

GIOVANNA RIZZARELLI

*Vita di un artista scrittore. Self-fashioning di un doppio talento nella biografia di Cellini*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNA RIZZARELLI

*Vita di un artista scrittore. Self-fashioning di un doppio talento nella biografia di Cellini*

L'intervento si propone di investigare un caso esemplare di doppio talento, quello del fiorentino Benvenuto Cellini. A dispetto, infatti, della esigua attenzione critica per tale fenomeno di mutualità espressiva, la consapevolezza di una disposizione creativa declinata in più direzioni sembra risalire già ai primi secoli della nostra tradizione letteraria e artistica. Nel corso del Cinquecento questa duplicità espressiva e la sua eccezionalità assunsero un valore ed esercitarono un fascino del tutto peculiari, come mostra la produzione artistica e letteraria di Benvenuto Cellini. Si intende far emergere come nella Vita egli dia prova di tale autoconsapevolezza e costruisca la biografia quale self-fashioning del proprio doppio talento.

Gli è tal pittor qual io son buon poeta.

chi col parlar dipinge, altri con carte;  
e così il falso al ver fa sempre guerra;  
[B. CELLINI, *Rime*, CXL (framm.) e CVII, vv. 5-6]

Per le arti figurative l'autoritratto di artista non è certo un genere desueto o scarsamente frequentato; nel corso dei secoli, infatti, pittori, scultori e naturalmente anche fotografi hanno spostato il vettore della propria creatività da un oggetto altro, esterno, al soggetto stesso di tale creazione artistica.<sup>1</sup> Come in uno specchio, hanno posto il proprio volto sulla tela, sulla pellicola, o lo hanno fissato nella matericità del marmo e del bronzo, immortalandolo con i propri strumenti, trasformandolo in molti casi nel riflesso della propria concezione dell'arte.<sup>2</sup>

La raffigurazione del volto dell'artista diventa non di rado il manifesto del suo modo di intendere l'arte: uno strumento esclusivo per dire 'io sono colui che ha plasmato queste opere'; 'io mi rispecchio in loro e loro in me'. Genere intrinsecamente meta-creativo, l'autoritratto include talvolta un ulteriore elemento autoriflessivo in cui gli artisti si rappresentano nell'atto stesso di dipingere, disegnare, scolpire, fotografare. Ad esempio, nell'ipnotico autoritratto di Louis Janmot (fig. 1),<sup>3</sup> in cui – come in uno specchio capovolto – l'artista sembra aver appena allontanato la punta del pennello dalla tela che stiamo osservando, la mano sospesa nel vuoto e lo sguardo del pittore, che fissa negli occhi lo spettatore, sembrano contemplare un doppio del dipinto che è, tuttavia, l'unica immagine visibile.

<sup>1</sup> Sul significato che il gesto di autoritrarsi ha per gli artisti nella modernità si vedano S. FERRARI, *Lo specchio dell'io: autoritratto e psicologia*, Roma-Bari, Laterza, 2013; J. HALL, *L'autoritratto, una storia culturale*, Torino, Einaudi 2014.

<sup>2</sup> Esempi di autoritratti come forma di manifesto artistico sono analizzati ad esempio da L. FREDMAN, *Titian's Self-Portrait Drawing as Demonstration of His Art*, in *Tiziano. Un autoritratto*, Venezia, Museo Correr, 2014, pp. 10-67; L. BOREAN, *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, «Artibus et Historiae», LXX (2014), pp. 61-82; T. CASINI, *L'autoritratto espanso dell'artista*, in *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, a cura di E. Zuccato, Marcos y Marcos, 2017, pp. 15-33.

<sup>3</sup> Il pittore, e anche scrittore, francese (Lione, 1814-1892) fu allievo di V. Orsel e poi di Ingres, e si legò all'ambiente dei preraffaelliti lionesi. Tra le sue opere mi limito a ricordare le principali: *Fleurs de champ*, 1845 (conservato presso il museo di Lione) e alcuni ritratti. Le sue teorie estetiche vengono teorizzate tramite la scrittura in *Opinion d'un artiste sur l'art* (1877). Su di lui si veda almeno D. BRACHLIANOFF, *Le Poème de l'âme, Louis Janmot*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, 1995; ed E. HARDOUIN FUGIER, *Louis Janmot, 1814-1892*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

L'opera d'arte si rispecchia negli occhi dell'osservatore e al contempo del proprio autore.<sup>4</sup> L'artista pronuncia così la propria auto-apologia, dice: 'io sono quella mano che dipinge, quello sguardo che osserva'; e per farlo, per dire 'io sono e questa è l'immagine più veritiera dell'artista', si serve degli strumenti della propria arte, che lo accompagnano anche in questo manifesto della propria creatività. Non mancano di certo altri esempi e, naturalmente, in diversi contesti e secoli, gli artisti hanno voluto autorappresentarsi insieme ai propri mezzicreativi, fissando così in un'immagine oggettivante il proprio talento, la propria opera e gli oggetti che la distinguono.<sup>5</sup>



FIG. 1. LOUIS JANMOT, *Portrait de l'artiste*, 1892. Olio su tela, 81x65,5 cm.  
Lyon, Musée des Beaux-Arts

La *Vita* di Benvenuto Cellini va invece intesa come un autoritratto affidato ad altri mezzi, a un codice espressivo differente, ma ugualmente familiare e non estraneo all'artista che di sé e della propria arte vuole fornire un'immagine fedele o quanto meno sottoposta al vaglio della propria volontà.<sup>6</sup> L'autobiografia celliniana porta impressi i segni del desiderio dell'autore di costruire a

<sup>4</sup> Per l'autoritratto come forma di rispecchiamento narcisistico cfr. F. UGOLETTI, *Identità/alterità: l'artista di fronte allo specchio di Narciso*, in *Autoritratto, psicologia e dintorni*, a cura di S. Ferrari, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 9-38.

<sup>5</sup> Cfr. T. CASINI, *La mano "parlante" dell'artista*, in *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, a cura di A. Ducci, «Predella», III (2011), pp. 25-37.

<sup>6</sup> Sulla prossimità tra autobiografia, soprattutto di artisti, e autoritratto si vedano le considerazioni di G. STIMATO, *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I: Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontorno*, Bologna, Bononia

parole un'immagine ben studiata di sé stesso, di fabbricarla ad arte, secondo un preciso progetto di self-fashioning che include la duplice natura del suo genio.<sup>7</sup> Non si deve dunque prestare troppa fede al noto passaggio del *Trattato sull'oreficeria*,<sup>8</sup> nel quale la decisione di dedicarsi alla scrittura della *Vita* viene ricondotta alla forzata inattività artistica, e l'impossibilità del *fare* è presentata come la premessa del *dire*:

Passato che fu dua giorni, io viddi turbato il mio signore, senza mai avergliene dato causa nessuna; e se bene io gli ho domandato licenzia, egli non me l'ha data, né manco m'ha comandato nulla: per la quale 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, e reputato che questo mio male venissi da gli influssi celesti che ci predominano, però che *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. [...] Solo *per giovare al mondo*, e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che m'è impedito il fare, essendo io 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*.<sup>9</sup>

Il passo andrebbe dunque letto quale perfetto esempio di un intento preciso e studiato, anche al di fuori della *Vita*, di presentare la scrittura autobiografica come alternativa all'arte stessa, ma – al contempo – quale attività dettata da una condizione imposta da fattori esterni e da un'urgenza incontrollabile di dare prova, anche con altri mezzi, del proprio genio.<sup>10</sup>

La stessa artificiosità va rintracciata nel noto passo che segue il sonetto proemiale della *Vita*, nel quale Benvenuto dichiara di essere ricorso all'aiuto di un fanciullino 'ammalatuccio' per scrivere la propria biografia senza sottrarre tempo alla propria arte. Anche da quelle righe emerge chiaramente la distinzione tra coloro che non possono dedicarsi alle arti, perché non aiutati dalla disposizione fisica e pertanto costretti a darsi alle lettere, e l'altra categoria di individui, alla quale Cellini dice più volte di appartenere, dotati invece di un'armonia fisica che li inclina all'arte in modo naturale:<sup>11</sup>

---

University Press, 2008. Relativamente al Quattrocento, si veda invece F. TATEO, *Sul ritratto autobiografico, in Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998), Firenze, Polistampa, 2000, pp. 123-134.

<sup>7</sup> In merito al concetto di self-fashioning nel Rinascimento rimane imprescindibile S. GRENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980. Più nello specifico sull'autorappresentazione nella *Vita* come forma di messa in scena cfr. V.C. GARDNER, *Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and the Self-Presentation of Renaissance Artist*, «Sixteenth Century Journal», XXVIII (1997), 2, pp. 447-465; e M. CICCUTO, *Il pregiudizio dell'alterità. Per Benvenuto Cellini biografo "in figura"*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M.P. Sacchi e M. Visioli, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2017, pp. 89-100.

<sup>8</sup> Rimette in discussione la presunta spontaneità della scrittura celliniana, anche in relazione al rapporto dell'artista con il potere, D. GAMBERINI, *Benvenuto Cellini, o del sapere 'pur troppo dire il fatto suo' a Cosimo de' Medici*, «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), special volume *Speaking Truth to Power from Medieval to Modern Italy*, ed. by J. A. Cavallo and C. Lottieri, pp. 199-218.

<sup>9</sup> B. CELLINI, *Opere*, a cura di G. G. Ferrero; con un profilo della *Vita* celliniana di E. Carrara, Torino, UTET, 1971, p. 680.

<sup>10</sup> In merito all'opposizione tra 'fare' e 'dire' nella *Vita* cfr. C. VECCE, *Cellini, Le parole e le cose*, «Chroniques italiennes web», XVI (2009), 4, pp. 1-21.

<sup>11</sup> «V'era un di questi signori, grandissimo filosofo, il quale disse in mio favore: – Di quella bella finnusumia e simitria di corpo, che io veggio in questo giovane, mi prometto tutto quello che dice, e da vantaggio –. Il Papa disse: – È per che io lo credo ancora io –»: B. CELLINI, *Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, p. 195. Da questa edizione (d'ora in avanti: V) sono tratte anche le successive citazioni; tutti i corsivi inseriti nelle citazioni, salvo diversa indicazione, sono miei. In merito alla predestinazione naturale dell'artista cinquecentesco, esemplata sulla *Vita* vasariana di Michelangelo, cfr. M.L. ALTIERI BIAGI,

Io avevo cominciato a scrivere di mia mano questa mia *Vita* [...] ma considerando che io perdevo troppo tempo et parendomi una smisurata vanità, mi capitò inanzi un figliuolo di Michele di Goro dalla Pieve a Groppine, fanciullino di età di anni XIV incirca, et era *ammalatuccio*. Io lo cominciai a fare scrivere, et in mentre che io lavoravo, gli dittavo la *Vita* mia; e perché ne pigliavo qualche piacere, lavoravo molto più assiduo e facevo assai più opera. Così lasciai al ditto tal carica, quale spero di continuare tanto innanzi quanto mi ricorderò. (V, p. 80)<sup>12</sup>

La scrittura, ‘di propria mano’ (anche se non in senso letterale), tuttavia, sembra essere ritenuta indispensabile per restituire un’immagine attendibile della propria vita, o meglio, come dichiara a più riprese, della propria arte e delle sue magnifiche, ‘maravigliose’, opere.<sup>13</sup> L’auto-apologia passa dunque inevitabilmente dalla scrittura, dalla narrazione delle azioni compiute, che – come si legge sin dall’incipit – si impone quasi come un obbligo morale per coloro che sono dotati di virtù:

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

Se è vero che quando Cellini decide di auto-narrarsi il genere della biografia d’artista aveva già ottenuto la sua consacrazione con la *princeps* delle *Vite* vasariane e con la biografia, autorizzata dall’autore, del ‘divino Michelangelo’ firmata dal Condivi,<sup>14</sup> la scelta e l’insistenza sulla necessità di scrivere «di propria mano» appare in primo luogo, anche se non soltanto, riconducibile al desiderio dell’artista di poter controllare la fattura di tale prodotto, come, in modo quasi ossessivo, egli fu geloso dell’opera delle sue mani.<sup>15</sup> Si pensi al noto episodio, narrato nel libro I (cap. LX-LXIII), del

«*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, pp. 61-163: 67-72.

<sup>12</sup> Per l’identificazione del fanciullo, Matteo di Michele di Goro dalla Pieve a Groppine, quale reale copista del codice Laurenziano e di alcuni dei componimenti poetici di Cellini, insieme alle preziose indicazioni di Orazio Bacci (cfr. *infra*, nota 14), si veda il commento di Diletta Gamberini in B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. Gamberini, Firenze, SEF, 2014, pp. 126, 129.

<sup>13</sup> Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L’autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 101-158 e ID., *Biografia e autobiografia*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura Italiana, Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 9 voll., vol. V, pp. 829-86, alle pp. 840-46; M. LOLLINI, *L’autobiografia dell’artista “divino” tra sacro e secolarizzazione*, «Annali d’Italianistica», XXV (2007), pp. 275-310.

<sup>14</sup> *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Conдини da la Ripa Transone*, In Roma, appresso Antonio Blado stampatore camerale, 1553 (CNCE 13068). Come è noto (si vedano le osservazioni di Orazio Bacci nell’*Introduzione* in B. CELLINI, *Vita di Benvenuto Cellini*, testo critico con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci, Firenze, Sansoni Editore, 1901, pp. IX-XXXIII), il manoscritto originale della *Vita* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Med. Palat. 2342) venne approntato dall’artista tra la fine del 1558 o l’inizio del 1559 e i primi mesi del 1567. Sulla storia compositiva ed editoriale del testo si veda anche N. BORSELLINO, *Cellini scrittore*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore...*, pp. 17-31: 19-21. Dunque Benedetto fece in tempo a conoscere sia l’edizione torrentiniana delle *Vite* sia la biografia michelangiotesca del Condivi. Sull’appartenenza della *Vita* ad un genere e a una tradizione letteraria ben riconoscibili, già al tempo in cui venne composta, si veda D.S. CERVIGNI, *The “Vita” of Benvenuto Cellini. Literary Tradition and Genre*, Ravenna, Longo Editore, 1979; J. GOLDBERG, *Cellini’s Vita and the Conventions of Early Autobiography*, «Modern Language Notes», LXXXIX (1974), 1, pp. 71-83, T.C. PRINCE ZIMMERMANN, *Confession and Autobiography in the Early Renaissance*, in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, ed. by A. Molho and J.A. Tedeschi, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 119-140. Sottolinea una stretta dipendenza della *Vita* di Cellini dalle pagine vasariane dedicate alla vita di Michelangelo GARDNER, *Homines non nascuntur, sed figuntur...*, spec. pp. 454-55; ma si veda anche A. BIANCOFIORE, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l’homme à l’œuvre*, Paris, L’Harmattan, 1998 (spec. cap. II).

<sup>15</sup> Mette in discussione l’appartenenza della *Vita* a un genere ben riconoscibile cfr. G. SANGIRARDI, *La Vita di Cellini: genere retrospettivo e genere prospettivo*, «Chroniques italiennes web», XVII (2010), 1, pp. 1-17.

calice per Clemente VII e al contenzioso che nasce tra il committente e Benvenuto per il tempo che quest'ultimo impiega per portarlo a compimento. L'intera vicenda si trasforma, infatti, in un'occasione per affermare il 'possesso' dell'opera prodotta da un artista e non da un vile e meccanico artefice/artigiano:

A questo Pompeo io risposi: «Questa non è come la zecca, che me la possa tórre; ma sì ben e' cinquecento scudi, che io ebbi, sono di Sua Santità, i quali subito gli renderò: e *l'opera è mia*, e ne farò quanto m'è di piacere. (V, p. 232)

Il genio che si esprime attraverso la creazione artistica non consente a chi ha pagato di sciogliere il legame che unisce 'creatore' e 'creatura'. Tale vincolo fa sì che l'eventuale separazione dell'artista dall'opera esponga quest'ultima al rischio di venir deturpata da altri,<sup>16</sup> che potrebbero assumersi l'onere di portarla a termine:

Allora io li guardai in viso lietissimamente, dicendo: – Signori, se io dessi l'opera a Sua Santità, *io darei l'opera mia e non la sua*; e per tanto l'opera mia io non gnene vo' dare; perché avendola condotta molto innanzi con le mia gran fatiche, *non voglio che la vada in mano di qualche bestia ignorante, che con poca fatica me la guasti*-. (V, pp. 232-233)

L'ironia sulla fede dei papi colora di note aneddotiche e comiche l'intero episodio, costruito ad arte con toni drammatici ed enfatici che includono l'apostrofe a Cristo in croce (per sottolineare la punizione ingiusta alla quale Benvenuto sente di essere condannato) e la potenza papale in grado di sciogliere e legare ben altro che una cassa contenente un calice; tali dettagli fanno da sfondo a questa decisa affermazione della proprietà dell'artista e del suo bisogno di controllare i prodotti di un talento fuori dal comune.<sup>17</sup> Il controllo sulle opere d'arte che va di pari passo con la gestione 'di propria mano' della narrazione letteraria della propria biografia chiarisce bene la natura 'anfibia' dell'artista, che sente di dover preservare entrambe le forme espressive del suo genio, vigilando sull'intromissione di possibili guastatori.

Proprio come per il calice, l'artista fiorentino sembra sostenere la necessità di non affidare ad altri l'opera di narrazione della sua vita, perché non «la guasti». A più riprese infatti Benvenuto ribadisce, nonostante poi le numerose deroghe a questo intento, che il racconto è funzionale alla descrizione della sua arte e che tutto ciò che lo allontana da questo obiettivo costituisce una digressione, alle volte forzata, dallo scopo primario dell'autobiografia. La vita dell'artista dovrebbe ridursi dunque alla narrazione delle sue doti creative e ai grandi prodotti che dal suo genio, eccezionale, naturalmente, sono stati creati:

Non dico altri particolari; ché se bene sarebbero bellissimi da sentire in tal genere, voglio riserbare queste parole a parlare de l'arte mia, quale è quella che m'ha mosso a questo tale iscrivere; e in essa arò da dire pur troppo. (V, p. 137)

---

<sup>16</sup> VECCE, *Cellini, le parole e le cose...*, pp. 19-20, sottolinea che il non portare a termine le opere diviene per Benvenuto una strategia per non doversene mai separare; soltanto Leonardo aveva messo in atto la stessa pratica paradossale e lontana dallo spirito artistico coevo, meritando un parziale rimprovero da parte di Vasari.

<sup>17</sup> Cfr. V, pp. 232-238.

La competenza, il controllo sulla scrittura e la selezione dei fatti da narrare si manifestano anche in relazione agli argomenti che vengono puramente accennati o scartati, proprio in ragione della loro estraneità dallo scopo primario di Benvenuto:

Legranparole che occorson fra loro, se bene io le so, non facendo professione di scrivere istorie, non mi occorre dirle: solo attenderò al fatto mio. (V, p. 179)

La professione sua non è scrivere ‘istorie’: in tal modo Benvenuto dichiara di fornire una versione dei fatti che non ha nulla a che spartire con le scritture cronachistiche, benché a ragione in molti tratti – come è stato giustamente sottolineato – la penna celliniana sia in debito con il genere dei ricordi di famiglia e soprattutto con il grande maestro delle cronache fiorentine, ossia Giovanni Villani.<sup>18</sup>

L'intento dichiarato da Cellini dunque è quello di descrivere il proprio talento, e come esso si configuri il modo di esprimersi è argomento almeno di tutto il I libro.<sup>19</sup> Le peripezie e le avversità affrontate da Benvenuto divengono tessere di un autoritratto che un narratore, non sempre affidabile, sta componendo ad arte, confezionando di sé un'immagine autorizzata, cesellata e forgiata con le proprie mani.

Primo elemento dell'autoritratto, secondo uno schema che diventerà topico, sono quindi gli ostacoli che si oppongono a una dote naturale, alla quale non si può resistere. Memorabili sono le pagine in cui Cellini, seguendo il modello della vita di Michelangelo, descrive i tentativi del padre di imporgli un'arte che non gli è propria – «il maledetto suonare» –, quella musica che egli presenta come «arte troppo vile a quello che io avevo in animo» (V, p. 93). In tal senso l'episodio della fuga a Pisa si rivela emblematico. L'allontanamento dalla casa del padre diventa l'espedito drammatico per fuggire da un talento imposto, a dispetto di una dote naturale; la conclusione vira, invece, su toni comici e leggeri che sembrano sottolineare la capacità di Benvenuto di riuscire bene anche nella musica o forse la cecità del padre, che si ostina a vedere in lui un talento inesistente e, per contro, a ignorare la natura geniale del figlio.<sup>20</sup>

Tuttavia, l'insistenza su una dote naturale è pervasiva almeno per tutta la prima metà del I libro e si intreccia con l'idea, non certo perfettamente ortodossa, ma costante, che il destino dell'uomo e, di conseguenza, il genio artistico siano riconducibili all'influsso degli astri. Tale argomento viene impiegato già per spiegare uno dei tratti più marcati del proprio carattere, sul quale Cellini non sembra poter applicare speciali attenuanti o edulcorazioni: quella vena violenta che emerge sin dalla giovinezza.<sup>21</sup> Dopo il primo di molti episodi che si risolvono in un suo impeto sanguinario, egli infatti commenta: «Qui si cognosce quanto le stelle non tanto ci inclinano, ma ci sforzano» (V, p.

<sup>18</sup> Cfr. B. MAIER, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini (studio critico)*, Milano, L. Trevisini, 1952, pp. 20-47. Per una puntuale trattazione della complessa intertestualità che lega l'autobiografia celliniana ad altri testi, appartenenti a molteplici generi letterari, cfr. M.A. GALLUCCI, *Cellini's Poetics II: The Vita*, in EAD., *Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, New York, Palgrave MacMillan, 2003, pp. 71-108.

<sup>19</sup> Per brevità la mia analisi, in queste pagine, si concentrerà soltanto su esempi tratti dalla prima parte dell'opera. Mi riservo di ritornare più diffusamente in altra sede sulla rappresentazione del 'doppio talento' celliniano nella autobiografia e nelle *Rime*.

<sup>20</sup> Pur non avendo mai suonato a Pisa e non avendo dedicato tempo al necessario esercizio musicale, il padre – per il quale, tornato a Firenze, decide di suonare – si congratula per i suoi straordinari progressi (cfr. V, p. 103).

<sup>21</sup> GALLUCCI, *Cellini's Poetics II...*, pp. 112-133, offre una lettura in chiave *gender* di questo tratto della natura celliniana, riconducendo la violenza dell'artista a una specifica visione della mascolinità (nonostante l'omosessualità) e dell'onore propria del XVI secolo.

115). Nella stessa ottica Cellini presenta anche la sua vena artistica: non semplice inclinazione, ma quasi calamita che ‘sforza’ gli individui eccezionali, categoria alla quale egli tiene a essere ascritto.<sup>22</sup> Il talento artistico si configura così come dote naturale, nella quale il genio si esprime in modo spontaneo, ma anche come disposizione alla quale lo ‘sforzano’ gli astri. Il lessico celliniano tradisce dunque una concezione ambivalente del fare artistico che include facilità e insieme sforzo e costrizione.<sup>23</sup>

La disposizione naturale che contraddistingue la giovinezza dell’artista viene rimarcata in seguito durante uno dei primi episodi in cui il talento di Benvenuto, superati i contrasti paterni, sembra potersi esprimere: anche qui non mancano gli ostacoli. Ostacoli, il più delle volte, rappresentati da antagonisti con un nome e un cognome; lo scontro e le contrapposizioni sono infatti costanti della narrazione celliniana.<sup>24</sup> Da tali circuiti dialettici egli sembra non sapersi liberare e prediligerli invece quali espedienti per far emergere, proprio per contrasto, le virtù che lo contraddistinguono.<sup>25</sup> Un innocuo, e abbastanza remissivo, antagonista è senza dubbio Luca Agnolo da Iesi. Benvenuto e Lucagnuolo scommettono sul compenso che riceveranno due loro commissioni di carattere assai diverso: un minuto e raffinato gioiello di Cellini, il giglio per Porzia,<sup>26</sup> e uno sfarzoso vaso fatto da Luca Agnolo per Clemente VII, «fatto più presto a pompa che a necessità» (V, p. 123). La contesa, che naturalmente si conclude con la vittoria di Benvenuto, nasconde però delle implicazioni ben più complesse e che ancora puntano a descrivere le caratteristiche dell’artista che Cellini sente di essere, ma soprattutto vuole essere. Come dirà poi nel *Trattato sull’Oreficeria*, egli vuole lavorare ‘di minuterie’ e in ciò ritiene (e afferma) di essere superiore ai tanti orafi del suo tempo – non a caso di Luca Agnolo si dice subito che lavorava soltanto di «grosserie». Anche in questo episodio Cellini non manca di rimarcare la disposizione naturale che lo assiste. Il racconto è costellato di espressioni idiomatiche, che rendono efficacemente il contesto demotico in cui ha luogo, ma spicca per icasticità il proverbio che pone fine alla contesa: «ogni uccello faceva il verso suo» (V, p. 125),<sup>27</sup> volto a rimarcare un talento naturale che procaccia grandi guadagni ma non è imitabile e non può

<sup>22</sup> Sulla centralità del verbo *sforzare* e degli *sforzi* nella riflessione artistica cinquecentesca cfr. M. Cole, *The Figura sforzata: Modelling, Power and the Mannerist Body*, «Art History», XXIV (2001), pp. 520-551.

<sup>23</sup> Su facilità, difficoltà e fatica nella *Vita* cfr. ancora ALTIERI BIAGI, «*La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*»..., pp. 130-134.

<sup>24</sup> Cfr. M. RESIDORI, *Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella Vita di Cellini*, «Chroniques italiennes web», XVI (2009), 4, pp. 1-33, spec. pp. 12-15; lo studioso parla infatti di «una conflittualità endemica che caratterizza ogni ambito della sua esistenza».

<sup>25</sup> In questo dispositivo narrativo, incentrato sulla contrapposizione dialettica, gioca un ruolo centrale l’invidia (cfr. ALTIERI BIAGI, «*La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*»..., pp. 76-82).

<sup>26</sup> Sulla commissione per la bella Porzia cfr. C. ACUCELLA, *Il valore redentivo dell’arte nella Vita di Benvenuto Cellini. Dal sonetto proemiale all’episodio della pseudo-Porzia*, «Filologia e critica», XXXIX (2014), 2, pp. 207-230.

<sup>27</sup> L’espressione proverbiale sta per ‘Che ognuno dee fare discorsi secondo la sua condizione’ (cfr. *Crusca* III, s.v. *verso*), ma qui andrà intesa come rivendicazione di una diversa natura ed espressività dei due artisti. Sul lessico celliniano e il suo espressionismo, fondato anche su una marcata presenza di espressioni idiomatiche, cfr. ALTIERI BIAGI, «*La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*»...; V. GATTO, *La lingua del Cellini, dal progetto all’esecuzione*, in ID., *Benvenuto Cellini: la protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 37-45; e L. BANELLA, *La scrittura di Benvenuto Cellini: tra pluristilismo, espressionismo e realismo*, «Filologia e Critica», II (2012), pp. 169-211 (quest’ultimo contributo pone l’accento sul ricorso da parte di Cellini a metafore legate al mondo animale; a tale componente del lessico celliniano è riconducibile anche questo proverbio). Si noti che, come messo in evidenza dai compilatori del *Vocabolario della Crusca*, l’espressione occorre in diverse commedie del Cecchi, a testimonianza di una ricerca linguistica non spontaneistica nella *Vita*, nella quale la simulazione del parlato è spesso mediata dal ricorso a espressioni attestate nel teatro comico fiorentino.

essere acquisito con lo studio.<sup>28</sup> Ciò non vuol dire, però, che Benvenuto non sappia praticare altre ‘arti’, come infatti sottolinea più avanti:

e se bene molto difficile io la trovavo, era tanto il piacere che io pigliavo, che le ditte gran difficoltà mi pareva che mi fussin riposo: e questo veniva per uno espresso dono prestatomi dallo Idio della natura d’una complessione tanto buona e ben proporzionata, che liberamente io mi promettevo dispor di quella tutto quello che mi veniva in animo di fare. Queste professione ditte sono assai e molto diverse l’una dall’altra; in modo che chi fa bene una di esse, volendo fare le altre, quasi a nissuno non riesce come quella che fa bene; dove che io ingegnatommi con tutto il mio potere di tutte queste professione equalmente operare; e al suo luogo mostrerò tal cosa aver fatta, sì come io dico. (V, p. 139)

Anche in questo sta la sua eccezionalità, ancora una volta descritta come ‘dono prestatomi dallo Idio della natura’. Vi è, tuttavia, un ulteriore aspetto che contribuisce a costruire l’immagine di un talento fuori dal comune, e soprattutto di una dote che lo distingue da Luca Angnolo da Iesi, come da altri orefici che via via incontra: l’arte del disegno.<sup>29</sup> Proprio a partire dal primo soggiorno romano, nel quale ricorda esplicitamente gli esercizi di disegno alla ‘scuola del mondo’ di Michelangelo e Raffaello, Benvenuto dissemina la narrazione, e costruzione della propria immagine, di episodi nei quali emerge chiaramente che, a differenza dei comuni orafi, egli non ha bisogno di disegni di altri ma è perfettamente in grado di concepire le sue opere proprio a partire dalla nobile arte del disegno, altro elemento che lo avvicina alle straordinarie doti di Michelangelo. L’espressione non era di certo priva di ricadute per un Fiorentino e più in generale per gli artisti coevi; carica di significato appare dunque la palese insistenza con la quale Benvenuto vi ricorre.<sup>30</sup> Mi limito a ricordare, per brevità, soltanto due momenti in cui a Cellini viene riconosciuta tale capacità, in entrambi i casi da personaggi di grande importanza. Il primo episodio si svolge a Mantova:

Subito il ditto misser Iulio con molte onorate parole parlò di me al Duca; il quale mi commesse che io gli facessi un modello per tenere la reliquia del sangue di Cristo, che gli hanno, qual dicono essere stata portata quivi da Longino; di poi si volse al ditto misser Iulio, dicendogli che mi facessi un *disegno* per detto reliquiere. A questo, misser Iulio disse: “Signore, Benvenuto è un uomo che non ha bisogno delli disegni d’altrui, e questo Vostra Eccellenza benissimo lo giudicherà, quando la vedrà il suo modello”. Messo mano a far questo ditto modello, feci un *disegno* per il ditto reliquiere da potere benissimo collocare la ditta ampolla: di poi feci per di sopra un modelletto di cera. (V, p. 182)

Il ‘ditto misser Iulio’ non è altro che Giulio Romano, l’allievo prediletto di Raffaello, che – come riferisce lo stesso Cellini – in quegli anni era impegnato nel meraviglioso Palazzo Tè. Per bocca di

<sup>28</sup> Anche lo stretto legame tra talento e guadagni è tematizzato lungo tutto la biografia, e costituisce una sorta di rivale nei confronti del padre il quale – dopo essersi opposto all’arte del figlio – si fa mantenere dai profitti che ne derivano. Sulla venalità di Cellini si veda ancora ALTIERI BIAGI, «*La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*»..., pp. 83-86.

<sup>29</sup> Sull’uso del termine *disegno* nella *Vita* cfr. ALTIERI BIAGI, «*La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*»..., pp. 113-117. Benvenuto progressivamente sostiene, tuttavia, la superiorità della scultura rispetto alla pittura e dunque anche al disegno. La superiorità dello scultore rispetto al pittore sta però anche nella sua capacità di dominare l’arte del disegno, che gli consente di farsi pittore, possibilità invece negata a colui che domina soltanto la pittura. In merito alla posizione celliniana all’interno del dibattito sul paragone tra le arti cfr. STIMATO, *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I...*, pp. 91-93.

<sup>30</sup> Cfr. P.L. REILLY, *Drawing the Line. Benvenuto Cellini’s on the Principles and Method of Learning the Art or Drawing and the Question of Amateur Drawing Education*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, ed. by M.A. Gallucci and P.L. Rossi, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 26-50, a cui si rimanda per la bibliografia pressa.

un artista dallo straordinario talento, maestro dell'arte del disegno e della pittura, a Benvenuto viene riconosciuta una dote non comune per chi si dedicava all'oreficeria. Attraverso il riconoscimento di una abilità che potrebbe sembrare di poco rilievo, l'autore della *Vita* ribadisce la distanza tra i comuni 'artefici' in grado di cesellare gioie e vasellami e l'artista Benvenuto Cellini. Non a caso, il secondo episodio che giova ricordare ha per coprotagonista insieme a Benvenuto l'artista (e scrittore) al quale, in modo più o meno esplicito, egli vorrebbe somigliare, ossia Michelangelo Buonarroti:

Questo giovane era stato a Napoli molti anni, e perché gli era molto bello di corpo e di presenza, se era innamorato in Napoli di una principessa; così, volendo fare una medaglia innella quale fussi un Atalante col mondo addosso, richiese il gran Michelagnolo, che gne ne facessi un poco di *disegno*. Il quale disse al ditto Federigo: "Andate a trovare un certo giovane orefice, che ha nome Benvenuto; quello vi servirà molto bene, e certo che non gli accade mio *disegno*; ma perché voi non pensiate che di tal piccola cosa io voglia fuggire le fatiche, molto volentieri vi farò un poco di *disegno*: intanto parlate col detto Benvenuto, che ancora esso ne faccia un poco di modellino; di poi il meglio si metterà in opera". Mi venne a trovare questo Federigo Ginori, e mi disse la sua volontà, appresso quanto quel meraviglioso Michelagnolo mi aveva lodato; e che io ne dovessi fare ancora io un poco di modellino di cera, in mentre che quel mirabile uomo gli aveva promesso di fargli un poco di *disegno*. Mi dette tanto animo quelle parole di quel grande uomo, che io subito mi messi con grandissima sollecitudine a fare il detto modello; e finito che io l'ebbi, un certo dipintore molto amico di Michelagnolo, chiamato Giuliano Bugiardini, questo mi portò il *disegno* de l'Atalante. Innel medesimo tempo io mostrai al ditto Giuliano il mio modellino di cera: il quali era molto diverso da quel *disegno* di Michelagnolo; talmente che Federigo ditto e ancora il Bugiardino concludono che io dovessi farlo sicondo il mio modello. (V, p. 186)

Qui non solo il Buonarroti afferma che Cellini non ha bisogno dei suoi disegni, ma la tendenza auto-apologeticacostringe perfino il «maraviglioso Michelangelo»,<sup>31</sup> modello che Cellini intende emulare, ad arrendersi alla eccellenza dell'opera di Benvenuto, che è in grado di superare il disegno michelangiolesco. Al di là della narcisistica rappresentazione delle proprie doti che emerge dai due episodi appena ricordati, in entrambi i casi tali premesse fanno sì che Benvenuto – dopo aver messo in luce le proprie qualità nell'arte del disegno – dia sfoggio della capacità di 'disegnare anche con le parole' le sue opere. Le zone ekphrastiche della *Vita*, numerosissime e ricche di dettagli, sembrano infatti leggibili proprio alla luce di una consapevolezza – che si trasforma altresì in autorappresentazione – di saper comporre magnificamente immagini anche ricorrendo al codice verbale.<sup>32</sup> Tale certezza, implicita nella scelta stessa di ricorrere all'autobiografia, emerge in modo più esplicito alla fine del libro e nelle pagine che chiudono una prima fase della parabola esistenziale e artistica di Benvenuto.

L'espressione 'disegnare con le parole' viene impiegata da Cellini nell'episodio in cui l'esposizione delle proprie doti letterarie si fa evidente anche grazie alla menzione e citazione del poeta fiorentino per eccellenza, cioè Dante. Nel notissimo episodio della morte presunta, la dimostrazione della propria competenza letteraria passa attraverso la rappresentazione drammatica

<sup>31</sup> In merito all'aggettivazione, estremamente elogiativa, che accompagna le numerose menzioni del Buonarroti e la sua chiara derivazione vasariana cfr. M. ORSINO, *Divino Michelangelo, Cellini diabolico: la Vita come mitizzazione capovolta*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti della giornata di studi (14 novembre 2008), a cura di P.-C. Buffaria e P. Grossi, con la collaborazione di L. Salza, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2009, pp. 59-75: spec. pp. 62-63.

<sup>32</sup> Acute le osservazioni di BANELLA, *La scrittura di Benvenuto Cellini...*, pp. 196-201, sulle doti di ritrattista 'a parole' di cui Cellini dà sfoggio nella *Vita*.

della morte scampata, che ruota intorno a una figura presa in prestito proprio dal ‘sommo poeta’, emblema dell’orgoglio fiorentino. Il *Leitmotiv* dell’episodio è infatti il desiderio del morituro di liberarsi di un troppo invadente Caronte, che Benvenuto conosce proprio perché «ha letto Dante»<sup>33</sup> – comechiosa uno dei suoi amici. Ma tale commento, o meglio, autocommento sembra riferibile alla costruzione di tutta la scena, che culmina nel momento in cui l’artista in fin di vita ‘disegna con le parole’ colui che lo minaccia:

Misser Lodovico mi dimandava quel che mi pareva vedere, e come gli era fatto. In mentre che io gnene *disegnavo con le parole* bene, questo vecchio mi pigliava per un braccio, e per forza mi tirava a sé; per la qual cosa io gridavo che mi aiutassino, perché mi voleva gittar sotto coverta in quella sua spaventata barca. (V, p. 291)

Ed è forse proprio alla luce del ‘disegnare con le parole’ che andrà intesa l’intera autobiografia e i molti passi nei quali Cellini si sofferma su dettagliate descrizioni delle sue opere. Egli dunque sa non solo di saper disegnare, perché lo ha appreso alla scuola di Michelangelo, ma di saper ‘disegnare con le parole’, forse quanto e meglio del divino Buonarroti, probabilmente – si potrebbe aggiungere – perché conosce il ‘visibile parlare’ dantesco.

Questa dote – e dunque consapevole descrizione e narrazione del proprio ‘doppio talento’ – si fa più esplicita nelle pagine conclusive del I libro, in cui l’esperienza della prigionia si trasforma in una, presunta, metamorfosi del protagonista del racconto biografico. Dopo che gli viene risparmiata la vita, il carcere infatti diviene – nella narrazione di Benvenuto – una forma di espiazione, che però consolida la sua immagine non solo di martire ma anche di uomo di lettere. Egli infatti dichiara subito di volere «i suoi libri», deve tuttavia accontentarsi della Bibbia e della *Cronica* di Villani, dal momento che altri volumi gli vengono negati. L’immagine del Cellini prigioniero non è però semplicemente quella di un lettore, benché indulga sapientemente sulla consolazione che viene dalla lettura, bensì è improvvisamente quella di uno scrittore. I due momenti più drammatici della carcerazione, il tentato suicidio e la successiva visione mistica, si traducono infatti in altrettante composizioni in versi (un madrigale e un sonetto) e tutta l’esperienza viene rinarrata in un lungo capitolo in lode della prigione, con il quale si conclude il I libro.<sup>34</sup>

Il poeta boschereccio, quale Cellini si definisce nelle *Rime*, inizia a emergere anche nella *Vita*. Il ‘disegnare con le parole’ si mette in versi, come egli dirà riferendosi al sonetto indirizzato al Castellano:

Venuto l’altro giorno a portarmi il mio mangiare quel servitore del Castellano, il quale mi voleva bene, io gli detti questo *sonetto* iscritto; il quale, segretamente da quelli altri maligni servitori, che mi volevano male, lo dette al Castellano: il quale volentieri m’arebbe lasciato andar via, perché gli pareva che quel torto che m’era istato fatto, fussi gran causa della morte sua. Prese il *sonetto*, e lettolo più d’una volta, disse: “Queste non sono né parole né concetti da pazzo; ma sì bene d’uomo buono e da bene”; e subito comandò a un suo segretario che lo portassi al Papa, e che lo dessi in propria mano, pregandolo che mi lasciassi andare. Mentre che il detto segretario portò il *sonetto* al Papa, il Castellano mi mandò lume per il dì e per la notte, con tutte le comodità che in quel luoco si poteva desiderare; per la qual cosa io cominciai a

<sup>33</sup> Cfr. L. SCORRANO, «Gli ha letto Dante». *Occasioni dantesche nella Vita del Cellini*, «Rivista di Letteratura italiana», XVIII (2000), pp. 29-45; GIGLIUCCI, *Cellini as Dante*, in EAD., *Benvenuto Cellini...*, pp. 91-96.

<sup>34</sup> Cfr. F. DUBARD DE GAILLABOIS, *A proposito del «capitolo in lode della prigione», di un benismo celliniano e di una scrittura materiale*, «Studi italiani», XXIII (2011), 1, pp. 5-38. Più in generale sull’episodio del carcere cfr. G. CRIMI, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la Vita e le rime*, in *Voci da dentro. Itinerari della reclusione nella letteratura italiana*, a cura di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 83-116.

migliorare della indisposizione della mia vita, quale era divenuta grandissima. Il Papa lesse il *sonetto* più volte; di poi mandò a dire al Castellano, che farebbe ben presto cosa che gli sarebbe grata. E certamente che il Papa m'arebbe poi volentieri lasciato andare; ma il signor Pierluigi ditto, suo figliuolo, quasi contra la voglia del Papa, per forza mi vi teneva. Avvicinandosi la morte del Castellano, *inmentre che io avevo disegnato e sculpito quel meraviglioso miracolo*, la mattina d'Ogni Santi mi mandò per Piero Ugolini, suo nipote, a mostrare certe gioie; le quali quando io le viddi, subito dissi: "Questo è il contrasegno della mia liberazione". (V, p. 392)

La compenetrazione tra i due talenti è compiuta; prende forma il ritratto, l'autoritratto, dell'artista-scrittore: orafo, scultore e naturalmente poeta, capace di disegnare e scolpire con i mezzi della parola letteraria.