioevo, dal *Fiore di Virtù* al Sacchetti, fino a Leonardo e Machiavelli. E il ritratto resta memorabile, alla lettura, anche per l'implicito valore iconico dell'elemento ferino.

Come nel mito di Circe (ripreso dal contemporaneo Gelli), gli uomini si trasformano in gatte, asini, bestie, porci. Dello stesso Benvenuto un medico dice che ha il « polso d'un leone o d'un dragone » (I, 83), mentre i soldati scendono a prenderlo nel carcere impauriti come di un « venenoso dragone » (I, 120); e a chi lo ingiuria con l'epiteto di asino risponde di essere pronto a dargli « calci più forte che uno asino » (I, 113). Ma è anche capace, « soffiando », di diventare « come uno aspido » (I, 17).

Ricordiamo, del bestiario celliniano, il perfido segretario Iacopo Guidi che diventa un « venenoso rospo », « con una sua bocca ritorta e con voce altiera, e ritiratosi tutto in sé, con la persona tutta incamatita, come interizzata » (II, 95); il papa Clemente VII che guarda « coll'occhio del porco » (I, 51), il cardinal Salviati che « aveva più viso di asino che di uomo » (I, 57); e l'asinità è ampiamente rappresentata in molti altri personaggi della *Vita*. Asino e porco è l'incontinente Bernardone (II, 89). L'Ammiraglio Monsignor d'Anguebò in Francia era chiamato «monsignore Asino Bue» (II, 43). Il pagatore ducale Lattanzio Gorini era « secco e sottile », « con certe sue manine di ragnatelo e con una vociolina di zanzara, presto come una lumacuzza » (II, 54), « menando certe sue manuzze di ragnatelo, con una vocerellina di zanzara » (II, 66). Tra le molte 'bestie', la più bestia di tutte è Baccio Bandinelli, « quel bestial Buaccio Bandinello » (II, 54), « sporco ribaldo goffo » (II, 71), « uomaccio », « con quel suo bruttissimo visaccio », l'opera più importante del quale, l'*Ercole e Caco*, pubblicamente esposta in Piazza della Signoria, è oggetto di una descrizione deformante e 'bestializzante', che vede nella faccia di Ercole le fattezze di un « lionbue » (II, 70). Fra tanti animali e tante bestie, come gli era già avvenuto di pensare da giovane nella casa romana del vescovo Salamanca, a Cellini poteva anche sembrare di passare, lui uomo, fra le creature dello Zodiaco : « Era né piú né manco come passare per mezzo il Zodiaco, ché chi contrafaceva il leone, quale lo scorpio, altri il cancro » (I, 24).

La macrosequenza del carcere, s'è detto, può essere considerato il centro strutturale della *Vita* (I, 101-128). Nella seconda e più dura carcerazione il corpo patisce tutte le privazioni, e soprattutto la privazione della luce, che porta gli occhi ad assuefarsi all'oscurità (I, 119) :

Io fui portato sotto un giardino in una stanza oscurissima, dove era dell'acqua assai, piena di tarantole e di molti vermi velenosi. Fummi gittato un materassuccio di capechio in terra, e per la sera non mi fu dato da cena, e fu' serrato a quattro porte : così istetti insino alle diciannove ore il giorno seguente [...] Così infelicemente mi vivevo in su quel materasso tutto fradicio, ché in tre giorni era acqua ogni cosa; onde io stavo continuamente senza potermi muovere, perché io avevo la gamba rotta; e volendo andare pur fuor del letto per la necessità de' miei escrimenti, andavo carpone con grandissimo affanno per non fare lordure in quel luogo dove io dormiva. Avevo un'ora e mezzo del dí di un poco di riflesso di lume il quale m'entrava in quella infelice caverna per una piccolissima buca. (I, 117)

Solo mi dava grande affanno le ugna che mi crescevano; perché io non potevo toccarmi che con esse io non mi ferissi: non mi potevo vestire, perché o le mi si arrovesciavano in drento o in fuora, dandomi assai dolore. Ancora mi si moriva e' denti in bocca; e di questo io m'avvedevo, perché sospinti i denti morti da quei ch'erano vivi, a poco a poco sofforavano le gengie, e le punte delle barbe venivano a trapassare il fondo delle lor casse. Quando me ne avvedevo gli tiravo, come cavargli d'una guaina, senza altro dolore o sangue : così me n'era usciti assai bene. (I, 119)

Il tema della prigione, e delle parole ad esso collegate, è ossessionante in Cellini. La prigione significa passare da una condizione di azione nel mondo ad una totale passività, alla mercé dei propri carcerieri, come indica l'uso frequente di verbi come *menare* e *serrare* (« Di quivi mi menorno in Castello [...] innel mastio, mi serrorno prigione », I, 101). Nel periodo più duro, essa diventa una « stanza oscurissima » e una « infelice caverna » (I, 117), « sotterranea caverna », « bruttissimo carcere », « buca » (I, 120), « carcere tenebroso » (I, 122), « caverna buia » (I, 124); ed è soprattutto sentita come un « ingiusto carcere » (II, 53), anche se poi se ne cantano le lodi paradossali nel *Capitolo in lode del carcere*. I verbi collegati sono *chiudere*, *rinchiudere*, *serrare*, *riserrare*, gli oggetti più importanti il *chiavistello*, la *chiave*, la *serratura*. Il pensiero dominante, *fuggire*, *uscire*. La condizione spaziale più evidente, l'essere uno spazio chiuso, circondato da alte mura. E le mura sono di nuovo per Cellini il segno della regola della società che lo circonda e lo costringe, e che lui sente il bisogno irrefrenabile di superare, di infrangere, di scavalcare.

Ma la parola che ricorre di più, nella sequenza del carcere, è la parola *libero*. Per Cellini è un tema fondamentale, e corrisponde alla lotta per la

riconquista degli spazi di libertà dell'individuo e dell'artista nella crisi del Rinascimento, e nella crisi dei rapporti con il potere nella civiltà delle corti dell'Antico Regime. Un ideale di libertà affermato fin dal primissimo apprendistato in bottega, a Roma, quando passando dal maestro Firenzuola al maestro Paolo Arsago, Benvenuto aveva avuto il coraggio di rispondere così ai rimproveri del primo maestro:

Dissi ch'io era nato libero, e così libero mi volevo vivere, e che di lui non si poteva dolere; manco di me, restando aver dallui certi pochi scudi d'accordo; e come lavorante libero volevo andare dove mi piaceva, conosciuto non far torto a persona. Anche quel mio nuovo maestro usò parecchi parole, dicendo che non mi aveva chiamato, e che io gli farei piacere a ritornare col Firenzuola. A questo io aggiunsi che non cognoscendo in modo alcuno di farli torto, et avendo finite l'opere mia cominciate, volevo essere mio e non di altri; e chi mi voleva mi chiedessi a me (I, 14).

E' la libertà il bene più importante, e questo dato ci porta al terzo e ultimo livello dell'*épistémé* della *Vita*, la dimensione economica, la ricchezza, il denaro : perché libertà significa anche e soprattutto libertà dell'operare artistico, di sperimentazione e di ricerca, al di là dei capricci e delle costrizioni e delle piccole e grandi violenze e prepotenze (fisiche e morali) di una committenza principesca. L'affermazione economica della *gens*, della famiglia, fa parte del patrimonio genetico di Benvenuto, che tende alla nobilitazione della memoria di famiglia, ricordando gli avi, e cercando di ricostruirne anche uno stemma araldico : e sappiamo quanto questo fosse importante nella tradizione toscana. La *Vita* è così anche un grande «libro di ragione», libro di conti della bottega, dell'impresa commerciale, della famiglia, con le sue ossessionanti annotazioni di crediti e debiti, conti, *danari, quattrini e cartocci*. Quasi quotidiani gli accenni a *guadagno, provvisione, entrata, salario*, e alla *roba*. Una delle annotazioni più tarde, con tanto di data al 1566, è addirittura un 'ricordo' di credito nei confronti del Duca :

[...] io resto ancora a 'vere cinquecento scudi d'oro insino a ora, che siamo vicini alla fine dell'anno 1566. Ancora io restavo d'avere un resto di mia salari, il quale mi pareva che e' non si facessi più conto di pagarmegli, perché gli eran passati incirca a tre anni; ma gli avvenne una pericolosa infermità al Duca, che gli stette quarantotto ore senza potere orinare; e conosciuto che i remedi de' medici non gli giovavano, forse ei ricorse a Iddio, e per questo e' volse che

ogniuno fussi pagato delle sue provvisione decorse; et ancora io fui pagato, ma non fu' pagato già del mio resto del Perseo (II, 96).

Essere pagato, e pagato 'il giusto', è una forma di 'liberazione' da uno *status* di soggezione al potere. Nella *Vita* si avverte la forte dialettica tra due parole inconciliabili, da una parte il *lavoro*, che si colloca in uno spazio libero e aperto, dall'altra il *servizio*, all'interno dello spazio chiuso e regolato e codificato della corte, cui si collegano tutte le altre frequentissime parole, *servire*, *servo*, *servitore*, *favore*, fino all'endiadi paradossale e illusoria (ma riferita al padre) *servitore e amicissimo della casa de' Medici* (I, 6), dove *amicissimo* avrà piuttosto il significato di 'fedele e leale partigiano della parte dei Medici'. Non può esserci vera amicizia col principe, come dimostrano gli innumerevoli momenti di crisi testimoniati nella *Vita*. Né c'è spazio per dire tutta la verità ad un principe (per riprendere un *topos* della trattatistica rinascimentale, vagliato da Castiglione e Della Casa), come indica l'episodio del « vezzo di perle » della Duchessa, che obbliga l'artista a mentire al Duca sull'effettivo valore di perle di seconda scelta, salvo poi dirgli la verità e perdere per sempre il favore della Duchessa (II, 83-84). Una situazione sofferta, per Cellini, « amicissimo della verità e nimico delle bugie », perché la bugia è la falsificazione della parola, l'adulterarne l'essenza, come una cattiva lega in una moneta falsa.

Nell'orizzonte celliniano (ce lo dimostrano le sue 'parole') c'è un forte senso di possesso, di attaccamento alle 'cose' che sono la sostanza della sua arte. E non potrebbe essere altrimenti. Cellini è artista specializzato nelle arti cosiddette minori, non nelle grandi opere che nascono già in un contesto di fruizione pubblica, come l'affresco, la grande scultura, l'opera architettonica. Delle sue creazioni egli non possiede nulla, né i metalli preziosi, l'oro e l'argento, né le pietre, gli smeraldi, gli zaffiri, i diamanti. Nessun altro artista, fra Rinascimento e Manierismo, sente più di lui il distanziamento dall'opera dopo il suo compimento, e la propria alienazione. I suoi mirabili oggetti, capolavori in miniatura, gioielli, bottoni, piviali, vasi e vasetti, fino alla celebre saliera di Francesco I, scompaiono subito per diventare proprietà privata del committente. L'unico ricordo è quello che ne conserva il loro creatore, ed è un ricordo che angosciosamente si registra nelle descrizioni e nelle pagine della *Vita*, e poi, in misura minore, dei trattati.

Eppure, una delle parole più frequenti nella *Vita* è proprio l'aggettivo possessivo *mio*, che marca un senso di possesso, di forte legame affettivo, in

primo luogo con le persone, dai vincoli familiari (il padre, il fratello, la sorella, il figliuolo) a quelli di bottega e di amicizia e di ostilità (il maestro, il fattorino, l'amico, il compagno, l'avversario e il nemico). Gloria personale è nel momento in cui re Francesco gli rivolge la parola chiamandolo *Mon ami* : « poi a me dette in su la spalla con la mana, dicendomi: - *Mon ami* (che vuol dire 'amico mio') » (II, 22). Anche le opere, in forma indeterminata, sono designate come 'sue' (*mio disegno, mio vaso*), fino al culmine del Perseo, che è sempre, con impressionante cadenza, « il mio Perseo » (II, 63 65 68 73 75 83 84 86 92 97 101 108). Alla dispersione delle opere di oreficeria e di gioielleria, destinate ad essere possedute da altri, e anzi portate, indossate a stretto contatto corporeo, solo il Perseo resta destinato a una dimensione 'pubblica', in piazza. Il capolavoro sfugge al possesso privato del principe, appartiene a tutti, e in un certo senso appartiene ancora all'artista.

L'artista avrebbe avuto un unico modo per non separarsi mai dalle *sue* opere : non finirle mai. Era una pratica paradossale, del tutto contraria alle regole del buon operato professionale, alla logica della bottega e del mercato; e anche alle ragioni più profonde delle poetiche del Rinascimento, sia nelle lettere che nelle arti, che tendevano verso la perfezione dell'opera, verso lo stadio di bellezza ideale al quale nulla potrebbe essere tolto e nulla aggiunto. Tra le generazioni precedenti, solo Leonardo aveva ripetutamente osato una simile pratica, sfidando il giudizio dei contemporanei : un capolavoro come la *Battaglia di Anghiari* era rimasto incompiuto sulla parete della grande sala del Palazzo della Signoria, e il suo cartone, visto e ammirato da Cellini insieme a quello di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*, era stato « la scuola del mondo » (I, 13). La *Gioconda* e la *Sant'Anna*, incompiuti, non erano stati consegnati ai probabili committenti, ma avevano continuato ad essere laboratori aperti di sperimentazione, nello studio dell'artista. Ne sarebbe derivato il giudizio parzialmente negativo del Vasari : « Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì »¹⁸.

Cellini ha letto con grande attenzione le *Vite*, e non solo quella di Michelangelo, al cui modello si richiama spesso ed esplicitamente. L'ombra e la tentazione del non finire leonardesco aleggiano sulla sua opera,

¹⁸ Cf. Carlo Vecce, «Le prime 'vite' di Leonardo: origine e diffrazione di un mito della modernità», in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, Atti del Convegno internazionale (Parigi, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003), a cura di Pietro C. Marani - Françoise Viatte - Varena Forcione, Firenze, Giunti, 2006, p. 159-77.

soprattutto se definita *mirabile, grande, bella, faticosa, difficile, difficilissima*, e con espressioni ricorrenti come *fine di tale opere, dar fine alle cominciate opere, finita l'opera sua*. L'accusa di non riuscire a finire gli viene spesso rivolta da malevoli e avversari, e sembra ingigantire durante l'impresa del Perseo : gli ripete il Gorini (sempre « menando certe sue manuzze di ragnatelo, con una vocerellina di zanzara ») : « Perché non finisci questa tua opera? E' si crede che tu no·lla finirai mai», suscitando la risposta violenta dell'artista : « Così vi venga il canchero et a voi et a·tutti quegli che non credono che io no·lla finisca » (II, 66). E insiste persino la Duchessa : « E' mi pare bene che queste tue opere non abbino mai fine » (II, 87).

Ma l'ombra di Leonardo appare più chiaramente, senza che se ne faccia il nome, nel corso di un dialogo con chi aveva veramente incontrato il genio di Vinci, e anzi si era profondamente innamorato della sua arte e della sua intelligenza, il re Francesco, la cui risposta ai dubbi di Cellini sembra ripresa dalla *Vita* vasariana :

- Sire, questa è una grandissima opera, e però io non sospetterei d'altro, se none che io non crederrei mai vederla finita; perché questi valenti uomini, che hanno quei gran concetti di quest'arte, volentieri danno lor principio, non considerando bene quando ell'hanno aver la fine. Per tanto, facendo fare di queste cotale grande opere, io vorrei sapere quando io l'avessi avere -. A questo rispose il Re dicendo che chi cercassi così sottilmente la fine dell'opere, non ne comincerebbe mai nessuna; e lo disse in un certo modo, mostrando che quelle cotali opere non fussino materia da uomini di poco animo. Allora io dissi: - Tutti e' principi che danno animo ai servitori loro, in quel modo che fa e che dice Sua Maestà, tutte le grande imprese si vengono a facificare; e poi che Dio m'ha dato un così meraviglioso padrone, io spero di dargli finite di molte grande e meravigliose opere. - (II, 16)

Con uno sforzo titanico, che lo avvicina al modello michelangelesco, quasi lottando contro il destino e contro gli elementi naturali, Cellini riuscirà a finire il *suo* Perseo, esposto sulla piazza della *sua* città, segno visibile dell'affermazione della libertà dell'artista, della vittoria dell'io contro tutti i suoi nemici, contro le costrizioni e le sopraffazioni del potere. Resterà invece incompiuta la *Vita*, proprio nel racconto degli anni che seguono quell'affermazione. Esaurita la loro funzione primaria, le parole lasciano di nuovo spazio alle cose, e lasciano che il corso dell'esistenza scorra naturalmente verso l'ultima forma di liberazione possibile, già anticipata da

Cellini nel finale del primo libro, nella disperazione del carcere romano. Oltre l'ultima pagina scritta, affiorerà così l'esperienza della finitudine, dell'approssimazione della morte, della parola non più dicibile dall'Io.

Carlo VECCE
Université L'Orientale de Naples