

**LA *VITA* DI CELLINI :  
GENERE RETROSPETTIVO E GENERE PROSPETTIVO**

1. Chi oggi legga la *Vita* di Cellini, per poco che sia fornito di una modesta cultura letteraria (come pare pressappoco necessario, benché per nulla sufficiente, per trovarsi a maneggiare un oggetto di tal sorta), vedrà quasi fatalmente in questo libro un esemplare del genere chiamato autobiografia. Si tratta di un automatismo difficile da disinnescare, nel quale si esplica per l'appunto il fenomeno della 'genericità' al suo livello elementare. Sappiamo, per conoscenza diretta o indiretta, che un certo numero di individui più o meno illustri ha consegnato alle stampe il racconto della propria vita: per alcuni di noi questi individui si chiameranno Rousseau, Goethe, Alfieri, Gide o Althusser, per altri magari Bill Clinton, Michael Jackson, Antonio Cassano, Federica Pellegrini o Rupert Everett, con ogni possibile incrocio fra le due liste. Il repertorio di questi racconti è abbastanza ampio e diffuso perché il termine che lo designa – autobiografia – faccia ormai parte di un vocabolario comune e stabilisca, per così dire, una grammatica della ricezione. Prendendo in mano la *Vita* dello scultore e orefice Benvenuto Cellini, scritta dal medesimo, siamo portati ad assegnarla alla famiglia delle autobiografie a noi già note, e di conseguenza ad attenderci da questo racconto, più o meno consapevolmente, delle rivelazioni sull'intimità del suo protagonista, o di uno dei personaggi che si incontrano sull'itinerario della sua vita: delle rivelazioni che

potrebbero assomigliare a quelle di Rousseau sul torbido piacere provato da bambino quando subiva sculacciate, se non proprio a quelle di Rupert Everett sull'insaziabilità sessuale di Madonna o sugli eccessi di sudorazione di Julia Roberts. La cultura voyeuristica nella quale siamo immersi fino al collo fa sì che la rivelazione indiscreta sia probabilmente il tratto saliente, per noi lettori del terzo millennio, dei membri della famiglia autobiografica. Da questo stadio elementare dell'interpretazione, che non può non lasciare delle tracce, quale che sia l'esito del processo ermeneutico, si troverà a passare qualunque lettore: compresi quelli che, muniti di bibliografia universitaria, si mettono poi a operare distinzioni storiche e teoriche, a riflettere sulla legittimità delle loro associazioni spontanee, e aggiungono quindi uno o più piani all'edificio della loro competenza.

La percezione generica 'spontanea' (nell'accezione necessariamente relativa che si deve dare a questo termine) è dunque un processo parzialmente inconscio, inerente alla stessa circolazione dei testi e della cultura. Prima ancora che ci chiediamo a che genere appartenga la *Vita* di Cellini, abbiamo probabilmente concepito una risposta elementare a partire dal titolo del libro. Ma se dalla relativa spontaneità passiamo alla riflessione, che cosa diventa l'oggetto della nostra domanda?

2. La teoria letteraria post-strutturalista, che ha fatto largo spazio allo studio dei fenomeni di ricezione, ha fatto emergere nello stesso tempo la ricchezza e la fragilità delle relazioni generiche. I generi letterari sono famiglie instabili, sulle quali soffia il vento del relativismo storico e psicologico. Ma proprio per questo i lettori, specie quelli che lo sono per professione, sono soggetti alla tentazione contraria, alla concezione di modelli di lunga durata, capaci di resistere alla frammentazione della storia. L'instabilità delle famiglie generiche viene dalla loro natura eminentemente simbolica e dalla conseguente pluralità delle costellazioni possibili: possono esserci tanti generi, ossia tanti raggruppamenti di testi simili, quanti lettori, poiché, in assenza di legami biologici, la famiglia analogica che è il genere si costituisce e ricostituisce senza sosta nell'immaginario dei lettori, e di quel tipo particolare di lettori che sono gli autori. Certo, i condizionamenti che i lettori esercitano gli uni sugli altri, in particolare quando alcuni di essi impongono per autorevolezza o per privilegio istituzionale la loro visione, creano delle forme di relativa stabilità, ciò che appunto protegge i generi come istituzioni sociali dalla minaccia della

deflagrazione. Ma resta il fatto che la domanda generica assoluta (a quale genere appartiene la *Vita* ?), che sembrava legittima ancora negli anni dello strutturalismo, sembra a noi senza risposta, se la sua formulazione non è corretta in senso relativistico (per chi ? quando ?). La vita dei generi, in effetti, sembra avere dei cicli storici : i generi nascono e muoiono, si diceva nel linguaggio della critica positivista, che tendeva a concepirli sul modello delle specie biologiche<sup>1</sup>. Oggi, i critici condizionati dalle teorie della ricezione sembrano più disposti a pensare che siano le generazioni di lettori che nascono e muoiono, e con loro i modelli generici attivati da ciascuna<sup>2</sup>. In ogni caso, i generi sono pensati come entità storiche di durata limitata, anche se la tentazione opposta, di concepire modelli trans-storici, resta sempre viva, non foss'altro che per necessità linguistica (come ce la caveremmo se proprio dovessimo trovare un nome diverso per ognuna delle 'famiglie' che sono durate trent'anni o meno, e che sono esistite solo presso un certo pubblico ?). Una delle proposte più semplici e più convincenti dell'ultima o penultima stagione teorica invita a distinguere tra *généricité auctoriale* e *généricité lectoriale*<sup>3</sup> : tra i possibili responsabili della decisione generica, è opportuno mettere da un parte l'autore e dall'altra i lettori. Se la genericità dal punto di vista dei lettori è per eccellenza instabile (anche se può esserlo molto poco in periodi caratterizzati da istituzioni dal forte potere modellizzante), quella dal punto di vista dell'autore sembra fornire un ancoraggio più sicuro alle fluttuazioni del giudizio. Certo, anche l'autore è a sua volta un lettore del proprio testo come dei testi altrui, e anche l'autore può cambiare idea sulla famiglia simbolica a cui appartiene o vorrebbe appartenere. Ma nella misura in cui l'intenzione d'autore, per quanto stratificata e sfaccettata, si realizza linguisticamente nella costituzione del testo, sembra possibile cercare nell'opera i segni di un

---

<sup>1</sup> Testo esemplare di questa concezione è, come è noto, Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Introduction : L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, Pocket, 2000 [1890].

<sup>2</sup> Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*. Con un saggio di Alberto Piazza, Torino, Einaudi, 2005, p. 23, arriva a stabilire che la durata media di un genere letterario equivale a quella di una generazione biologica. È sintomatico dell'ideologia in vigore che il critico si rappresenti i cambiamenti di prospettiva generica in funzione del cambiamento generazionale dei lettori, come se non ci fossero, con almeno altrettanta forza esplicativa, delle generazioni di autori.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989 ; Id., *Genres littéraires*, in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer [éds], *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 520-529.

orientamento, o anche eventualmente di un disorientamento generico, la decisione presa a un certo momento di essere il nuovo membro di una certa famiglia, o eventualmente l'irrisolutezza e l'oscillazione tra le ipotesi di appartenenza a famiglie diverse.

3. Possiamo a questo punto cominciare col chiederci a quale genere appartenesse la *Vita* di Cellini nella concezione del suo stesso autore. È immediatamente chiaro che questa domanda ne implica un'altra: la decisione generica di Cellini era del tipo che abbiamo detto relativamente spontaneo oppure del tipo riflesso (che presuppone la conoscenza di una qualche teoria o modellizzazione e la presa di posizione rispetto ad essa)? O in termini ancora meno compromettenti, in che modo l'appartenenza o meno a una famiglia di testi si inseriva nel progetto di scrivere la *Vita*? Gli anni in cui Benvenuto detta il suo racconto a un garzone di bottega (dal 1558 al 1567) sono precisamente quelli in cui si assiste in Italia alla elaborazione di una teoria dei generi letterari che, a partire dalla lettura normativa della *Poetica* di Aristotele, produce una serie di modelli concettuali inedita per ricchezza e per influenza.<sup>4</sup> I protagonisti di questa svolta nella storia letteraria sono umanisti di professione, accademici e universitari la cui autorità contribuisce non poco all'efficacia della modellizzazione. Cellini, che è vissuto nelle botteghe ma ha frequentato le corti e i loro intellettuali, non è estraneo a questo mondo, ma certo vi è marginale. La sua cultura letteraria ci si rivela nei suoi scritti più rivolta al

---

<sup>4</sup> Daniel Javitch, «La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento», in *Italianistica*, 1998 (XXVII), p. 177-197, parla di una stagione teorica «senza precedenti nella poetica occidentale». Nel 1567 sono già stati pubblicati molti dei testi fondamentali del dibattito aristotelico: il commento di Francesco Robortello alla *Poetica* di Aristotele (1548); il *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* e il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (entrambi del 1554) di Giovan Battista Giraldi Cinzio; *L'arte poetica* del Minturno (1564); *I romanzi* di Giovan Battista Nicolucci detto il Pigna (1554); il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio (1561). Si tratta quindi di una produzione di modelli assai ricca, anche se si può valutare diversamente la sua distanza rispetto alle teorie generiche della modernità romantica e post-romantica: così, ad esempio, Gisèle Mathieu-Castellani, nella sua introduzione al volume collettivo Guy Demerson [éd.], *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 21, mette l'accento sulla mancata costruzione di un 'sistema di generi', mentre Alastair Fowler, *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982, p. 26, considera la griglia generica costruita nel Rinascimento come il solo precedente significativo della teoria contemporanea.

passato della tradizione fiorentina che in sintonia con le prospettive delle avanguardie bembiste o aristoteliche<sup>5</sup>. Peraltro, se la riflessione cinquecentesca sui generi si concentra su quelli promossi da Aristotele (epica, tragedia e commedia) e si allarga poi anche a quelli che sono emersi nella modernità (lirica, romanzo, novella), non pare che essa arrivi a investire le scritture di tipo biografico. Cellini, dunque, non è dentro la cultura che produce la teoria aristotelica dei generi e mette le nuove generazioni di scrittori di fronte all'obbligo di confrontarsi, se non di conformarsi ai modelli. Ma che questa cultura esista accanto a lui non è neanche una circostanza priva di significato. Non è insignificante, ad esempio, che l'amico Benedetto Varchi, a cui Benvenuto diede in lettura il suo manoscritto, sperando invano di riceverne consigli o correzioni<sup>6</sup>, fosse personalmente impegnato nelle dispute sui generi nelle quali il prestigio di Aristotele serviva come arma per stabilire l'ordine voluto nella città delle lettere<sup>7</sup>. Ma ancora più significativo è che le stesse pagine della *Vita* siano disseminate di avvertimenti che rivelano la preoccupazione dello scrittore di seguire una traccia, di selezionare e modellare la materia del racconto per restare in un perimetro già configurato<sup>8</sup>:

Con tutto che io esca alquanto della mia professione, volendo descrivere la vita mia, mi sforza qualcuna di queste cotal cose non già minutamente descriverle, ma sì bene soccintamente accennarle (I xxvi, 135)

Per tanto io non mi voglio mettere a descrivere tal cosa: solo seguirò descrivere questa mia vita che io ho cominciato, e le cose che in essa a punto si appartengono (I xxxiv, 168).

---

<sup>5</sup> Una verifica linguistica di questo assunto è stata condotta nell'eccellente studio di Maria Luisa Altieri Biagi, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore* (Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, p. 61-163 (p. 139-142).

<sup>6</sup> Come risulta dalla nota lettera del 22 maggio 1559, in Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1980, p. 985-986.

<sup>7</sup> Per l'intervento di Varchi contro il *Furioso* di Ariosto cfr. Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 107-121.

<sup>8</sup> Le citazioni dalla *Vita* sono ricavate da Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 2007<sup>7</sup> [1985]. Indico di seguito il libro e il capitolo (cifre romane) e il numero della pagina nell'edizione consultata (cifre arabe).

Questo caso tale, per esser di tanta importanza seguito, lo ho voluto contare per far fine a questo, perché non sono nella professione che mi muove a scrivere : ché se di queste cose tale io volessi far bello la vita mia, troppe me ne avanzera da dire (I xxxvii, 176)

Le gran parole che occorson fra loro, se bene io le so, non facendo professione di scrivere istorie, non mi occorre dirle : solo attenderò al fatto mio (I xxxviii, 179).

E perché io non mi voglio curare di scrivere in questa mia Vita cose che s'appartengono a quelli che scrivono le cronache, però ho lasciato indietro la venuta dello Inperadore con il so grande esercito, e il Re con tutto il suo sforzo armato (II xliii, 501).

Stando a queste dichiarazioni, due clausole restrittive sembrano definire la convenzione implicitamente adottata dal racconto biografico di Cellini : una che impone di escludere o almeno limitare gli episodi della vita di Benvenuto estranei al dominio della « professione », l'altra che usa la stessa misura con atti e detti di personaggi diversi dal protagonista e che dovrebbero essere oggetto di una narrazione storica<sup>9</sup>. Come ogni figura di reticenza, queste cancellazioni o sfumature del dicibile attirano l'attenzione sulla sua presenza, ci lasciano indovinare la pressione che i generi esclusi esercitano su quello prescelto. Su questo torneremo, ma per ora limitiamoci a constatare che Cellini, per l'appunto, sembra fare una scelta di genere. Un genere discorsivo che ha per oggetto la « vita », e più particolarmente la « professione » dell'autore, escludendo o marginalizzando gli episodi extraprofessionali e storici. Ma come si chiama per Cellini questo genere, e quali testi lo rappresentano ?

4. È a questo punto della riflessione che dobbiamo prendere atto della distanza tra il nostro punto di vista e quello di Cellini, e

---

<sup>9</sup> Una terza clausola, parzialmente sovrapponibile alla prima, risulta dalla lettera già citata a Benedetto Varchi, nella quale il criterio di esclusione è articolato, e comporta insieme l'incertezza e l'importanza : « mi son 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 arebbe fatto molto capitale ; ma per avere àuto da dire tanto gran cose e per non fare troppo gran vilume, ho lasciate gran parte delle piccole » (Benvenuto Cellini, *Opere*, cit., p. 985-986).

interrogarla. Se per noi la *Vita* è un'autobiografia, siamo per questo autorizzati a pensare che lo fosse anche per il suo autore? Un primo ostacolo a crederlo viene da un'evidenza lessicografica: la parola *autobiografia*, entrata in voga all'inizio dell'Ottocento<sup>10</sup>, era sconosciuta a Cellini. L'assenza della parola, non implica necessariamente l'assenza della cosa, ma certo ci induce a interrogarci sulla sua presenza. Esisteva un genere autobiografico all'inizio del Cinquecento? Secondo il più accreditato specialista, Philippe Lejeune, la risposta è negativa: l'avvento del modello autobiografico coincide con la pubblicazione delle *Confessions* di Rousseau, e i testi precedenti che raccontano la vita del loro autore possono semmai configurare una preistoria dell'autobiografia<sup>11</sup>. Coerente con questo assunto, la definizione del genere proposta da Lejeune individua il profilo di un'autobiografia *à la Rousseau*, che promuove insieme l'intimo e l'infanzia a scapito del pubblico e dell'adulto che erano la dimensione propria dei *mémoires*<sup>12</sup>. Il successo di questa definizione sta, oltre che nella sua forza di semplificazione, nel risalto dato alla svolta rousseauviana, portatrice di valori 'democratici' (l'intimo e l'infanzia) in cui possiamo tuttora riconoscerci, più che nei valori ancora nobiliari della 'gloria' e della gerarchia sociale oggettiva che impregnavano l'ottica dei *mémoires*. Ma nonostante la sua sensibilità storica, Lejeune non esce del tutto dalla logica di una decisione generica arbitraria: la sua autobiografia *à la Rousseau*, pur

---

<sup>10</sup> La parola entra in uso alla fine del Settecento in Germania e Inghilterra. In Francia se ne trova una delle prime definizioni nell'*Encyclopédie des gens du monde* del 1833, dove si legge: « C'est le récit qu'un personnage, historique ou non, fait de ses pensées, de ses sensations et des événements qui ont agité son existence. Il faut se garder de confondre les autobiographies avec les mémoires, quoique dans ces derniers, la narrateur se trouve aussi plus ou moins en scène. L'autobiographie est une confession, un développement psychologique, un drame intérieur mis à nu. L'auteur de mémoires n'est pas tenu de rendre compte de ce qui se passe au fond de son âme; il n'a promis aux lecteurs que des notes, des explications: il a écrit le commentaire de l'histoire; l'autobiographie fait le roman du cœur » (ricavo la citazione da Jean-Claude Berchet, *Le statut générique des Mémoires d'outre-tombe*, in AA.VV., *Chateaubriand e i Mémoires d'outre-tombe*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1998, p. 15-33 [p. 20]).

<sup>11</sup> La posizione di Lejeune è già definita sostanzialmente nel volume *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998<sup>2</sup> [1971], poi ripresa con qualche variante in *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1996<sup>2</sup> [1975].

<sup>12</sup> La definizione fornita da Lejeune nel *Pacte autobiographique* è la seguente: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (p. 14 dell'edizione 1975).

fondandosi sull'autorità di un modello tuttora riconosciuto ed efficace (quello appunto delle *Confessions*) oltre che su una ricca competenza, non ha in fondo statuto diverso dall'autobiografia senza definizione di Misch o Gusdorf<sup>13</sup>, o ancora da generi ritagliati concettualmente sulla carta universale della letteratura, come « l'écriture de l'aveu » di cui parla Gisèle Mathieu-Castellani<sup>14</sup>. Per sottrarsi all'insidia dell'arbitrario, occorrerebbe mostrare che l'idea di autobiografia si lega a uno o a più testi fondatori per via di filiazioni storiche riconosciute nelle pratiche di scrittura e di lettura. Ma anche se è vero che il nome autobiografia si impone non a caso qualche decennio dopo Rousseau, resta che Rousseau non ha battezzato il genere così chiamato, e resta da provare che le scritture autobiografiche successive si riconoscano unanimemente nel suo modello. Mentre si fa forte di un argomento storico, insomma, Lejeune ragiona ancora in parte come i teorici che da Aristotele ad Hegel, e oltre, hanno cercato di cogliere l'essenza concettuale di un genere sotto gli strati eterogenei delle forme empiriche. La sua intuizione fondamentale è che questa essenza si trova nelle *Confessions*, e il resto della sua costruzione teorica serve a spiegare – molto abilmente – come.

5. Per cercare di sfuggire, per quanto possibile, all'arbitrario, non ci rimane, credo, che procedere empiricamente e cercare di capire non se Cellini abbia scritto o potuto scrivere un'autobiografia, ma che cosa ha creduto di scrivere e a partire da quali punti di riferimento. La critica degli ultimi decenni non ha avuto difficoltà ad accumulare i rinvii ad una molteplice tradizione di opere, tecniche e letterarie, per smentire la fama di ingenuità della scrittura celliniana che risaliva alle ben note pagine del Baretto<sup>15</sup>. Ma occorre distinguere la natura dei diversi riferimenti alla letteratura esistente: anche se l'interferenza di generi come la novella, i trattati artistici, i romanzi di cavalleria o le agiografie è più o meno evidente

---

<sup>13</sup> A Georg Misch, autore di una monumentale *Geschichte der Autobiographie* (Frankfurt am Main, Klosterman, 1949-1969) che comincia dall'antichità, e più tardi anche al filosofo Georges Gusdorf (che rifiuta la sua storicizzazione dell'autobiografia), Lejeune rimprovera di cadere nell'*illusion rétrospective* o *illusion d'éternité*, che consiste nel proiettare anacronisticamente all'indietro le condizioni storiche di esistenza di un dato genere.

<sup>14</sup> G. Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p. 12.

<sup>15</sup> Per una rassegna dei diversi precedenti evocati si può consultare Angela Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 35-74.

in alcuni luoghi, è chiaro che Cellini non ha voluto scrivere né un trattato, né la vita di un santo, né un memoriale rivolto ai suoi discendenti, e tantomeno una novella o un romanzo cavalleresco<sup>16</sup>. Possiamo cominciare col fare credito al titolo della sua opera come indice di appartenenza generica. Questo titolo, soprattutto nella sua prima versione, contiene un riferimento chiaro : *Vita di Benvenuto Cellini oreficista et scultore scritta di sua mano propria* rinvia manifestamente alle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : descritte in lingua Toscana*, da Giorgio Vasari Pittore Aretino stampate a Firenze nel 1550. Vita di artista, dunque, è la forma scelta da Cellini, a ricalco delle vite di artisti scritte dal suo rivale Vasari, che a sua volta applicava alla rappresentazione di un eroe tutto rinascimentale, l'artista appunto, il modello antico e umanista delle biografie di uomini illustri (politici, soldati, poeti e filosofi). I richiami all'ordine che Cellini si impone nel corso della scrittura, come abbiamo visto poco sopra, confermano proprio questo orientamento fondamentale a raccontare una vita sotto la specie della « professione ». Ora, l'appartenenza a questo genere comporta anche la concezione pubblica e monumentale della scrittura : si tratta di testimoniare, di fronte alla storia, dell'esistenza di un individuo che ha compiuto azioni esemplari, strappate all'oblio e proposte all'ammirazione se non all'imitazione dei lettori. Nel *Proemio* vasariano, l'ufficio monumentale della scrittura, caposaldo dell'ideologia umanistica, conferma il proprio primato proprio mentre celebra con una forza inedita il valore dei monumenti che sono le opere d'arte :

Solevano gli spiriti egregii in tutte le azioni loro, per uno acceso desiderio di gloria, non perdonare ad alcuna fatica, quantunque gravissima, per condurre le opere loro a quella perfezione che le rendesse stupende e maravigliose a tutto il mondo ; né la bassa fortuna di molti poteva ritardare i loro sforzi del pervenire a' sommi gradi, sì per vivere onorati e sì per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza. Et ancora che di così laudabile studio e desiderio fussero in vita altamente premiati dalla liberalità de' principi e dalla virtuosa ambizione delle repubbliche, e dopo morte ancora perpetuati nel conspetto del mondo con le testimonianze delle statue, delle sepulture, delle medaglie et altre memorie simili, la voracità del tempo nondimeno si vede manifestamente

---

<sup>16</sup> La distinzione tra appartenenza a un genere ed effetti di ibridazione e modulazione è assai bene illustrata da Alastair Fowler, *op. cit.*

che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori<sup>17</sup>.

Facendo eco a questa tradizione, ma anche torcendola a giustificazione della scelta di innalzare da sé il proprio monumento, Cellini comincia il suo racconto enunciando appunto la necessità di lasciare al mondo la testimonianza della virtù :

Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sì veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita (I i, 81).

Concepita come monumento alla virtù, la biografia dell'artista in quanto uomo illustre partecipa della natura del discorso celebrativo. Non a caso Paolo Giovio, l'umanista da cui Vasari dichiara di esser stato incitato a scrivere le *Vite*, è autore di serie parallele di *Elogia* e di *Vitae* di letterati, principi e condottieri, stampati in parte dallo stesso Torrentino che pubblica l'opera di Vasari<sup>18</sup>. Questa inclinazione celebrativa, evidente nella narrazione vasariana (anche se abbastanza flessibile per lasciare apparire gerarchie di valori ben marcate), è da considerarsi un indice generico importante, legittimamente presente, perciò, nella *Vita* di Benvenuto. Il vanto della cura e della bellezza straordinaria delle sue opere, la messinscena della loro accoglienza ammirata o stupefatta da parte del pubblico, sono elementi di una retorica generica che Cellini fa sua. Non si tratta, certo, di mettere in discussione il narcisismo incoercibile che tende e drammatizza l'autocelebrazione, né di ignorare lo scarto tra la celebrazione del valore altrui e quella del proprio. Ma non è neanche da misconoscere la parte di legittimità che viene a Cellini da una sorta di ottemperanza alla regola dell'esaltazione inscritta nel codice della biografia illustre.

---

<sup>17</sup> Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : descritte in lingua Toscana*, da Giorgio Vasari Pittore Aretino, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi 1986.

<sup>18</sup> *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, Venice, Tramezzino 1546 ; *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Firenze, Torrentino 1551 ; *Illustrium virorum vitae*, Firenze, Torrentino 1549.

6. Oltre al salto dallo scrivere d'altri allo scrivere di sé, il passaggio dalle *Vite* vasariane alla *Vita* di Cellini comporta lo slittamento dalla visione panoramica al primo piano, dalla galleria di ritratti, che finisce per inserire ogni individuo in una lunga serie storica, al ritratto isolato di un solo artista che occupa la totalità dello spazio. Così, paragonata a ognuna delle vite raccontate da Vasari, la vita raccontata da Cellini ha un formato gigantesco. Le vite vasariane, nel loro perimetro ristretto, si limitano abbastanza rigorosamente a tracciare la carriera professionale dell'artista, anche se, secondo la tradizione della biografia antica e umanistica, dispensano a volte aneddoti rivelatori della tempra dell'uomo (dal motteggiare di Botticelli alla pigrizia di Sebastiano del Piombo, dall'attaccamento di Andrea del Sarto a sua moglie a quello di Rosso Fiorentino a un « bertuccione »). Tra tutti, però, si sa che Vasari fa emergere per proporzioni e per risalto la vita di Michelangelo, unico artista vivente ad essere ammesso, e in posizione di netta eminenza, nella galleria degli illustri. È noto anche che, tre anni dopo la prima stampa delle *Vite*, una biografia di Michelangelo fu stampata dal suo giovane allievo Ascanio Condivi, destinata a fornire un'immagine della vita dell'artista più conforme al suo desiderio. Più lunga e minuziosa di quella di Vasari, la biografia di Condivi ha dimensioni che stanno quasi a metà strada tra i profili vasariani medi e il vasto racconto di Cellini. Scritta dal giovane Condivi sotto la stretta sorveglianza di Michelangelo, questa biografia con più di un germe autobiografico non è davvero poi così lontana per statuto dalla *Vita* che Cellini detta al suo assistente<sup>19</sup>. Sembra legittimo pensare che la *Vita* di Cellini sia concepita non solo come un nuovo episodio delle *Vite* di Vasari, ma anche e più esattamente come un nuovo esemplare della famiglia delle biografie di Michelangelo<sup>20</sup>. Che Cellini tenti di affidare la cura del suo libro a Benedetto Varchi, suo amico, certo, ma anche commentatore della

<sup>19</sup> Non è naturalmente un dettaglio da sottovalutare, la scelta di dettare anziché di scrivere, e ci torneremo. Sull'importanza della scrittura come momento di mediazione della coscienza di sé nell'autobiografia sono da leggere le pagine di Georges Gusdorf, *Auto-biographie. Lignes de vie* 2, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 15-146.

<sup>20</sup> Le importanti analogie con le vite di Michelangelo sono già state segnalate dagli studiosi: si veda almeno Maria Luisa Altieri Biagi, *op. cit.*, p. 83-94; Margherita Orsino, « Divino Michelangelo, Cellini diabolico: la *Vita* come mitizzazione capovolta » in Pérette-Cécile Buffaria et Paolo Grossi [éds.], *Benvenuto Cellini artista e scrittore. Atti della giornata di studi* (14 novembre 2008), Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2009, p. 59-75; Brigitte Urbani, « Benvenuto Cellini et les artistes de son temps », *ibid.*, p. 77-105 [p. 87-89].

poesia del Buonarroti e più tardi oratore alle sue esequie, è una circostanza coerente con questa prospettiva.

Benvenuto vuole in effetti assomigliare a Michelangelo come a nessun altro : è lui stesso ad affermarlo nel modo più esplicito, nell'episodio in cui racconta il burrascoso incontro giovanile con Pietro Torregiani, rivale del Buonarroti (I xii-xiii) : « Attesi continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnuolo, e da quella mai mi sono ispiccato » (I xiii, 106). Qui e altrove nel racconto, l'aura di Michelangelo – di un quarto di secolo più anziano di lui – non ha equivalenti. Al suo nome Cellini sembra tenere come al proprio (si pensi, ad esempio, come in I lxxviii le maldicenze di Sansovino contro Michelangelo suscitano in lui la stessa reazione ostile che l'aggressione raccontata con compiacimento dal Torregiani). E tuttavia, anche questa sorta di paternità elettiva di Michelangelo non è che un'ombra che il desiderio di Cellini attraversa. Se Benvenuto, dichiarandosi allievo di Michelangelo sembra assumere deliberatamente una posizione filiale, non può impedirsi però di tradire per lampi una incoercibile rivalità col padre, anzi un'impossibilità di identificarsi con lui – quella stessa che nell'infanzia aveva eretto la barriera del « maladetto sonare » tra Benvenuto e il suo genitore biologico. In I xli, Cellini si proclama vincitore in una gara con Michelangelo per la realizzazione di una moneta. La vittoria, in questo caso, è sancita dallo stesso riconoscimento del Buonarroti, che conferma in un certo senso la sua posizione di superiorità proprio mentre la perde. Ma, in realtà, il monumento paterno a Michelangelo ha ricevuto una spallata dal figlio autodesignato Benvenuto nel momento stesso in cui è stato innalzato. In I xii, quando celebra per la prima volta il talento del Buonarroti nella realizzazione del cartone della *Battaglia di Cascina*, Cellini decreta che lo stesso Michelangelo non ha mai più raggiunto la « virtù » di quella creazione giovanile, quasi a distanziare e relegare in un tempo aurorale lontano la grandezza inarrivabile del modello, sottoponendo invece il Michelangelo del presente alla virtualità del superamento :

Steteno questi dua cartoni, uno innel palazzo de' Medici, e uno alla sala del Papa. Immentre che gli steteno in piè, furno la scuola del mondo. Se bene il divino Michelagnuolo fece la gran cappella di papa Iulio da poi, non arrivò mai a questo segno alla metà ; la sua virtù non aggiunse mai da poi alla forza di quei primi studii (I xii 105).

Più tardi, il guanto di sfida è gettato in modo ostentato e provocatorio, al cospetto della Duchessa che manovra per attribuire a Bandinelli il marmo per la fontana di Nettuno :

Ma io mi fido tanto delli mia faticosi e disciplinati studii, che io mi prometto di guadagnarmi la palma, se bene e' ci fussi quel gran Michelagnuolo Buonaroti, dal quale, e non mai da altri, io ho imparato tutto quel che io so ; e mi sarebbe molto più caro che e' facessi un modello lui, che sa tanto, che questi altri che sanno poco : perché con quel mio gran maestro io potrei guadagnare assai, dove con questi altri non si può guadagnare (II c, 624)

Il colosso Michelangelo è dunque costruito per essere abbattuto, perché la statura del personaggio Cellini può « guadagnare assai » da una simile pietra di paragone. Non potendo rimpicciolirne l'immagine con la facilità con cui trasforma Vasari in « Giorgetto », Benvenuto ingrandisce però la propria per sovrastarla. Vero o no che il Cellini artista abbia devotamente seguito la traccia del Buonarroti, è certo che il Cellini biografo di se stesso ha voluto usare l'immagine di Michelangelo come paragone della straordinaria grandezza da dare alla propria. Essere come Michelangelo e anzi superarlo sono due istanze che rinviano in questo senso alla medesima logica, quella dell'onnipotenza narcisistica che risponde alla sofferenza paranoide<sup>21</sup>. Una volta abbandonato il progetto biografico, Cellini confesserà di averlo concepito per rispondere all'ennesima e più brutale persecuzione, all'inspiegabile malevolenza che lo esclude dai favori del duca Cosimo proprio quando più pensava di averli guadagnati (per aver risposto alle sue aspettative di fare con il Perseo « la più bella opera che fussi in Piazza » – quella Piazza della Signoria in cui, si affretta a far notare Benvenuto, troneggiavano le opere di Donatello e Michelangelo, « qual sono e maggiori uomini del mondo, e forse che fussi mai »<sup>22</sup>) :

Passato che fu dua giorni, io vidi turbato il mio signore, senza mai avergliene dato causa nessuna ; e se bene io gli ho domandato molte volte

---

<sup>21</sup> Rinvio, come mi è già capitato di fare, al caso del presidente Schreber : Sigmund Freud, « Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber) », in *Opere* a cura di Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, vol. VI, 1974, p. 333-406.

<sup>22</sup> Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, per cura di Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1994 [1857], p. 88.

licenzia, egli non me l'ha data, nè manco m'ha comandato nulla : per la qual cosa io non ho potuto servire nè lui nè altri, nè manco ho saputo mai la causa di questo mio gran male. Se non che, standomi così disperato, ho reputato che questo mio male venissi da gli influssi celesti che ci predominano ; però io mi messi a scrivere tutta la vita mia, e l'origine mio, e tutte le cose che io avevo fatto al mondo : e così scrissi tutti gli anni che io avevo servito questo mio glorioso signore duca Cosimo.<sup>23</sup>

La scena giudiziaria, in cui Gisèle Mathieu-Castellani riconosce un modello fondatore della scrittura autobiografica, è ben presente dietro le quinte della *Vita* celliniana. Perseguitato dal duca, e oltre il duca dalla moltitudine di rivali e nemici, e oltre i nemici dalle stelle maligne che dirigono il suo destino, Benvenuto si trova a dover proclamare la sua innocenza. Ma la sua strategia difensiva non è quella moderna della verità, quella che passa per la confessione e tratta l'intimità come un oggetto di analisi. La strategia di Cellini consiste piuttosto nella messinscena di sé come oggetto del proprio desiderio, sottratto ad ogni giudizio, nella torbida gloria dell'onnipotenza narcisistica. Ecco dunque il Benvenuto eroe a tutto campo : artista, certo, ma anche guerriero, cavaliere, avventuriero, santo e démon. Ed ecco che la storia e la cronaca irrompono nella scrittura della vita, violando il perimetro della biografia d'artista, ogni volta che possono riflettere un'immagine di Benvenuto che compiaccia il narcisismo di Cellini. Così come Michelangelo è un'ombra paterna da attraversare per raggiungere la soddisfazione narcisistica suprema dell'auto-generazione<sup>24</sup>, la biografia d'artista diventa un codice da trasgredire, non per astuzia di letterato, ma per necessità psicologica. Perseguitato, Cellini si desidera come guerriero continuamente capace di vincere i suoi persecutori, e scrivendo la sua vita le dà la forma di questo desiderio. Se l'eroismo di Michelangelo appare nelle sue biografie interamente risolto nella vocazione artistica, per Cellini non è così. La sua traiettoria a sbalzi va troppo in alto e troppo in basso per risolversi seguendo la linea dell'arte<sup>25</sup>. L'arte stessa è un'esperienza della lotta contro il nemico. Il Perseo non è concepito per

<sup>23</sup> Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, cit., p. 89.

<sup>24</sup> Cf. Elisabeth Bizouard, *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995 (che tuttavia suggerisce che la « totipotentialité » a cui si lega la fantasia di « auto-engendrement » preceda l'onnipotenza narcisistica).

<sup>25</sup> Come diceva già benissimo la Altieri Biagi : « la biografia artistica rimane, anche nelle dichiarazioni esplicite dell'autore, la griglia fondamentale, ma il personaggio è troppo eroe per rimaner compresso nello schema ». (Maria Luisa Altieri Biagi, *op.cit.*, p. 101).

altro se non per distruggere i rivali : « Se Iddio mi dà tanto di grazia che io finisca la mia opera, spero con quella di ammazzare tutti i mia ribaldi nimici : dove io farò molte maggiori e più gloriose le mie vendette, che se io mi fussi sfogato con un solo » (II lxvi, 550). E cos'altro è il capolavoro di Cellini, come lui ce lo racconta nelle pagine più note della *Vita*, se non un gigantesco nemico di bronzo di cui il guerriero Benvenuto viene a capo dopo la più furibonda delle sue lotte ?

7. La *Vita* di Cellini è stata dunque concepita come l'auto-generazione di un eroe. Nata dalla famiglia delle biografie illustri, e al tempo stesso strappata a questa filiazione. Ignorare l'appartenenza al genere delle biografie illustri comporterebbe una diminuzione di senso altrettanto grave che sorvolare sullo strappo violento da quel genere. Se l'emergenza umanistica del soggetto individuale spiega il successo, tra Umanesimo e Rinascimento, del genere biografico, Cellini fa parte di una piccola avanguardia di scrittori dall'esperienza tanto radicale quanto marginale, che spinge ancora in avanti, verso un territorio inesplorato, le frontiere del soggettivismo cinquecentesco. Come il *De Vita propria* del visionario Cardano, il *Libro de su vida* della santa Teresa d'Avila, o gli *Essais* del pensatore Montaigne, il racconto dell'artista Cellini introduce la scrittura di sé come linguaggio che forza il perimetro etico e filosofico del biografismo antico e umanistico. È come se, per la violenta pressione dovuta alle circostanze storiche e psichiche eccezionali del 'caso' Cellini, dalle radici biografiche la *Vita* facesse un po' mostruosamente spuntare un tronco autobiografico<sup>26</sup>, ancora 'invisibile' per i contemporanei. Il conflitto tra le istituzioni biografiche classiche e l'irruzione di una soggettività prepotente, ancora inammissibile per la stessa coscienza dello scrittore, la *Vita* celliniana lo inscena in modo esemplare, facendoci assistere alla metamorfosi e alle sue difficoltà. A monte, la scrittura delegata, la scelta di dettare anziché redigere di propria mano, per sfuggire alla sensazione di macchiarsi di « una smisurata vanità » (come dice la dichiarazione che fa da preambolo). A valle, la rinuncia alla pubblicazione, che constata l'incongruenza tra l'opera e i tempi, l'impossibilità di una generazione, e ne

---

<sup>26</sup> In linea di principio, Lejeune ha ragione a non considerare l'autobiografia come un 'semplice' caso particolare di biografia (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 36). Ma proprio il libro di Cellini mostra come, in linea di fatto, è proprio in questi termini che può essersi realizzata storicamente la transizione o salto da un genere all'altro.

rinvia di fatto l'avvento a un'epoca più matura, che verrà più di un secolo e mezzo dopo, all'alba dell'autobiografismo settecentesco<sup>27</sup>. In mezzo, la pressione del modello biografico e memorialista, che, ad esempio, induce Benvenuto a fare spazio alla sua genealogia (come, in piena coerenza con il suo diverso assunto, fa Baccio Bandinelli nel suo *Memoriale*), pur ostentando con orgoglio il suo essere individuo :

Questo Luca per propria virtù con l'arme in mano lo vinse e amazzò con tanto valore e virtù, che fè maravigliare il mondo, che aspettava tutto il contrario : in modo che io mi glorio d'avere lo ascendente mio da uomini virtuosi. Ora quanto io m'abbia acquistato qualche onore alla casa mia, li quali a questo nostro vivere di oggi per le cause che si sanno, e per l'arte mia, quali non è materia da gran cose, al suo luogo io le dirò ; gloriandomi molto più essendo nato umile e aver dato qualche onorato precipio alla casa mia, che se io fussi nato di gran lignaggio, e colle mendacie qualità io l'avessi macchiata o stinta (I ii, 84).

Retrospectivamente legato al genere delle biografie illustri, il libro di Cellini è però tutto costruito su un'infrazione dalla quale è per certi versi costretto a proteggersi. Ora, proprio questa infrazione 'genetica' apre vertiginosamente il libro sul futuro – sull'autobiografia appunto. Che l'autobiografia sia il genere 'prospettivo' della *Vita*, così come la biografia illustre è il suo genere 'retrospettivo', è una conclusione legittimata dall'analisi delle filiazioni storiche. Non solo sappiamo che la *Vita* di Cellini è pubblicata e tradotta nel momento della fioritura di quella che possiamo chiamare l'autobiografia moderna, ma sappiamo anche che alcuni dei più importanti autobiografi moderni sono stati lettori non occasionali di Cellini. Goethe, che scrive (1811-1831) *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, un'autobiografia che mescola *mémoires* e romanzo, è notoriamente anche traduttore della *Vita* di Cellini. Alfieri, prima di mettere mano nel 1790 alla sua *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso medesimo*, ha letto Rousseau, ma anche Cellini (1789). Non poche affinità con Cellini si possono riscontrare nell'*Histoire de ma vie* di Casanova (1789-1798), che rifiuta espressamente – come farà Chateaubriand - il modello di Rousseau.

---

<sup>27</sup> Come è noto, la prima stampa della *Vita* fu curata a Napoli dal medico Antonio Cocchi e uscì lo stesso anno (1728) della *Vita di Giovambattista Vico scritta da se medesimo*. Sull'autobiografia settecentesca cfr. Simona Costa, *Lo specchio di Narciso : autoritratto di un « homme de lettres »*. *Su Alfieri autobiografico*, Roma, Bulzoni ,1983.

Quanto a Stendhal, nella sua *Vie de Henry Brulard*, scritta negli anni in cui si afferma definitivamente la moda autobiografica, la *Vita* di Cellini figura come un paragone di autenticità da contrapporre all'affettata progenitura delle *Confessions*, anche se lo scrittore francese è più tributario dei modelli romantici di quanto non voglia ammettere :

Quel encouragement à être vrai, il n'y a que cela qui tienne. Benvenuto a été vrai et on le suit avec plaisir, comme s'il était écrit d'hier, tandis qu'on saute les feuillets de ce jésuite de Marmontel, qui pourtant prend toutes les précautions possibles pour ne pas déplaire, en véritable académicien.<sup>28</sup>

Certo, nessuno di questi libri autobiografici che devono qualcosa o parecchio a Cellini ha avuto un'importanza paragonabile alle *Confessions* di Rousseau nella storia della letteratura. Ma non è detto che essi, e l'antenato Cellini con loro, contino necessariamente e sempre meno di Rousseau nella storia a molti rami del genere autobiografico, che non è fatta di sola obbedienza ai precetti del maestro ginevrino : tutt'altro.

Giuseppe SANGIRARDI  
Université de Bourgogne

---

<sup>28</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, éd. établie par V. Del Litto, vol. II, Paris, Gallimard, 1982, p. 537.