

## Massimo Lollini

---

### L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione<sup>1</sup>

L'autobiografia del Rinascimento italiano è un fenomeno complesso ed articolato, come ha mostrato tra gli altri Riccardo Scrivano che ne ha studiato i modelli e i processi formativi. Questo saggio intende studiare l'origine e le manifestazioni di un aspetto significativo dell'autobiografia rinascimentale, vale a dire la "divinizzazione dell'artista". Il testo esemplare su cui concentrerò la mia attenzione è la *Vita* di Benvenuto Cellini, al cui centro sta l'episodio che ha stimolato la ricerca e la maggior parte delle riflessioni sviluppate in questo saggio. Mi riferisco ad una delle tante azioni violente raccontate dal Cellini: l'uccisione avvenuta il 26 settembre 1534 del rivale Pompeo De Capitaneis, orafo milanese, e la conseguente grazia concessa all'omicida da Paolo III sulla base di una motivazione estetica che fa leva sul carattere unico e irripetibile dell'arte di Benvenuto. Episodi di violenza come questo erano diffusi nel contesto del Rinascimento italiano, così come diffusa era l'indifferenza con cui venivano affrontati, in mancanza di una struttura moderna di controllo sociale e amministrazione della giustizia. Tuttavia, nel caso raccontato nell'autobiografia del Cellini emerge non solo l'indifferenza ma anche una giustificazione della violenza che induce a riflettere.<sup>2</sup> Sono caratteri comuni dell'epoca tanto che una condanna morale risulterebbe per certi aspetti impropria, come ha fatto notare anche Goethe, che ha sottolineato come questo modo di sentire e agire fosse "spaventosamente diffuso" in un'epoca in cui i "vincoli giuridici" erano piuttosto precari e gli individui dovevano imparare a "cavarsela con propri mezzi" (77). È innegabile che Goethe sia rimasto affascinato dalla personalità di Cellini in cui ha visto il rappresentante del secolo sedicesimo e forse dell'intera

---

<sup>1</sup> La ricerca per questo saggio è cominciata durante il mio anno sabbatico nel 2004-05 ed è stata resa possibile anche grazie ad una borsa di studio del Ministero degli Esteri riservata ai cittadini italiani residenti all'estero.

<sup>2</sup> Cellini non fu nemmeno arrestato per questo omicidio poiché Paolo III voleva che lui continuasse a lavorare su alcune medaglie che gli aveva commissionato. Così il papa garantì a Cellini un immediato salvacondotto e gli promise che lo avrebbe perdonato durante la festa della Madonna nell'agosto seguente. Un'indagine sul caso di omicidio avviata in ottobre fu bloccata dal salvacondotto papale. Nel frattempo Cellini aveva fatto "pace" con il fratello della vittima. Il perdono papale fu concesso, come promesso, nell'agosto seguente. Era comune nell'epoca che le autorità religiose o civili concedessero delle attenuanti per i delitti commessi. Tra la casistica in base alla quale queste attenuanti venivano concesse esisteva anche il caso di un delitto commesso da persone di rara ed eccellente abilità, la cui morte poteva rappresentare un pericolo per il benessere del regno. Ricavo queste informazioni dal documentato articolo di Paolo L. Rossi citato in bibliografia, soprattutto le pagine 166 e seguenti.

umanità" (74). Per questa via egli viene a giustificare gli atteggiamenti e gesti violenti di Cellini sulla base di considerazioni di carattere storico-giuridico che tuttavia non ne approfondiscono l'origine culturale, filosofica e per certi aspetti religiosa. Un'analogia mancanza di spessore analitico si ritrova nell'approccio che si limita a considerare vere o false le affermazioni di Cellini sulla base di una concezione puramente retorica della letteratura senza indagare il legame profondo che unisce l'espressione autobiografica alla visione dell'essere umano così come si è sviluppata in quella che Maria Zambrano chiama la "religione europea" (2000, 48-50).<sup>3</sup>

Il saggio intende analizzare l'origine dell'atteggiamento "divino" dell'artista Cellini nella sua *Vita*, dove egli si presenta non solo come protetto da Dio, ma anche come suo rappresentante in terra. Le origini di questo atteggiamento sono lontane e complesse; io cerco di comprenderle a partire da una nozione allargata di "secolarizzazione" che mi sembra decisiva nella formazione di importanti aspetti del discorso autobiografico della prima modernità.

Nella prima e seconda parte del saggio il lettore troverà una breve discussione dei termini chiave che costituiscono l'ossatura del ragionamento svolto, in particolare gli aspetti essenziali delle nozioni di sacro e secolarizzazione. Il mio approccio intende decostruire l'opposizione sacro/profano concependo la secolarizzazione come un fenomeno di allontanamento dall'autorità e di proliferazione di prospettive individuali nei vari processi culturali che includono sia la cosiddetta sfera del sacro che quella del profano.

Nella terza parte del saggio le categorie enunciate serviranno ad analizzare un momento chiave e per certi aspetti paradossale della secolarizzazione così intesa, la "divinizzazione" dell'artista cui si assiste nel Rinascimento in seguito alla confluenza di tendenze interne al neoplatonismo e al cristianesimo. Come si vedrà, l'affermarsi della concezione "divina" della creatività artistica, che sopravvive ancora oggi nella cultura occidentale, appare intrecciato con il processo che porta alla soppressione del legame tra *pulchrum* e *bonum* e all'emergere delle concezioni estetiche rinascimentali. Nella quarta parte del saggio il discorso teorico verrà verificato nello studio dell'*Autobiografia* di Benvenuto Cellini, di cui si analizzerà criticamente anche il momento "sublime" dell'"esperienza" del sacro descritta con tono enfatico dall'autore e presentata come svolta nella sua vita. La discussione di questo momento — e di altri che investono la sfera dell'"incontro" del soggetto autobiografico con l'autorità civile e religiosa, — consentirà di mettere ulteriormente a fuoco il discorso sulla

---

<sup>3</sup> La riflessione di Maria Zambrano sulla religione e sulla confessione come genere letterario viene ripresa in diversi punti del mio saggio. Ho tenuto conto anche di importanti opere non citate direttamente nel testo, come *La confesión: género literario e El pensamiento vivo de Séneca*.

secolarizzazione avviato nelle sezioni precedenti del saggio. Lo strumento che dovrebbe consentire il recupero degli elementi sublimi dell'esperienza sacra al piano del discorso umano dotato di senso viene oggi indicato in una filosofia della narrazione nutrita da una potente immaginazione simbolica, capace di stabilire un'analogia tra l'umano e il divino, tra il naturale e il soprannaturale (Kearney 2003, 12).<sup>4</sup> Fino a che punto la *Vita* di Cellini — e più in generale la narrazione autobiografica — può esprimere questa filosofia della narrazione, su cui tra gli altri hanno insistito con motivazioni diverse anche Paul Ricoeur and Adriana Cavarero? Questa domanda verrà affrontata al termine della sezione sull'autobiografia di Cellini. Infine, nella conclusione generale del saggio si cercherà di riflettere sulle conseguenze culturali profonde dell'idea di "creazione divina" introdotte dall'ebraismo e dal cristianesimo in rapporto ai temi discussi nel saggio, dall'artista "divino" alla scrittura autobiografica.

### 1. *Sacro, santo e divino*

Il fenomeno della secolarizzazione non viene qui inteso nei termini di ciò che si contrappone alla religione e finisce poi per sostituirla in senso cronologico e sostanziale. Da questo punto di vista il dibattito sulla secolarizzazione mi appare in un certo senso viziato dalle concezioni giuridiche, politiche e filosofiche che puntano a sviluppare la visione dualistica che oppone sacro e profano, il cielo alla terra, i credenti e ai laici. All'origine di questa contrapposizione è da vedere una nozione di sacro come totalmente Altro e separato dall'esperienza umana. Rudolf Otto ha sostenuto che in origine il sacro (*heilig*) aveva un senso legato ad aspetti irrazionali e ineffabili. In questa prospettiva la religione avrebbe avuto origine da un sentimento proprio della natura umana: il "sentimento del numinoso" in base al quale l'uomo avverte la presenza di "Qualche cosa" a lui superiore e su cui egli non ha alcun controllo. La *maiestas* di questo elemento ispira nell'uomo terrore e rispetto (*numinosum tremendum*) che dà origine a un desiderio di purificazione. Il sentimento del numinoso avrebbe avuto origine presso i popoli primitivi e solo più tardi sarebbe intervenuto l'elemento razionale che avrebbe determinato la concezione della divinità propria dell'umanità civilizzata. Anche Eliade ha posto la supremazia del sacro sul profano, intendendola come un primato di ordine logico e psicologico, piuttosto che cronologico. Il valore del sacro per Eliade è intrinsecamente archetipico o primigenio rispetto alle multiformi esperienze storiche e individuali.

Queste concezioni sono state sottoposte a critica in quanto "irrazionaliste", per esempio da un settore significativo dell'antropologia italiana. Si pensi ad Ernesto De Martino e Vittorio Lanternari. Secondo De Martino, la concezione del sacro proposta da Otto e Eliade adotta "acriticamente nel campo degli studi il punto di vista della coscienza religiosa in atto, per la quale certamente prima

---

<sup>4</sup> Kearney è autore di una importante riflessione, uscita recentemente e articolata in tre volumi, sui temi del sacro, del divino e dell'ermeneutica della religione.

sta il sacro, la fondazione divina che dà senso, e poi il profano, l'opera umana." Questo rapporto secondo De Martino va rovesciato perché la ricerca storica deve essere mirata ad individuare "le ragioni *umane* delle opere *umane*" (15-16). Deve insomma spiegare come si sia passati dal profano al sacro e quindi dal sacro di nuovo al profano, secondo un circolo che non patisce interruzioni. Anche Vittorio Lanternari vede un arbitrio metodologico nell'approccio al sacro proposto da Otto ed Eliade, perché anche ammettendo la precedenza e supremazia del sacro sul profano rimane vero che "la cultura — sia profana che religiosa — procede e si trasforma *in contraddizione dialettica* con la pretesa d'immutabilità e d'eternità accampata dal 'sacro' considerato in se stesso (cioè mito e rito)" (32).

D'altro canto, la validità e necessità delle categorie di "sacro" e "*homo religiosus*" viene oggi riaffermata nell'ambito della storia delle religioni, ad esempio nell'opera di Julien Ries, e della stessa filosofia ermeneutica con Paul Ricoeur. Julien Ries ha studiato il cammino del sacro nella storia attraverso la semantica storica applicata allo studio del mondo indoeuropeo, di quello semitico e delle grandi religioni monoteiste. Ries non vuole dare atto di un'esperienza di fede, ma del lessico attraverso cui l'essere umano parla con una "realtà trans-umana, con valori assoluti capaci di dare un senso alla sua vita" (84). E qui i punti di riferimento tornano ad essere, non a caso, Rudolf Otto e Mircea Eliade. Ries ha studiato il patrimonio simbolico del sacro elaborato dell'umanità nel tentativo di testimoniare la sua esperienza del numinoso e in virtù di questo approccio ha potuto sostenere che "la straordinaria omogeneità dell'espressione verbale del sacro nelle grandi religioni" consente di parlare dell'"unità spirituale dell'umanità" (84). All'origine del lessico del sacro nelle religioni indoeuropee si troverebbe il radicale *sak-*, da cui derivano anche i termini latini *sacer* e *sanctus*. Da questo radicale deriva "sancire" che significa "conferire realtà", idea che riassume il concetto arcaico del sacro indoeuropeo come un qualcosa che mantiene un rapporto con gli dèi e rimane conforme al reale; si tratta di una realtà assoluta che trascende il mondo ma si manifesta in esso, conferendo insomma un fondamento e un senso di compiutezza alla realtà vivente (Eliade, 1965, 171).

Il lessico romano sacro comprende *sacer*, usato in maniera ambivalente per indicare ciò che deve essere offerto agli dèi, venerato ma anche temuto come maledetto e in quanto tale tenuto in uno spazio speciale, separato dalla comunità. D'altro canto, *sanctus* viene dal verbo *sancire* nel senso di conferire realtà, riconoscere. In origine *sanctus* non è riferito a ciò che è divino e trascendente; questo accadrà solo in epoca ellenistica dove il termine si avvicinerà a *hagios* che nella lingua greca indicava il divino nella sua integrità e purezza (Ries 37). La santità verrà poi inglobata nell'idea di sacro dell'Antico Testamento, finendo per soprapporsi in un significato etico che attribuiva al solo Yahweh l'attributo di santo e l'origine della santità. La traduzione greca dell'Antico Testamento nella versione dei Settanta traduce l'ebraico *qadosh* appunto con *hagios* (Congar

392). La nozione di santità sovrapposta a quella di sacro si realizza nel movimento profetico; sarà Isaia in particolare a segnare questo passaggio dal sacro alla santità. Per Isaia Israele ha abbandonato la santità terribile di Yahweh e può trovare la salvezza solo consacrandosi al suo Dio, imitandone la santità, definita in termini di diritto e giustizia.

In questa maniera, nella traduzione greca della Bibbia ebraica del III e II secolo a. C. si manifesta una nuova idea di sacro o santo che distingue ciò che è proprio del Dio creatore da ciò che è proprio della natura. In base a questa nuova idea di sacro il popolo partecipa alla santità del Dio santo attraverso la propria vita morale. Nell'Antico Testamento il mondo è dipendente da Dio che attraverso la Parola afferma la propria trascendenza e autorità assicurando al tempo stesso piena realtà al mondo umano e naturale. L'uomo domina infatti la natura e dà il nome agli animali (Gen. 1.28-30) usufruendo della creazione divina e completandola. Un ulteriore elemento di novità in questa direzione viene introdotto dal Nuovo Testamento dove la mediazione e l'incarnazione di Gesù, figlio di Dio, rendono possibile un'inaudita prossimità e comunione con il Dio santo e fedele fino al punto di condurre gli esseri umani alla santità. Il dono dello Spirito annunciato da Gesù prima della morte e avveratosi dopo la risurrezione introduce questa nuova dimensione della santità che si realizza nell'unità del Padre con il Figlio e con i discepoli tramite lo Spirito:

Dixit ergo eis iterum: Pax vobis. Sicut misit me Pater, et ego mitto vos. Hæc cum dixisset, insufflavit, et dixit eis: Accipite Spiritum Sanctum: quorum remisistis peccata, remittuntur eis: et quorum retinueritis, retenta sunt.<sup>5</sup>

(Giov. 20.22-24)

Nel Nuovo Testamento la santità diventa l'essenza di Dio e viene comunicata agli uomini attraverso la santità di Gesù, che in quanto *hagios* viene investito di una missione messianica. Così si sviluppa ulteriormente il passaggio dal sacro al santo che si era avviato nel movimento profetico dell'Antico Testamento. Il Dio personale favorisce progressivamente la fine delle ierofanie cosmiche pre-bibliche e lo sviluppo della dimensione orizzontale e terrena della salvezza e della santità. Questo movimento per certi aspetti può essere visto come un movimento de-sacralizzante e di demitizzazione del religioso, che rivela il senso etico come ultimo grado di intelligibilità dell'umano e del cosmo (Levinas 10). D'altro canto questo movimento viene interpretato da Ries anche come una nuova dimensione del sacro. In questo Ries è vicino all'ermeneutica di Paul Ricouer secondo il quale nell'ebraismo e nel cristianesimo la teologia della parola e del nome sostituisce le ierofanie pagane basate sulla natura e gli

---

<sup>5</sup> "Gesù disse loro di nuovo: 'Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi'. E detto questo, alitò e disse loro: 'Ricevete lo Spirito Santo. Quelli a cui rimetterete i peccati saranno loro rimessi; quelli a cui li riterrete, saranno ritenuti'".

idoli, senza tuttavia negare il “numinoso” (Ricoeur 1995, 56). Ricoeur sostiene che il sacro non si presenta nella forma della “proclamazione” di un discorso storico che deve essere sottoposto a interpretazione, bensì in quella della “manifestazione”. Egli è alla ricerca di una mediazione tra queste due forme opposte: la “manifestazione” dei segni extralinguistici del sacro, e la “proclamazione” tipica della parola profetica dell’Antico Testamento e di quella kerigmatica del Nuovo Testamento. Ricoeur non intende ridurre la religione al sacro, come sembra fare Eliade, tuttavia è anche convinto che il movimento che oppone la parola biblica, l’etica e la storia rispettivamente alle ierofanie, all’estetica e alla natura debba essere necessariamente dialettico.

Nella Bibbia è la parola stessa ad essere investita di una dimensione rivelativa conseguente alla manifestazione del Verbo divino che si fa carne (Giov. 1.14). Tuttavia, sempre secondo Ricoeur, la parola profetica e kerigmatica corrono il rischio di inaridirsi se non riescono a recuperare in qualche modo l’energia del sacro vitale della natura con il suo simbolismo cosmico, che esse ad un tempo negano e affermano. Un’analoga rivendicazione dell’energia del sacro nella sua ambivalenza creativa e distruttrice si trova in María Zambrano che ne *El hombre y lo divino* sostiene che l’oblio del sacro conduce al nichilismo filosofico e alle distruzioni della scienza e della tecnica, le cui lontane premesse sono da vedere a suo giudizio nella fondazione aristotelica dell’ordine divino e cosmico. Il sacro rappresenta per la Zambrano il Caos, la Notte, l’Indistinto primigenio che Aristotele nega per esaltare la forza del pensiero umano divinizzato come atto puro, motore immobile da cui tutto deriva (Zambrano 1973, 76-78). Alla base della fondazione epistemologica di Aristotele sta l’idea di sostanza che consiste nel limitare il mondo, chiudendo ogni cosa in se stessa per quanto possibile, riscattandola dall’“alterità” (89). Il “divino”, inteso come la forza del pensiero che avvicina la realtà e consente di trasformarla, può e deve mantenere il legame con l’energia originaria del sacro, altrimenti il *logos* filosofico — la cui funzione consiste precisamente nel trasformare il sacro nel divino — conduce negli abissi del nichilismo e dell’autodistruzione (279-80).

In María Zambrano e Paul Ricoeur si riscontra dunque il tentativo di mantenere un legame dialettico tra il sacro e il divino, tra il sacro e la dimensione filosofica ed etica della religione. Questo approccio riemerge in forma diversa nel recente lavoro di Richard Kearney, *Strangers, Gods and Monsters* (2003), che sottolinea la necessità di sviluppare una filosofia che sappia conciliare l’immanenza e la trascendenza, evitando sia le posizioni estreme che vengono dai teorici dell’alterità radicale, in parte rintracciabili in Levinas e Derrida, sia le posizioni radicali di segno opposto — dalla condanna illuministica della trascendenza fino all’ermeneutica “romantica” di Schleiermacher, Dilthey e Gadamer, che tendono a risolvere l’alterità nell’identità (16-17). Secondo Kearney, la filosofia ha oggi bisogno di sviluppare ponti che consentano la comunicazione tra estremi opposti e propone

a questo scopo un modello ermeneutico di narrativa che riesca comunque ad esprimere ciò che si ritiene sacro e ineffabile. C'è bisogno di una comprensione narrativa di ciò che sembra estraneo all'essere umano, rendendolo familiare, senza tuttavia neutralizzarlo. Al di là delle differenze su cui non possiamo soffermarci in questa sede, l'approccio di María Zambrano, Paul Ricoeur e più recentemente Richard Kearney appare molto importante proprio perché evita di consegnare il sacro ad una inavvicinabile e inspiegabile dimensione sublime, senza tuttavia renderlo troppo "familiare" per l'essere umano.

Tenendo conto di queste posizioni teoriche nel proporre l'idea di secolarizzazione al centro di questo saggio, ho voluto tuttavia privilegiare la dimensione etica che mi sembra venga invece perduta sia con un approccio al sacro e alla religione concepiti come fenomeni legati ad un'alterità assoluta che con un approccio che riduce il sacro e la religione ad una dimensione puramente immanente. Nell'uno e nell'altro caso si perde, come ha sostenuto con efficacia Kearney, la possibilità delle distinzioni, fondamentali nell'etica, fra le persone e le cose, che diventano o troppo familiari o troppo estranee per poterle comprendere in un discorso autenticamente etico (11). In questa prospettiva la secolarizzazione può e deve essere intesa non come fenomeno che si oppone al sacro e all'autorità religiosa, bensì come movimento che favorisce l'estensione dell'"autorità" religiosa e civile e la sua diffusione critica fino al punto di mettere in discussione la nozione di autorità religiosa e civile e tendenzialmente la distinzione stessa tra sacro e profano. In questo senso ristretto è già possibile vedere nel movimento dal sacro al santo, su cui ha insistito tra gli altri Levinas, un processo per così dire di "secolarizzazione" e *umanizzazione*, intesa come estensione e diffusione dell'autorità religiosa, che dal Dio Padre si estende non solo al Figlio, ma anche ai discepoli.

Questo è il senso in cui la parola secolarizzazione viene impiegata in questo saggio, che nella terza e quarta sezione studia in particolare l'importanza culturale dell'idea di creazione divina introdotta dall'ebraismo e dal cristianesimo. Questa ricerca muove dalla consapevolezza che, come è stato scritto, la *religio romana christianaque* in tutte le sue espressioni, trova in se stessa l'origine di un approccio libero e aperto al problema della verità, ponendo, secondo quanto scrive Sachot, come "cuore del proprio messaggio, il messaggio evangelico, che è una critica delle istituzioni, incluse quelle religiose" (193). In sostanza, revocando al "laico" il diritto di decidere in prima persona circa il vero per delegarlo all'istituzione sacra, la religione cristiana da sempre ha in se stessa il principio di "laicità" poiché le logiche di sovradeterminazione e distinzione "risiedono innanzitutto nel cuore stesso del cristiano, a prescindere dalla posizione o dal ruolo che occupa nella Chiesa, vescovo, chierico, laico o religioso" (Sachot 194).

Hans Blumenberg, volendo staccare l'idea di modernità e di progresso umano dalla teologia, rifiuta invece la categoria della secolarizzazione, che, essendo dipendente dalla teologia, gli appare in fondo come un ultimo

*theologoumenon*. Da un lato egli ha ragione nel sostenere la limitatezza delle categorie opposte di sacro e profano, teologia e secolarizzazione. Tuttavia la parola secolarizzazione, svincolata dalla sua carica dualistica e oppositiva, può essere usata proficuamente per indicare la trasformazione culturale che in Occidente ha portato a concepire un'idea estesa e diffusa di autorità in tutti i campi della vita culturale, dalla politica alla letteratura e religione. Non si tratta solo di riconoscere come accanto alla secolarizzazione religiosa esista anche una secolarizzazione profana, come propone Mathieu.<sup>6</sup> Occorre anche cogliere come entrambi questi processi contribuiscano alla critica e anche alla diffusione dell'autorità, come anche ad una valorizzazione del ruolo del singolo essere umano nei processi culturali. In questo senso la secolarizzazione ha agito in profondità, trasformando la vita culturale dell'occidente e ponendosi come premessa fondamentale del discorso autobiografico europeo.

## 2. La secolarizzazione tra profetismo e umanesimo

Le origini della secolarizzazione non si riducono alla dimensione politico-giuridica emersa con forza nel XVI secolo per indicare il passaggio alla giurisdizione secolare e laica di ampi settori di vita associata, fino ad allora riservati alla Chiesa. Rimane vero tuttavia che i termini "secolarizzare" e "secolarizzazione" sono legati a questo processo storico di secolarizzazione del potere politico che si intende realizzata in seguito alla Pace di Westfalia del 1648, attraverso cui si mette termine, per così dire, sia alle guerre di religione che all'alleanza tra stato e chiesa cominciata con l'editto di Milano del 1555 dopo Cristo.<sup>7</sup> La secolarizzazione del potere politico dà vita ai paradossi dell'età moderna per cui il sacro viene rivendicato alla Chiesa nel momento in cui questa assume forme burocratiche di tipo statale, mentre a sua volta lo stato, divenuto laico, tende a "sacralizzare" la vita civile ritualizzandola in parte sul modello ecclesiastico (Marramao 22-25). D'altro canto appare riduttivo insistere sulla nozione di teologia-politica come ha fatto Carl Schmitt, secondo cui "tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati" (61). Questa impostazione infatti si limita e trasferisce un'idea di

<sup>6</sup> Per Mathieu la radice storica della secolarizzazione del sacro è la Riforma, che esclude che la rivelazione sia affidata ad un'istituzione vivente. La Chiesa cessa di rappresentare la presenza del trascendente sulla terra e di preparare alla vita eterna, ma non cessa di "proporsi come la rappresentazione di un assoluto". La comunità spirituale secolarizzata tende a farsi politica e a pensare che per essere anche religiosa abbia bisogno di qualcosa in più (17). Così la *conditio sine qua non* della secolarizzazione è la rivoluzione: "[...] la religione secolarizzata è rivoluzionaria per essenza" (20). L'uomo secolarizzato "si sente continuamente legato ad un assoluto, anche se non lo conosce meglio di quanto lo conoscesse il suo ascendente che credeva al mistero" (21).

<sup>7</sup> In pratica la pace di Westfalia mette fine al principio per cui "cuius regio, eius religio". Ne nasce un nuovo ordine internazionale fondato sulla sovranità degli Stati a prescindere dalla religione praticata dai vari sovrani.

potere fondata sullo "stato d'eccezione" dall'ambito teologico a quello propriamente politico, senza discutere affatto la nozione di autorità. "Sovrano è chi decide sullo stato d'eccezione", scrive Schmitt, il quale fa di questa idea una teoria generale dello stato (75). Il sovrano e l'"onnipotenza dell'odierno legislatore" sospendono le leggi dello stato, così come Dio attraverso la Grazia e i miracoli sospende quelle della natura. Questa è l'equazione alla base della teologia-politica di Schmitt.

Da questo punto di vista le recenti riserve manifestate da Giorgio Agamben sull'uso della categoria della secolarizzazione sono fondate e condivise; ciò non toglie tuttavia che questa categoria mantenga una sua efficacia sul piano storico-critico come si cerca di mostrare in questo saggio. Del resto anche la categoria della "profanazione" introdotta da Agamben in alternativa a quella di secolarizzazione rimane in qualche modo collegata ad una logica duale che tuttavia si vuole neutralizzare per restituire all'uso comune ciò che era stato separato appunto da un'impostazione dualistica sacro/profano (Agamben 2006, 88). Agamben sviluppa questa teoria della "profanazione" a partire dall'idea di gioco come capovolgimento del sacro che egli ritrova in Émile Benveniste, secondo cui l'unità di mito e rito alla base del sacro viene spezzata appunto dal gioco, che mantiene attiva solo una parte dell'operazione sacra: o la dimensione mitica o quella rituale. La profanazione del gioco rivolta alla religione consiste in una disattivazione della religione, sentita come falsa e oppressiva, attraverso una "negligenza" che apre le porte ad un diverso uso della religione, un uso questa volta "comune" e non separato nella sfera del sacro (86-87). Rimane in ogni caso aperta la domanda sul soggetto umano che dovrebbe essere al centro sia della secolarizzazione che della profanazione. Questa domanda, mi sembra, rimane aperta in tutta la sua problematicità e non appare a mio giudizio risolvibile in maniere esaustiva se si rimane nell'ambito della prospettiva dell'"immanenza assoluta" che Agamben ha cercato di delineare a partire da Spinoza, passando per Nietzsche, Foucault e Deleuze (Agamben 2005, 402-04). In sostanza, oltre ad insistere sul presente, come fa Agamben, che studia il capitalismo come "religione" (una "religione" che, nella sfera del consumo, in ultima analisi aliena e divide ogni attività umana da se stessa, rendendo irrilevante di fatto la distinzione tra sacro e profano), sembra ancora utile studiare l'ampiezza e profondità del fenomeno della secolarizzazione così come lo abbiamo definito, verificando il significato e le conseguenze delle sue origini umanistiche e religiose. Occorre insomma sottolineare non solo la complementarità dei processi di secolarizzazione dell'autorità che sono presenti sia nell'ambito religioso che in quello cosiddetto laico, ma anche l'esigenza di interrogarsi sull'idea di umanità che emerge da questi processi nella prima modernità.

Come ha scritto Hannah Arendt, la secolarizzazione nel mondo moderno comincia con un rifiuto non necessariamente di Dio, ma di un dio che era il Padre degli uomini nel cielo (2). In realtà questa dimensione religiosa della

secolarizzazione non comincia con il mondo moderno. Si deve riconoscere a questo proposito il contributo sostanziale dato dal cristianesimo, che introduce l'idea rivoluzionaria di Dio che si fa uomo in una cultura legata in gran parte all'aristotelismo e all'idea di un Dio concepito come causa prima non causata, motore immobile dell'universo. Con Agostino il cristianesimo afferma l'idea che il centro della vita umana è nella coscienza dell'individuo, nella vita dell'anima, *in interiore homine*. In questo movimento di *interiorizzazione* e quindi anche, per certi aspetti, secondo la Arendt, di *alienazione* dal mondo, consiste il nucleo originario della secolarizzazione in cui, seguendo l'esempio di Agostino, i cristiani trovano Dio nel proprio centro interiore, l'anima: "Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas (*De vera religione* 39, 72). Con queste parole, scrive María Zambrano, è nato l'uomo europeo (2000, 76).

In questo processo un ruolo fondamentale è svolto dal "cristocentrismo" di San Francesco che, come è stato scritto, non è quello di chi "desidera" essere un altro Cristo, ma quello di chi "sa" già di essere un altro Cristo, di avere compiuto grazie allo Spirito Santo quel processo misterioso per cui Dio si effonde nell'essere umano. Questa immedesimazione di Francesco con il Verbo incarnato, questa mistica e ad un tempo reale trasformazione nel Figlio di Dio, è la chiave per capire il suo linguaggio divino e il suo rapporto "cristocentrico". Il Dio di Francesco, ha scritto Leonardi, è un Dio reso uomo che egli può amare, al suo livello (577).

Francesco ritiene fondamentale l'esperienza vitale di ogni singolo individuo. La sua attenzione non va alla vita intellettuale, tanto che proibisce i libri ai suoi discepoli; egli afferma l'idea rivoluzionaria che tutto il popolo ha la possibilità di percorrere la via della perfezione. Si comprende così l'importanza del contributo del cristianesimo al genere autobiografico, soprattutto per quanto riguarda la pratica dell'esame di coscienza e la credenza in una pari dignità di tutte le anime. Questo aspetto è evidente non solo nei secoli XVII e XVIII nella nascita di autobiografie puritane in Inghilterra, pietiste in Germania, gianseniste o quietiste in Francia, come hanno sottolineato per esempio Georges May o Georges Gusdorf. In particolare quest'ultimo ha sostenuto che nel Seicento si manifesta una nuova forma di coscienza religiosa che non si identifica più con l'apparato ecclesiastico e punta su un dialogo diretto del fedele con Dio. In questa maniera la ricerca di Dio diviene una ricerca di sé poiché le scelte religiose coinvolgono tutta la persona (Gusdorf 981). In realtà l'efficacia dell'idea forza del cristianesimo che consiste nella fondamentale pari dignità di tutte le anime nella comune possibilità di percorrere un cammino di salvezza, si trova già nelle biografie e autobiografie di un gruppo di laici e monaci mendicanti del secolo XIII e del secolo XIV, ad esempio quelle di Angela da Foligno e Chiara da Montefalco, su cui ha insistito Leonardi (652).

Va poi sottolineato che la profezia di Francesco si intreccia con l'"anti-agiografia", cioè con "un'immagine di santo contrapposta a quella che il potere

civile-ecclesiastico desidera" (Leonardi 660). Basti qui ricordare la testimonianza cristiana di Dante che condanna tante figure papali e introduce la contestazione anti-ecclesiastica. Gli studi di Francesco Leonardi hanno aggiunto un qualche nuovo elemento alla percezione già diffusa nella critica letteraria di una certa importanza dell'agiografia e delle vite dei santi come uno dei modelli dell'autobiografia (Guglielminetti 1986, 829-35). Leonardi ha opportunamente richiamato la particolare importanza delle scritture autobiografiche di contenuto profetico, come quelle ispirate da San Francesco e Santa Caterina da Siena e più tardi da Savonarola. A differenza delle scritture agiografiche che hanno una committenza ecclesiastica, quella dei profeti è un'autocommittenza, poiché il profeta è un personaggio pubblico che non può appoggiarsi ad altra autorità che non sia la sua o quella divina. Per questo si può parlare "autoagiografia" per il profeta perché anche quando il suo messaggio non è consegnato all'autobiografia la sua parola è segnata esclusivamente dalla sua personalità che aspira a porsi come guida comportamentale e storica. Il profeta si contrappone al potere civile e religioso inserendosi in quel movimento ad un tempo di riduzione ed estensione del principio di autorità all'origine del processo di secolarizzazione.

In sostanza il movimento di secolarizzazione coincide con l'affermarsi di una cultura interiorizzata e individualizzata che si rende progressivamente autonoma dalle istituzioni culturali vigenti. Le Sacre Scritture e anche l'opera di Agostino sono usate in opposizione alle stesse istituzioni. Come ha sottolineato Leonardi, questo fenomeno è evidente sia nelle agiografie del Trecento — che, rispetto a quelle altomedievali, mostrano sempre più spesso una singola personalità in atto — sia nelle biografie maturate nell'umanesimo italiano. D'altro canto la prospettiva della secolarizzazione aiuta a comprendere che la cultura dell'umanesimo non si riduce ad una sintesi di classicità e cristianesimo. Come ha scritto Riccardo Fubini, il mettere le autorità patristiche sullo stesso piano di quelle classiche, come fanno Petrarca e i primi umanisti, significava deprivare le autorità religiose dei loro contenuti teologici originali per dar vita ad una libera ricerca e scelta delle autorità che non poteva non tradursi in una relativizzazione dei dogmi e dei precetti (165). In sostanza, a partire dal Petrarca e poi negli umanisti del Quattrocento, come Leonardo Bruni e Lorenzo Valla, la ricerca di un confronto e di una conciliazione di classicità e cristianesimo, nonché modificare "il processo ormai irreversibile di secolarizzazione della moralità" (166), aiuta a svilupparlo e a diffonderlo.

Petrarca viene visto come iniziatore del movimento di secolarizzazione perché aprì la strada ad una cultura lontana dalle "strutture autoritative" della tarda scolastica nella ricerca di nuove forme di sistematizzazione della cultura secolare. Sotto questo riguardo risulta molto importante la discussione del Petrarca sui Padri della Chiesa con la parallela condanna di Valerio Massimo e della tecnica dell'*exemplum* e della predicazione moderna (Fubini IX). In questo senso occorre anche richiamare l'importanza della messa in discussione dei

moduli etici stereotipi portata avanti con forza da Lorenzo Valla. Come è stato sottolineato, lo scontro culturale aperto dagli umanisti non riguardava semplicemente il paradigma antico contrapposto a quello cristiano, ma più in generale l'atteggiamento da tenere nei confronti dell'autorità delle fonti e dei maestri del passato (Fubini IX).

Un ulteriore passo in avanti nel processo di secolarizzazione viene favorito dalla Riforma Protestante, sulla via che era già stata aperta dall'auto-agiografia medievale e dall'umanesimo italiano. È noto che secondo Max Weber la dottrina della grazia e la conferma che il successo terreno può arrecarvi producono una potente simbiosi di rigorismo religioso e spirito mondano, che a suo giudizio costituiscono l'essenza del capitalismo. Ne *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* Weber inserisce la secolarizzazione in un processo che comincia con il profetismo ebraico e si coniuga con il pensiero scientifico greco nel rifiuto della superstizione, della magia e dei sacramenti introdotti dal cattolicesimo, ponendosi così all'origine di forme importanti del razionalismo moderno (2002, 60). L'elemento decisivo nella dinamica della secolarizzazione viene da lui visto nella separazione tra il sacerdote che fonda la sua autorità sulla tradizione sacra e il profeta che basa invece la sua autorità sulla rivelazione personale e il carisma. In questa prospettiva Weber conferma che il profetismo sviluppa una tendenza desacralizzante, una vocazione personale capace di mettersi in contrasto con la tradizione sacra incarnata dal clero. Non a caso, conclude Weber, salvo alcune insignificanti eccezioni nessun profeta è uscito dal clero (1978, 440).

La dinamica secolarizzante avviata dalla letteratura profetica e dall'umanesimo farà un ulteriore passo avanti nel Rinascimento, dove trova un potentissimo alleato anche nell'affermazione ed esaltazione delle facoltà umane nell'arte e nella letteratura. Secondo Wilhelm Dilthey, l'irresistibile forza individuale che si afferma nelle opere di artisti come Donatello, Verrocchio e Michelangelo, unitamente all'affermazione della sfera interiore in letteratura a partire da Petrarca, ha influito sulla secolarizzazione dei valori umani quasi allo stesso modo della secolarizzazione dei beni ecclesiastici:

Indem nun von dem Beginn der Renaissance ab eine Verweltlichung dieses unvergleichlichen Bestandes, gleichsam eine Säkularisation dieser kirchlichen Güter, eintrat, erhielt durch diesen Zusammenhang die Literatur über den Menschen ihren Reichtum und ihren eigentümlichen Charakter.<sup>8</sup>

(19)

---

<sup>8</sup> "Siccome dagli inizi del Rinascimento in poi si verificò la mondanizzazione di questo incomparabile patrimonio, quasi la secolarizzazione di questi beni ecclesiastici, da tale circostanza la letteratura intorno agli uomini ricevette la sua ricchezza e il suo carattere specifico" (Dilthey 1974, 1.24). Dilthey si riferisce alla "autonomia" individuale fondata sulla "legge dell'interiorità" (24). Questa autonomia si manifesta nelle abilità degli artisti nei quali agisce una "forza individuale sfrenata" (21).

È nel contesto del Rinascimento italiano che, non a caso, emerge la figura dell'individuo eccezionale, dell'artista al di sopra della legge e della natura, per certi aspetti dotato di un'autorità incondizionata, alla stessa maniera dei profeti religiosi e dello stesso Gesù Cristo. Questa figura sarà incarnata in modo esemplare da Benvenuto Cellini che è al centro della quarta sezione del saggio.

Mi limito ora a concludere la presente sezione rilevando l'importanza della secolarizzazione sia del discorso teologico che della nozione di autorità in campo culturale, ai fini della comprensione dell'autobiografia. Karl Löwith ha parlato di una secolarizzazione della teologia della storia di origine cristiana per cui al centro delle vicende umane non sono più la Provvidenza divina e la prospettiva escatologica aperta dal Nuovo Testamento, ma l'uomo con la sua facoltà creatrice che si esprime nella scienza e nella storia moderna volta a trasformare il mondo in immagine umana (203). Da questo processo emergerebbe un'assolutizzazione e "sacralizzazione" del mondo umano per cui la filosofia della storia — e io aggiungerei la scrittura autobiografica — verrebbero sostanzialmente a sostituire la teologia. Come già si è detto a proposito della teologia-politica di Schmitt, occorre ribadire, anche a proposito della secolarizzazione della Provvidenza divina nella storia di cui parla Löwith, che non basta limitarsi a constatare il trasferimento delle categorie religiose a quelle laiche. Occorre piuttosto riflettere sul concetto di uomo che rimane implicito sia nelle categorie religiose che in quelle laiche, categorie che, senza un'adeguata riflessione critica, corrono il rischio di trasformarsi in idolatria. L'atteggiamento radicalmente rivoluzionario caratteristico del mondo moderno trasforma infatti l'obiettivo della secolarizzazione, sia di quella profana che di quella religiosa. Non si tratta più solo del rovesciamento di una struttura politica o religiosa, ma — come scrive Mathieu — "dello stesso status ontologico dell'uomo, mirando a trasformare l'uomo in dio" (20). È in questo contesto che nasce l'autobiografia moderna di Benvenuto Cellini che risulta estremamente importante per valutare le dimensioni e le conseguenze del processo di secolarizzazione rispetto allo statuto e allo sviluppo della scrittura autobiografica. Ma prima di procedere all'analisi del testo di Cellini cerchiamo di ricostruire gli aspetti essenziali della divinizzazione dell'artista che si afferma nel Rinascimento e che si esprime nelle prime forme moderne di biografia e autobiografia d'artista.

### *3. Dal Deus artifex all'artista divino*

In realtà il Rinascimento riprende su questo punto una tradizione che si era già affermata nel mondo antico. Infatti la nascita della biografia dell'artista nel quarto secolo avanti Cristo è legata ad un cambiamento di atteggiamento della società nei confronti dell'artista che fino a quel momento veniva svalutato sulla base della condanna del lavoro manuale e di una concezione platonica dell'arte come inutile e falsa copia della realtà. Questo cambiamento viene visto come una vera e propria "rivoluzione" che spiega sia l'origine della biografia che certi

suoi elementi caratteristici: l'artista viene rappresentato al culmine della fama presso principi e re verso i quali mantiene un atteggiamento di disdegnosa arroganza in quanto essi rappresentano il profano rispetto alla sua perizia artistica. Ernst Kris e Otto Kurz, che hanno ricostruito questa vicenda, sottolineano come, ad esempio nei racconti di Duride, Apelle insultasse Alessandro per la sua insipienza in campo artistico (39). Questa situazione che comincia nel mondo antico in Grecia è all'origine di atteggiamenti analoghi degli artisti del Rinascimento che troveremo anche in Cellini.

Uno dei primi esempi di letteratura artistica si trova appunto in Grecia con Duride, tiranno di Samo, nella cui opera, composta alla fine del IV secolo prima di Cristo si trovano in nuce tutti gli aneddoti sulla figura dell'artista che popoleranno le biografie e autobiografie rinascimentali. La nascita della biografia dell'artista si verifica quando l'opera d'arte comincia ad essere associata al suo creatore. Questo accade nel momento in cui l'opera d'arte non svolge più una funzione esclusivamente religiosa, rituale o magica e acquista una sua indipendenza dal rapporto funzionale. Questo processo conduce ad una vera e propria eroicizzazione dell'artista che inizia nella Grecia classica, continua nel Medioevo e raggiunge il suo apice nel Rinascimento quando la figura dell'artista riacquista gradualmente una sua autonomia fino ad essere elevato al livello dell'infinito divino. In questo processo sarà decisivo l'affermarsi dell'idea giudaico-cristiana di creazione divina sul solco della tradizione platonica e neoplatonica. Come ha scritto Salvatore Natoli, l'escatologia cristiana rompe il *telos* che era centrale nell'antichità proiettando la temporalità verso il futuro e l'infinito. Il criterio dell'etica introdotto dal cristianesimo con l'incarnazione divina non è più la conformità alla natura ma l'obbedienza a Dio. Nel pensiero greco l'uomo è la "misura dello smisurato", mentre la concezione romana del sacro produce a sua volta un'etica secondo cui l'oggetto della creazione possiede una sua natura definita che il soggetto umano non è libero di modificare a suo arbitrio. Nel Cristianesimo al contrario "lo smisurato diventa misura dell'uomo", rendendo possibile la nascita di un soggetto umano che si ritiene capace di creare il mondo e se stesso a suo piacimento (Natoli 24; Fugier 427).

Nelle biografie ellenistiche l'artista è messo sullo stesso piano del principe, ma il disprezzo nei confronti dell'arte non viene mai meno. Gli artisti continuano ad essere considerati privi di quella ispirazione divina che caratterizza, secondo Platone, l'attività del poeta. Già nei racconti dell'antichità l'artista riconosce la natura come suo modello e si presenta come un autodidatta; questo appare legato alla sua improvvisa ascesa sociale grazie al ruolo del fato che viene enormemente enfatizzato in questi racconti dell'antichità (Kris e Kurz 18). Rispetto al mondo antico la biografia e l'autobiografia rinascimentale introducono il nuovo topos della "insopprimibile urgenza dell'artista di dare espressione, fin dall'infanzia, al proprio talento creativo", unita alla "precoce rivelazione di tale talento" (25). Questi aspetti sono appariscenti nelle biografie

di Vasari dove tra l'altro troviamo la tendenza ad esaltare la funzione dell'infanzia in quanto la creatività artistica viene intesa come un impulso innato nella natura umana, molto evidente e perfetto nei primitivi che erano più vicini alla natura e hanno dato origine alle arti. Nell'umanesimo neoplatonico della seconda metà del Quattrocento e in seguito con Vasari si afferma l'idea del carattere "ispirato" dell'artista che crea la sua opera spinto da un impulso irrefrenabile misto di furore e follia. Il neoplatonismo rinascimentale estende l'esperienza della divina mania (riservata da Platone ai poeti) a pittori e scultori come non era mai accaduto prima, andando così a mettere in discussione la concezione artigianale dell'arte e l'antica gerarchia tra le arti.

Per questa via si apre la strada a profonde trasformazioni culturali incentrate sulla divinizzazione dell'artista che diventa topica nelle biografie e autobiografie rinascimentali. Ernst Kris e Otto Kurz vedono aspetti significativi di questo fenomeno nel racconto della scoperta di Giotto artista fanciullo e della sua voce interiore; nell'idea concepita da Michelangelo di un artista che libera le figure dal marmo, o nell'idea di Leonardo che il pittore può vedere bellezze o mostruosità a suo piacimento (48-49). Nelle biografie del Vasari l'artista comincia dunque ad essere dotato di un genio divino e, in alcuni casi, come per esempio nella vita di Michelangelo, si parla dell'origine divina della sua nascita. Alla base di queste tendenze non ci sono semplicemente le teorie artistiche dell'antichità ma anche l'immagine della creazione divina come creazione artistica, di un Dio creatore che crea alla maniera degli artisti, idea introdotta dall'ebraismo e dal cristianesimo. Attraverso un processo di secolarizzazione di questa idea fondamentale, nel Rinascimento si assiste ad una vera e propria assimilazione dell'artista a Dio allo scopo di favorire la trasfigurazione eroica della figura dell'artista in una maniera mai verificatesi prima (51-53).

Vediamo brevemente alcune delle fonti di questo processo cruciale, innanzitutto una fonte biblica: la metafora del Dio artigiano-artista si trova ad esempio in *Isaia* 29.15-16:

Væ qui profundi estis corde, ut a Domino abscondatis consilium; quorum sunt in tenebris opera, et dicunt: Quis videt nos? et quis novit nos? Perversa est hæc vestra cogitatio; quasi si lutum contra figulum cogitet, et dicat opus factori suo: Non fecisti me; et figmentum dicat factori suo: Non intelligis.<sup>9</sup>

Tra gli umanisti è da ricordare a questo proposito Cusano che nel capitolo

---

<sup>9</sup> "Guai a quanti vogliono sottrarsi alla vista del Signore per dissimulare i loro piani, a coloro che agiscono nelle tenebre, dicendo: 'Chi ci vede? Chi ci conosce?'. Quanto siete perversi! Forse che il vasaio è stimato pari alla creta? Un oggetto può dire del suo autore: 'Non mi ha fatto lui'? E un vaso può dire del vasaio: 'Non capisce?'. Come si vede la Bibbia di Gerusalemme traduce "quasi si lutum contra figulum cogitet" (letteralmente: "come se la creta pensasse contro il vasaio") con "Forse che il vasaio è stimato pari alla creta?" (cors. agg.).

XXV del *De visione Dei* presenta Dio come un "pittore":

In nessun luogo, infatti, la verità può essere accolta per sé, tranne che nella natura intellettuale. Tu, signore, che operi tutte le cose per te stesso, hai creato l'universo mondo per natura intellettuale; come un pittore, che tempera colori diversi, per poter dipingere se stesso, e possedere un'immagine di sé, nella quale s'allieti e riposi l'arte sua; ma poiché è uno e immodificabile, egli cerca di potersi moltiplicare almeno in una similitudine prossima quanto è più possibile.

(104)

L'immagine che si trova nella citazione biblica e in quella di Cusano è quella del *deus artifex* già diffusa nel medioevo in ambito cristiano e ancor prima del cristianesimo in diverse mitologie antiche, come quella babilonese. Il medioevo sviluppa questa immagine del Dio "artista" per rendere comprensibile l'idea stessa di creazione divina. Le concezioni medievali della creazione artistica non contemplano la distinzione soggetto-oggetto nel senso che l'opera d'arte non dipende da un oggetto nel mondo reale, né dall'attività pratica dell'artista: la sua forma esiste prima nella mente dell'artista come immagine antecedente (Panofsky 52).

D'altro canto, l'immagine dell'*artista divino* si trova invece a partire del Rinascimento, traducendosi in una vera e propria divinizzazione dell'artista, veicolata attraverso le biografie e le autobiografie (Panofsky 125). Un esempio di questa nuova idea si trova in Scaligero nei *Poetices libri septem* (1.1) dove egli paragona il poeta a Dio, poiché il poeta "velut alter Deus condit". Leon Battista Alberti qualifica l'artista come *alter deus*:

Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorare, e sentirà sé quasi giudicato *un altro iddio*. E chi dubita qui apresso la pittura essere maestra, o certo non picciolo ornamento a tutte le cose?

(De pictura 2.26)

Un ruolo centrale nella progressiva divinizzazione dell'uomo viene svolto dal vasto tentativo sincretistico di Marsilio Ficino e dal neoplatonismo. La cosmologia di Ficino deriva da analisi estetiche dal momento che ricava l'attualità della creazione divina dalla perfezione estetica del cosmo. Il rapporto tra Dio e cosmo viene insomma presentato da Ficino come il rapporto tra l'artista e la sua opera, tanto che i caratteri estetici della perfetta e armonica bellezza del cosmo, cui nulla si può togliere o aggiungere ("Tandem partes mundi cunctae ad unum quemdam totius mundi decorem ita concurrunt, ut nihil subtrahi possit, nihil addi") sono derivati dalla definizione di bellezza data da Alberti (*Theologia Platonica* 2.13; Chastel, *Ficino e l'arte* 116).

Al centro dell'antropologia di Ficino troviamo dunque l'idea che l'uomo è dotato di una forza creatrice all'altezza di quella divina, poiché l'anima in quanto punto medio della creazione ha la capacità di cogliere e mettere a frutto

l'armonia e il meccanismo stesso della creazione che Dio ha sparso nell'universo, essendo centro e intimità di ogni cosa:

[...] quia centrum, ideo est summa rerum; quia summa, ideo singula fundit, tum sigillatim singula semel ab initio rerum, tum cuncta summatim quotidie, prout creando animam, quae rerum medium est, effundit e sinu proprio universa, quae summatim confunduntur in medio.<sup>10</sup>

(*Theologia Platonica* 18.3; Chastel, *Ficino e l'arte* 118-19)

In sostanza, Ficino introduce l'idea di un'identità dell'ingegno umano con quello dell'*artifex* divino fino ad indicare l'uomo come un artista immortale e universale, una sorta di dio in terra: "Homo igitur qui universaliter cunctis et viventibus, et non viventibus providet, est quidam Deus [...]. Qui tot tantisque in rebus corporis dominantur, et immortalis Dei gerit vicem, est procul dubio immortalis" (*Theologia Platonica* 13.3; Chastel, *Ficino e l'arte* 123-24). Ficino vede nell'opera l'*impulsus* divino della creazione in tutte le attività umane e in tutte le arti. Attraverso questo impulso l'uomo continua la creazione divina e contribuisce a creare la perfezione estetica del cosmo.

Non sorprende allora che in Vasari, come si è accennato sopra, la nascita di Michelangelo, visto come un divino artista, venga assimilata a quella di un figlio di Dio:

[...] il benignissimo Rettore del cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai più lontana dal vero che le tenebre dalla luce, per cavarci di tanti errori si dispose mandare in terra uno spirito che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo, a mostrare che cosa sia la perfezione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare, per dare rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio operare nella scultura, e rendere le abitazioni commode e sicure, sane, allegre, proporzionate e ricche di varii ornamenti nell'architettura.

(912)

Nel Rinascimento il carattere speciale della creatività artistica viene collegato sia al concetto di voce interiore, così come è stato concepito da Agostino in poi, sia al concetto platonico di *mania* o ispirazione divina del poeta, che viene esteso agli artisti nel neoplatonismo rinascimentale. Panofsky ha mostrato come le Idee di Platone diventino in Agostino idee di un Dio personale che crea il mondo secondo un'idea divina. Le idee per Agostino sono

---

<sup>10</sup> "[...] perché è il centro, è la somma di tutte le cose; e in quanto somma, Lui produce individui in abbondanza, sia gli individui singoli una volta sola all'inizio delle cose e tutte le cose assieme giorno dopo giorno, come nella generazione dell'anima, che è l'elemento intermedio universale, Lui origina dal suo proprio seno l'universo delle cose che si ritrovano tutte assieme in quell'elemento intermedio" (mia traduzione).

in sostanza le ragioni fondamentali delle cose, eterne e immutabili, che risiedono nella mente divina e che possono essere comprese dall'anima razionale, la parte più nobile dell'essere umano:

Quod si haec rerum omnium creandarum creaturarumve rationes in divina mente continentur, neque in divina mente quidquam nisi aeternum atque incommutabile potest esse, atque has rationes rerum principales appellat ideas Plato, non solum sunt ideae, sed ipsae verae sunt, quia aeternae sunt et eiusdem modi atque incommutabiles manent. Quarum participatione fit ut sit quidquid est, quoquo modo est. Sed anima rationalis inter eas res, quae sunt a Deo conditae, omnia superat et Deo proxima est, quando pura est; eique in quantum caritate cohaeserit, in tantum ab eo lumine illo intellegibili perfusa quodammodo et illustrata cernit non per corporeos oculos, sed per ipsius sui principale quo excellit, id est, per intellegentiam suam, istas rationes, quarum visione fit beatissima. Quas rationes, ut dictum est, sive ideas sive formas sive species sive rationes licet vocare, et multis conceditur appellare quod libet, sed paucissimis videre quod verum est.<sup>11</sup>

(*De diversis questionibus octoginta tribus* 46.2)

Leggendo queste pagine di Agostino si comprende come la secolarizzazione dell'idea cristiana di creazione sia preceduta da una cristianizzazione del concetto platonico di Idea che viene interiorizzato nella psicologia dell'artista. In questo processo le Idee platoniche perdono il loro significato filosofico trascendentale e non sono più considerate sostanze metafisiche che risiedono nel mondo iperuranio, fuori dal mondo sensibile e dall'intelletto umano. Nel neoplatonismo cristianizzato, sia la realtà esterna che le Idee vengono progressivamente collocate all'interno della coscienza umana (Panofsky 35-38) con un movimento che per certi aspetti assume i caratteri della "secolarizzazione".

Anello di congiunzione tra Agostino e gli artisti rinascimentali si può considerare Petrarca. Basti pensare ai sonetti 77-78 del *Canzoniere* dove descrive l'ispirazione artistica di Simone Martini ("alto concetto") per dipingere il ritratto di Laura: "L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno immaginar, non qui tra noi, / ove le membra fanno a l'alma velo" (*Canzoniere* 77.9-11).

---

<sup>11</sup> "Se dunque queste ragioni di tutte le cose da creare o create esistono nella mente divina, e se nella mente divina non può esistere nulla che non sia eterno ed immutabile — Platone chiama idee proprio queste ragioni fondamentali delle cose —, le idee non solo esistono, ma sono anche vere, perché sono eterne e rimangono per sempre eterne e immutabili. Partecipando di esse esiste tutto ciò che esiste, qualunque sia il modo di essere. Ma l'anima razionale supera tutte le cose create da Dio. Quando è pura, è vicina a Dio e nella misura in cui aderisce a lui per mezzo della carità, pervasa e illuminata da lui di quella luce intelligibile, contempla, non con gli occhi del corpo, ma con l'elemento specifico del suo essere per cui eccelle, cioè con la sua intelligenza, queste ragioni ideali, la cui visione la rende pienamente felice. Queste ragioni si possono chiamare, come si è detto, 'idee, forme, specie, ragioni'; a molti è concesso di chiamarle a piacimento, a pochissimi però di comprenderne la vera realtà."

L'"alto concetto" che Petrarca attribuisce a Simone Martini diventa nel sonetto 151 l'*ydea* che si trova in cielo come esempio da cui la Natura toglie il "viso leggiadro" di Laura. Tuttavia in Petrarca la secolarizzazione del platonismo non è ancora consumata pienamente di fronte ad un'antropologia che, come accade nel *De sui ipsius ignorantia et multorum*, continua a rivendicare l'insufficienza e incompletezza umana. Questo processo si realizzerà pienamente solo nel Rinascimento quando, come si è visto, l'incontro dell'Idea platonica con il concetto d'ispirazione divina troverà maniera di esprimersi in una rinnovata concezione della creazione artistica equiparata senza più mezzi termini alla creazione divina.

Questo passaggio non era possibile all'interno della concezione medievale dell'arte secondo cui l'opera non nasce dal confronto tra l'artista e la natura, ma dalla proiezione nella materia di un'immagine interna legata all'Idea (Panofsky 43). Se il medioevo aveva paragonato Dio all'artista per spiegare meglio il miracolo della creazione divina, il Rinascimento paragona invece l'artista a Dio chiamandolo divino. Le Idee che in Agostino erano idee di un Dio personale diventano ora idee interne all'artista. Il processo è già evidente in Albert Dürer che traccia un parallelo significativo tra le forme di cui deve essere piena la mente di un artista e le idee platoniche (Panofsky 124). Da questo processo, che come si è detto deve essere visto ad un tempo come cristianizzazione del platonismo e secolarizzazione dell'idea giudaico-cristiana di creazione, nasce uno dei paradigmi della divinizzazione topica dell'artista nelle biografie e autobiografie rinascimentali. È da questo processo che nasce l'autonomia dell'estetica che si affermerà pienamente solo nel diciottesimo secolo, ma che di fatto emerge già nel Rinascimento, in particolare con l'idea di bellezza affermata da Leon Battista Alberti, in cui *pulchrum* e *bonum* si trovano separati. In sostanza già con Alberti, come si è visto, si afferma l'idea che la bellezza risiede nell'armonia e nella proporzione delle forme e dei colori, senza tener dunque conto di criteri metafisici (Panofsky 54-55).

Il processo che porta alla silenziosa soppressione del legame tra *pulchrum* e *bonum* appare intrecciato all'affermarsi della concezione "divina" della creatività artistica, che sopravvive ancora oggi nella cultura occidentale. Sul piano storico e interpretativo questa visione ha trovato uno sviluppo nella lettura che Giovanni Gentile ha dato della cultura del Rinascimento, da lui visto come il momento individuale e soggettivo della vita dello spirito, fondato sullo atteggiamento dell'artista, chiuso e distaccato nel suo mondo. D'altro canto, le interpretazioni di Eugenio Garin e André Chastel, che pure hanno sottolineato l'unità e varietà della cultura umanista che si esprime nel neoplatonismo fiorentino, hanno poi finito per esaltarne l'espressione più matura in una sorta di filosofia estetica che assorbe al suo interno sia la problematica teologica che quella gnoseologica ed etica. Per Chastel solo l'esigenza estetica ha dato un equilibrio alla complessa spiritualità del Rinascimento; per questo il modello d'uomo del Rinascimento che emerge già in Petrarca è quello dell'"artista"

(Chastel, "Arte et religion" 41). Arte e religione sono dunque le chiavi di volta per comprendere il mondo e la cultura del Rinascimento, la sua enfasi sull'interiorità, la creazione e la pienezza della forma:

C'est cette prédominance nouvelle de l'"intérieurité" humaine qui fait de point de vue formel et du point de vue spirituel, de l'art et de la religion, les instruments privilégiés et nécessaires de la recherche.

(Chastel, "Arte et religion" 50)

Garin, dal canto suo, recensendo *Marsil Ficini et l'art* di Chastel, insisteva proprio sulla "comune visione" elaborata dalla filosofia neoplatonica che fioriva a Firenze intorno a Lorenzo il Magnifico e l'opera dei poeti e degli artisti. Questa comune visione "si traduce in immagini definite con parole" nel caso della filosofia e "in colori e forme" nel caso dell'arte. Infatti, concludeva Garin, "il segreto dell'essere non è un concetto ma un'immagine, una 'poesia'; poiché l'atto stesso in cui hanno radice le cose è 'artistico': Dio è il divino 'artista'" (Garin 454).

#### 4. Il sacro "pedagogico" di un'eroe "tecnologico"

Le biografie degli artisti mostrano l'emergere di motivi topici che sono impiegati per descrivere le caratteristiche di questa particolare categoria professionale, tanto che Ernst Kris e Otto Kurz concludono il loro saggio alludendo all'affermarsi di una vera e propria "biografia prescritta" (128). Alcuni dei motivi topici emersi nelle biografie sono presenti anche nelle autobiografie degli artisti, a cominciare dal topos della nascita e infanzia fuori dal comune, modellato sul mito della nascita dell'eroe studiato da Otto Rank. Al mito pagano del fanciullo divino nella Firenze del Rinascimento si aggiungeva anche il mito cristiano di Gesù bambino, autore di miracoli e portenti, raccontato nel *Vangelo dell'infanzia di Tommaso*. Secondo Ernst Kris e Otto Kurz, questo Vangelo apocrifto, caratterizzato, come gli altri vangeli dell'infanzia, da un miracolismo gratuito dal sapore mitico e fiabesco, era conosciuto nella Firenze del Rinascimento e, in uno dei suoi capitoletti, include tra l'altro l'immagine di Gesù che a cinque anni crea con l'argilla dodici passerotti, che volano via dopo che lui batte le mani. Secondo Kris e Kurz, questa immagine di Gesù è all'origine dell'eroizzazione e divinizzazione della figura dell'artista nelle biografie degli artisti del Rinascimento (58-59).

Non stupisce dunque che Benvenuto Cellini abbia voluto inventare una nobile discendenza per la sua famiglia, facendola risalire al "primo e valoroso capitano" di Giulio Cesare, e che abbia collocato nella propria infanzia i segni inequivocabili della sua vocazione straordinaria. Il segno di una distinzione di carattere gli appare determinato dalle stelle che, come egli scrive "non tanto ci

inclinano, ma ci sforzano" (1.17.115) e dalla protezione divina.<sup>12</sup> L'infanzia dell'eroe è sempre contrastata, al punto che si cerca di ucciderlo fin dalla nascita. Questi elementi si ritrovano in qualche modo nel primo ricordo di Cellini quando egli, ancora fanciullo di tre anni, giocava inconsapevolmente con la morte tenendo tra le mani uno scorpione. Questo episodio all'inizio dell'autobiografia celliniana ha il valore di una vera e propria metamemoria e rappresenta il segno premonitore non solo del favore del fato, ma anche dell'ispirazione e protezione divina che caratterizzeranno la virtù dell'artista contro la forza cieca della fortuna.<sup>13</sup>

Fin dai primi episodi turbolenti Benvenuto rivendica e ottiene protezione paterna e divina, anche quando deve scappare alla giustizia per aver ucciso un uomo in una rissa. A suo dire "Idio alcune volte piatoso si intermette" (1.17.116) o, come dice il padre, è "la virtù de Dio" quella che aiuta Benvenuto, anche nei momenti più discutibili della sua vita, come l'uccisione di un uomo. Questo atteggiamento volto a giustificare nel nome di Dio ogni sua azione risulta in gran parte superstizioso e unilaterale. Benvenuto si mostra convinto che "Idio tien conto de' buoni e de' tristi" e che "a ciascun dà il suo merito" (1.33.164) per autopromuoversi come uomo dalla personalità straordinaria a cui tutto è dovuto e giustificato. Il culmine di questa pretesa si manifesta durante l'assedio di Roma guidato da Carlo di Borbone. In questa occasione Benvenuto combatte per la difesa di Castel Sant'Angelo uccidendo molti nemici a colpi di archibugio con la benedizione dei cardinali che lo incoraggiavano nella battaglia (1.34.167). Dopo aver sparato un formidabile colpo di artiglieria che divide a metà un nemico lacerandogli il corpo, Benvenuto riceve la benedizione del papa Clemente VII:

[...] il Papa alzato le mane e fattomi un patente crocione sopra la mia figura, mi disse che mi benediva, e che mi perdonava tutti gli omicidii che io avevo mai fatti e tutti quelli che mai io farei in servizio della Chiesa apostolica.

(1.37.174)

Benvenuto si vanta poi di aver ucciso trenta nemici con un sol colpo di artiglieria sempre a difesa della Chiesa (1.37.175). L'assoluzione papale non viene mai meno per Benvenuto, anche quando si rende colpevole di un furto d'oro ai danni della sede pontificia e "confessa" in questa maniera ambigua: "[...] e perché io non avevo tanti danari da potermi condurre onorevolmente a casa mia, pensai servirmi di quelli, e rendergli da poi quando mi fusse venuto la comodità" (1.53.190). Secondo il racconto di Cellini l'assoluzione più

---

<sup>12</sup> I riferimenti alla *Vita* del Cellini si fanno indicando parte, capitolo e pagina secondo l'edizione citata.

<sup>13</sup> Sulla funzione del primo ricordo nel discorso autobiografico rimane importante il saggio di Vercier citato in bibliografia.

clamorosa gli viene comunque data dopo aver ucciso il nemico e rivale Pompeo De Capitaneis, orafo milanese. Le parole che Cellini attribuisce al nuovo papa Paolo III in questa occasione rivelano nella maniera più ingenua e al tempo stesso brutale a qual punto era giunta la “divinizzazione” dell’artista nel Rinascimento. Infatti, sempre secondo il racconto autobiografico, Paolo III così risponde a un cardinale che lo ammoniva a non ringraziare un omicida come Cellini proprio all’inizio del suo pontificato:

“Voi non la sapete bene sì come me. Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella loro professione, non hanno da essere ubrigati alla legge: or maggiormente lui che so quanta ragione e’ gli ha.”

(1.75.265)

Si può sostenere che queste parole sono attribuite da Benvenuto al papa allo scopo di auto-promuovere un’immagine eroica e divina di se stesso. Tuttavia un episodio come questo non rappresenta un fatto isolato, come si potrebbe pensare, data la gravità delle affermazioni attribuite al pontefice. Al contrario questa vicenda si inserisce in un preciso contesto storico culturale come quello delle corti italiane durante il Rinascimento e conferma un atteggiamento di generale rilassatezza rispetto alla giustizia, in parte legato alla rivendicazione del carattere eccezionale non solo degli uomini al potere ma anche degli artisti di cui amavano circondarsi (Rudolf e Margot Wittkower 202-08).

Le biografie e autobiografie degli artisti presentano un altro topos che mostra l’eccellenza dell’artista e consiste nel mettere maestro e profano di fronte ad un’opera d’arte. Il maestro, facendo leva sulla sua virtù e adottando al tempo stesso un punto di vista realistico, cerca di mettere in mostra la grettezza e ignoranza del profano (99). La superiorità dell’artista viene molto spesso evidenziata nei contrasti tra maestro e committente, soprattutto nel caso dell’insolvenza di quest’ultimo. Episodi del genere si trovano naturalmente anche nell’autobiografia di Cellini: si pensi alla lunga disputa con il papa dopo l’esecuzione del disegno e modello di un “calice ricchissimo” da lui commissionato (1.57-63.223-39), oppure ai contrasti con il duca Cosimo I che si mostrava scettico sulla possibilità tecnica di realizzare la fusione del Perseo. Alle parole del duca che si autoproclamava competente in materia (“Io fo professione di intendermene, e me ne intendo benissimo”), il Cellini risponde riaffermando la propria autonomia ed eccellenza: “Sì, come Signore, e non come artista: perché se vostra Eccellenzia illustrissima se ne intendessi in quel modo che lei crede di intendersene, lei mi crederebbe [...]” (2.73.563).

In queste pagine dell’autobiografia celliniana la secolarizzazione dell’autorità intesa come movimento di separazione e affermazione individuale di fronte all’autorità sia religiosa che civile appare come la premessa necessaria della scrittura autobiografica e appare fondata su di un ambiguo movimento di “sacralizzazione” e “divinizzazione” dell’artista. L’affermazione della

personalità straordinaria dell'artista, già avviata dai segni premonitori dell'infanzia, trova qui una delle sue manifestazioni più forti. L'altro grande momento epico su questa via è naturalmente quello della fusione del Perseo e della Medusa. Se nei due episodi precedenti la figura dell'artista veniva posta su un piano superiore rispetto a quello dell'autorità civile e religiosa, in questo caso, trattandosi di creazione artistica, l'artista si pone sullo stesso piano di quella divina. Nelle parole di Cellini:

E fu cosa meravigliosa, che e' non avanzò punto di bocca di getto, né manco non mancò nulla: ché questo mi dette tanta meraviglia, che e' parve proprio che la fussi cosa miracolosa, veramente guidata e maneggiata da Iddio.

(2.78.574)

Questa rappresentazione di se stesso come *alter deus* era stata preparata da un'invocazione alle "immense virtù divine" che gli consentono il successo nella fusione del metallo e nella conseguente riempitura della forma da lui creata per la statua: "[...] in un tratto e' s'empie la mia forma" (2.77.572). In questo momento epico della fusione del Perseo si manifesta nella maniera più chiara e conseguente come in momenti significativi del Rinascimento il processo della creazione artistica fosse collegato direttamente alla virtù divina nell'esaltare, come dice Cellini, il "pieno della forma", la manifestazione e presenza sensibile immediata dell'opera d'arte come miracolo di creazione, suscitatrice di meraviglia. Il fatto che il Cellini alla fine si inginocchi e preghi Dio per la buona riuscita della fusione del Perseo non ristabilisce alcuna distanza tra l'artista divino capace di virtù divine e Dio stesso che diventa la misura dell'uomo. Si tratta di una preghiera che conferma una comunicazione tra Dio e l'artista divinizzato, dotato di un potere analogo a quello divino. La "familiarizzazione" del divino realizzata attraverso la preghiera e il racconto autobiografico finiscono per rendere fin troppo familiare nel racconto di Benvenuto l'immagine divina al punto da non poter e voler più distinguere tra virtù dell'artista e la virtù che viene attribuita a Dio.

Il successo e la meraviglia della fusione del Perseo sono garantite dall'abilità e conoscenza tecnologica di Cellini, autore tra l'altro di significativi trattati teorici in merito, dove per tanti aspetti mantiene una concezione artigianale e medievale dell'arte incentrata sulle abilità pratiche, invece che sul ruolo intellettuale del disegno e della progettazione dell'opera che si affermerà pienamente solo nel secolo XVII. In Cellini emerge la potenza creativa del *deus artifex* ormai trasformato in *artista divino*, piuttosto che la semplice elaborazione intellettuale del prodotto artistico. Il culmine di questo processo, come si è visto, si realizza nella creazione del Perseo, che egli presenta come proprio capolavoro assoluto. Questa divinizzazione dell'artista che si compie nella seconda parte dell'autobiografia viene preparata dall'identificazione di Benvenuto con Cristo nei capitoli conclusivi della prima parte in seguito

all'esperienza del carcere.

Dopo un primo viaggio in Francia alla Corte di Francesco I, Benvenuto ritorna a Roma dove, a suo dire, rimane vittima di calunniatori e nemici che lo fanno arrestare sotto la falsa accusa di essersi impossessato di gioielli della Chiesa del valore di 80.000 scudi durante l'assedio di Castel S. Angelo. Nella prigione di quel castello egli è vittima di un castellano pazzo che tra l'altro è convinto che Benvenuto sappia volare. In queste tristi condizioni egli invoca Dio affinché gli renda giustizia e lo aiuti ad evadere: "“Signore Idio, aiuta la mia ragione, perché io l'ho, come tu sai, e perché io mi aiuto”" (1.109.358). Le invocazioni a Dio che Benvenuto recita in questa occasione e altrove nel testo hanno uno scopo puramente pratico e si inscrivono in quella nozione "funzionale" di "sacro pedagogico" (di cui parla Congar) che emerge nella conclusione della prima parte della *Vita*.<sup>14</sup> Con una fuga arditissima riesce ad evadere e riceve ancora una volta il nuovo perdono di Paolo III che tuttavia dura poco, così come la riacquistata libertà. Viene segregato nuovamente nelle prigioni sotterranee del castello, nella sezione dei condannati a morte. In questo contesto Benvenuto volge "tutto il cuore a Dio" (1.115.374) e protesta la sua innocenza dicendo di avere fatto tutto in nome della chiesa, di essere vittima della potenza degli influssi astrali e di essere una figura di Cristo, "compagno" di Cristo: "Cristo glorioso e divino mi fa compagno alli sua discepoli e amici, i quali, e Lui e loro, furno fatti morire a torto: così a torto son io fatto morire, e santamente ne ringrazio Idio" (1.116.375).

Queste riflessioni si accompagnano alla lettura della Bibbia e alla meditazione sulla morte e sulla fragilità umana, conseguente la disperazione e il

---

<sup>14</sup> Congar distingue quattro livelli di sacralità a partire da quello che egli chiama il sacro "sostanziale" del Nuovo Testamento, che si presenta innanzitutto nella persona di Cristo (inviato dal Padre il quale invia lo Spirito), inteso anche come corpo personale divenuto glorioso in cielo, come corpo eucaristico e come corpo ecclesiale (396). Un secondo livello di sacro connesso al primo è dato dai sacramenti e dai simboli ad essi connessi, indispensabili per interpretare la dimensione escatologica nel tempo storico. Un terzo livello, che viene chiamato da Congar "sacro pedagogico", include "l'ensemble des signes qui expriment le rapport religieux que nous avons avec Dieu en Jesus-Christ ou qui disposent à le mieux réaliser" (399). Si tratta di segni, verbali e non, che favoriscono un positivo rapporto dell'essere umano con Cristo. Infine, Congar prevede un quarto livello che consiste nella consacrazione della realtà terrena a Dio (399). I primi due livelli proposti da Congar si mantengono nell'ambito di una concezione teologica del sacro resa possibile dall'incarnazione di Cristo e dalla presenza della Chiesa. Gli ultimi due livelli appaiono invece incentrati sulla dimensione "umana" del sacro, sia pure investito di un aspetto trascendente che si esprimerebbe nei segni. La nozione di "sacro pedagogico" mi sembra utile per capire l'"uso" dei "segni" della comunicazione religiosa attuato dal Cellini, anche se la mia analisi tende a sottolineare la presenza dell'elemento retorico e artificiale nel racconto di Cellini. La posizione di Congar meriterebbe una discussione più approfondita non possibile nell'economia di questo saggio.

pensiero suicida:

[...] solo di quel poco del tempo leggevo, e 'l resto del giorno e della notte sempre stavo al buio pazientemente, non mai fuor de' pensieri de' Dio e di questa nostra fragilità umana; e mi pareva esser certo in brevi giorni di aver a finir quivi e in quel modo la mia sventurata vita.

(1.117.378)

È a questo punto che si manifestano nella maniera più marcata le figure del "sacro pedagogico" di Cellini, che ritorneranno poi anche nella descrizione della creazione del Perseo. Egli parla di una "cosa invisibile" di una forza che gli impedisce il suicidio:

Però una volta infra l'altre avevo acconcio un grosso legno che vi era e puntellato in modo d'una staccia; e volevo farlo iscoccare sopra il mio capo; il quale me lo avrebbe istiacciato al primo: di modo che, acconcio che io ebbi tutto questo edificio, movendomi risoluto per iscoccarlo, quando io volsi dar drento colla mana, io fui preso da cosa invisibile e gittato quattro braccia lontano da quel luogo, e tanto ispaventato, che io restai tramortito: e così mi stetti da l'alba del giorno insino alle diciannove ore che e' mi portorno il mio desinare.

(1.118.379)

Questa "cosa invisibile" ritorna un'altra volta, là dove egli descrive una sorta di colloquio mistico con Dio:

[...] e in questo punto quello Invisibile, che mi aveva divertito dal volermi ammazzare, venne a me pure invisibilmente ma con voci chiare; e mi scosse e levommi da iacere e disse: — Oimè! Benvenuto mio, presto presto ricorri a Dio con le tue solite orazione, e grida forte forte —. Subito spaventato mi posi inginocchi, e dissi molte mie orazioni ad alta voce: di poi tutte, un *Qui habitat in adiutorium*; di poi questo, ragionai con Idio un pezzo: e in uno istante la voce medesima aperta e chiara mi disse: — Vatti a riposa, e non aver più paura.—

(1.120.385)

La recitazione del salmo 90 ("*Qui habitat in adiutorio Altissimi*") non interrompe la visione che riecheggia a questo punto motivi dell'oltretomba dantesco e si approfondisce nel capitolo 122, dove la forza "Invisibile" si presenta in forma umana accompagnando Benvenuto nella sfera del sole. Dopo aver fissato lo sguardo sul vicinissimo sole, egli vede l'astro perdere i propri raggi per "divina grazia" e trasformarsi prima in figura di "un Cristo in croce" e poi "d'una bellissima Madonna". Benvenuto accoglie questi segni come "miracoli", espressione della clemenza divina nei suoi confronti:

"La virtù de' Dio m'ha fatto degno di mostrarmi tutta la gloria sua, quale non ha forse mai visto altro occhio mortale: onde per questo io mi conosco di essere libero e felice e in

grazia a Dio; e voi ribaldi, ribaldi resterete, infelici e nella disgrazia de Dio. Sappiate che io sono certissimo, che il di di tutti e' Santi, quale fu quello che io venni al mondo nel mille cinquecento a punto, il primo di di novembre, la notte seguente a quattro ore, quel di che verrà, voi sarete forzati a cavarmi di questo carcere tenebroso; e non potrete far di manco, perché io l'ho visto con gli occhi mia e in quel trono di Dio.”

(1.122.390)

Colpisce in questa “visione” del Cellini non solo la presenza di un sacro “pedagogico” che non ha nulla di “sostanziale”, ma anche l’uso personale ed egocentrico della religione. L’interpretazione di Guglielminetti che vede in questo episodio una vera e propria “conversione” al bene non coglie i limiti del sostrato religioso che percorre tutto il racconto autobiografico.<sup>15</sup> Non si tratta di una conversione al bene ma di un uso “pedagogico”, pratico e utilitaristico della religione che accompagna Benvenuto nel corso di tutta la sua vita e che segna la natura profondamente auto-celebrativa ed encomiastica della sua scrittura autobiografica. Questi aspetti della *Vita* di Cellini ci aiutano a comprendere i limiti della narrazione autobiografica e del discorso filosofico che pensa di esaurire nella narrazione la ricerca di senso del soggetto stabilendo un ponte tra il sublime dell’esperienza sacra e la dimensione umana.

Questa proposta teorica avanzata da Kearney mantiene una sua validità soprattutto di fronte all’emergere delle posizioni paralizzanti ed inefficaci, cui si accennava nelle pagine introduttive di questo saggio, le quali si limitano a sottolineare la sublime ineffabilità dell’esperienza dell’alterità in tutte le sue forme, compresa quella religiosa. Rimane vero che, come scrive Kearney — il quale ha in mente non Cellini, ma Dürer e Shakespeare — “[...] what the stories of Saturnine artits [...] reveal is that strangeness need not always estrange us to the point of dehumanization” (231). Tuttavia è anche vero che questa posizione non suffragata da una ragione critica rimane esposta ai narcisismi dell’io che tendono a ridurre alle pure necessità dell’uso personale l’esperienza spirituale e il rapporto con l’altro.

I limiti temporali del discorso autobiografico, la nascita e la morte del soggetto, non sono controllabili direttamente dal soggetto che scrive. Il soggetto dell’autobiografia non può narrare la propria nascita (il cui racconto riceve da altri) né la propria morte, che sarà raccontata da altri. Tuttavia, come ho scritto altrove (2004), il soggetto autobiografico può riflettere sulla morte dell’altro e in questa riflessione è possibile riconoscere una fondamentale dimensione etica e

---

<sup>15</sup> Per Guglielminetti il primo libro della *Vita* è strutturato e bilanciato secondo il ritmo della discesa nel peccato e dell’ascesa a Dio, con una vera e propria conversione sul modello delle autobiografie spirituali, mentre il secondo libro presenta una parabola sostanzialmente rettilinea e statica (“La *Vita*” 354). Una meditata critica dell’interpretazione di Guglielminetti e anche di altri tentativi di leggere la *Vita* di Cellini nel solco della tradizione dell’autobiografia spirituale si trova nel saggio di Cervigni (39-40).

intersoggettiva della scrittura autobiografica. Solo confrontandosi con questi temi che includono non solo la dimensione spirituale, ma anche quella intersoggettiva la narrazione autobiografica può ritrovare un senso umano condiviso. Nulla di tutto questo nella *Vita* di Cellini che riflette soprattutto sulla possibilità della propria morte e sul carattere unico e irripetibile della propria personalità. Quello che viene enfatizzato nella conclusione della prima parte dell'autobiografia celliniana è il ruolo del dolore che unitamente alla meditazione sulla morte fatta in carcere si risolve nel pensiero dell'*humana fragilitas*.

Il "capitolo" in lode della prigione che conclude la prima parte include infatti una meditazione sul dolore e la morte:

Chi vuol saper quant'è il valor de Dio,  
e quant'un uomo a quel Ben si assomiglia,  
convien che stie 'n prigione, al parer mio.  
Sie carco di pensieri e di famiglia,  
e qualche doglia per la sua persona,  
e lunge esser venuto mille miglia.

.....  
Sie tristo un, quant'e' può al mondo, in fama,  
e stie 'n prigione in circa a dua mal'anni,  
e' n'esce santo e savio, ed ogniun l'ama.  
Qua s'affinisce l'alma, e 'l corpo, e' panni;  
ed ogni omaccio grosso si assottiglia,  
e vedesi del Ciel fino agli scanni.

(1.128.400-02)

Questo pensiero non viene sviluppato nella seconda parte dell'autobiografia e non ha riscontro in altre parti del testo, nemmeno nell'asciutto racconto della morte del padre (1.40.183), o del fratello (1.48.206), o del figlio di due anni (349-50). Significativo a questo proposito quello che scrive dopo la morte di quest'ultimo: "E con tutto 'l gran dolore che mi aveva quasi smarrito, pure, al mio solito, fatto della necessità virtù, il meglio che io potevo mi andava accomodando" (2.66.550). Quando Benvenuto si lascia andare ad espressioni di "pietà" religiosa, come nel caso della morte violenta del fratello che egli fece "sotterrare con grandissimo onore inella chiesa de' Fiorentini", dedicandogli una lapide (1.49-50.206-09), combina esigue espressioni di lutto con espressioni di orgoglio familiare e infine con la vendetta tramite l'omicidio di colui che aveva colpito il fratello. L'uso pratico, personalistico e unilaterale della religione si conferma anche in questo episodio dove la "pietà" religiosa viene riservata alla morte del fratello e negata per la morte violenta di chi lo aveva ucciso. Questo atteggiamento del Cellini verso la morte è vicino a quello riscontrato negli storici fiorentini a lui contemporanei, che mostrano un Dio privo di scrupoli nell'amministrare la morte e non esitano a manifestare il loro sdegno e odio

verso i personaggi storici da loro detestati mentre ne descrivono la morte. Come ha osservato Alberto Tenenti, queste tendenze riscontrabili nei racconti degli storici fiorentini rivelano un Dio "sottomesso" agli uomini che si appropriano delle "azioni divine" per garantire la soddisfazione di un senso privato, individualistico e spesso violento di "giustizia" (14-15).<sup>16</sup>

La seconda parte della *Vita* si conclude bruscamente dopo che Cellini ha visto affidare a Bartolomeo Ammannati il gran marmo per la statua in marmo del Nettuno voluta dal duca Cosimo I. Perduta ogni speranza di eseguire l'opera, il Cellini vorrebbe tornare in Francia. Il racconto si interrompe nel novembre 1562, quando, dopo la morte del cardinal Giovanni, figlio del duca, Cellini parte per Pisa per raggiungere la Corte.

Una conclusione dunque improvvisa che presenta l'immagine insolita della sconfitta dell'eroe, da associare alla percezione dell'*humana fragilitas* riscontrata anche nelle pagine conclusive della prima parte della *Vita* che raccontano la carcerazione subita da Cellini nel 1538-39. Questi aspetti non eliminano tuttavia la sostanziale dimensione eroica dell'autobiografia, che lascia nella mente del lettore non questa immagine di sconfitta ma la vera e propria divinizzazione dell'artista al centro del testo, su cui mi sono soffermato più sopra.<sup>17</sup> Cellini abbandona la maschera dell'eroe e dell'artista divino non nell'autobiografia e nella dimensione narrativa che rimane auto-celebrativa, ma nelle poesie e nel Cristo che scolpisce alla fine della sua carriera umana ed artistica per destinarlo alla propria tomba.

<sup>16</sup> Questi atteggiamenti (evidenti in storici come Bernardo Giambullari e lo stesso Machiavelli, che vedevano una perfetta coincidenza tra le azioni umane e la legge del destino) derivano dalla visione teologica che considera gli uomini dotati di libero arbitrio e responsabili delle loro azioni (Tenenti 6). In sostanza questi storici fanno coincidere l'espressione della libertà umana con la necessità della natura e del destino. Un atteggiamento analogo si ritrova in Cellini secondo cui, come si è visto, le stelle determinano il destino umano.

<sup>17</sup> Di parere contrario è Cervigni che nel suo studio mette in evidenza non solo la mescolanza di stile *sublimis* e *humilis* (137-63) ma anche azioni eroiche e volgari dell'eroe (94-136) e soprattutto l'incapacità dell'autore di configurare una soddisfacente giustificazione della sua vita nella parte conclusiva dell'autobiografia che, come è noto, resta interrotta (165-74). In ogni caso, quando si parla di Cellini, occorre tener presente non un discorso unilaterale ma dialettico. La mia interpretazione non si limita a riscontrare la dimensione eroica e tragica nella *Vita* del Cellini, ma riconosce anche al suo interno il disincanto tipico dell'eroe rinascimentale, qui d'accordo con Cervigni. Questa visione dialettica del pensiero del Rinascimento è stata sostenuta recentemente da Michele Ciliberto secondo il quale il nucleo centrale dell'esperienza dell'uomo del Rinascimento consiste precisamente nella "dialettica costante — e mai risolta — tra disincanto e utopia, tra sogno e disperazione, tra acuto e tragico realismo e una straordinaria capacità di proiettarsi oltre la realtà, attraverso la costruzione di grandi miti religiosi, estetici, scientifici e umani [...]" (2).

In queste ultime opere il pathos umano ed artistico appare non più dominato dalla rivendicazione del carattere divino della creazione artistica ma aperto alla pietà ispirata dalla concretezza della miseria umana e dal sacrificio di Cristo, che sostituisce la "cosa invisibile" e l'astratta visione letteraria riscontrata nella conclusione della prima parte della *Vita*.<sup>18</sup>

### 5. Conclusione

Pur non appartenendo alla cerchia neoplatonica fiorentina, Cellini stesso afferma di sentirsi parte di quella scuola che ha prodotto il genio creativo ed artistico di un Leonardo e di un Michelangelo che egli, come Vasari, chiama "divino" (1. 32.105 e 2.91.555). L'elemento cruciale che accomuna il neoplatonismo cristianizzato di Ficino e la pratica artistica rinascimentale si trova nel concetto di "creazione divina". In questa visione che accomuna la creazione artistica e quella divina si può vedere una versione secolarizzata dell'idea biblica della creazione *ex nihilo*. Kris e Kurz hanno sottolineato infatti come la nozione di creazione che si afferma nel Rinascimento si distingua per certi aspetti non solo da quella sviluppatasi nel mondo antico, ma anche da quella nata nel contesto nella cultura cinese, in particolare nel taoismo. Può risultare allora utile concludere il nostro saggio con alcune riflessioni su questa diversità, non per aggiungere un elemento enciclopedico al nostro discorso, ma per favorire una migliore comprensione della pregnanza e delle conseguenze del concetto di "creazione" nell'arte e nell'autobiografia occidentale attraverso un confronto con una prospettiva culturale diversa.

Uno dei punti di riferimento di Kris e Kurz è lo studio di Herbert Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (1905). Un ulteriore punto di riferimento di questa prospettiva è da vedere nelle riflessioni filosofiche sul Rinascimento italiano di Wilhelm Dilthey che ha sottolineato la fondamentale importanza dell'idea religiosa di creazione divina *ex nihilo* per la metafisica occidentale in tutti i suoi aspetti, in contrasto con quella orientale. In sostanza per Dilthey l'idea che l'origine del mondo non sia da vedere nella natura ma in un atto di volontà si afferma in occidente là dove si impone, a partire dal Rinascimento, la legge causale come forza, azione, volontà, anche all'interno

---

<sup>18</sup> I sonetti sono stati scritti in carcere dove Cellini fu rinchiuso in altre due occasioni, che vengono taciute nell'autobiografia. Infatti nel 1556 fu rinchiuso nel carcere delle Stinche per aver bastonato a sangue l'orefice Giovanni di Lorenzo. In seguito fu accusato di sodomia per aver avuto rapporti carnali con il garzone che gli serviva come modello per il Cristo in marmo a cui lavorava in quegli anni. Anche nei sonetti, come nella *Vita*, la percezione della *fragilitas* convive con affermazioni improntate all'orgoglio personale, pur tuttavia le *Rime* comprendono poesie di carattere spirituale che mantengono un'efficacia e un'autenticità superiore a quanto leggiamo nella *Vita*; ad esempio, una parafrasi del Padre nostro (55) e l'esaltazione della creazione divina che non arriva ad enfatizzare la conseguente divinità dell'uomo, come si verifica nella *Vita*.

dell'individuo. Al concetto europeo di creazione si contrappone nelle filosofie dell'India l'idea di "emanazione", basata non sull'azione ma sulla contemplazione e l'ascesi spirituale (4-7). Riflessioni aggiornate su questi problemi si trovano oggi nelle ricerche di François Jullien che ha studiato in particolare la cultura cinese, a suo giudizio indifferente al problema dell'inizio, dell'*arché*, della creazione che si trova al centro dei miti e del discorso filosofico e religioso in Occidente. Per contro il pensiero cinese appare caratterizzato dall'idea di un processo continuo che non ha né inizio né fine (Jullien 1991). Le diverse scuole della tradizione della Cina antica, dai *DIALOGHI* di Confucio ai due grandi classici del taoismo, il *Zhuangzi* e il *Laozi*, convergono nel non considerare il problema dell'*arché* e nel porre invece enfasi sulla costanza e continuità di un processo. Nella cultura cinese l'ipotesi di un inizio o di un creatore viene abbandonata anche quando viene implicitamente suggerita (*Zhuangzi*, *The Complete Works of Chuang Tzu* 14; 154). Questo fatto porta a concludere che la credenza nel mito della creazione sorta nel Mediterraneo appartiene anche ad un livello antico della tradizione cinese dove poi ha prevalso l'idea opposta.

L'idea di creazione che si afferma nel Rinascimento, sostengono Kris e Kurz, fa sì che le biografie diano un'immagine inadeguata del processo della creazione artistica poiché essa viene intesa in modo marcatamente soggettivo, facendo riferimento alla sola personalità individuale dell'artista, totalmente concentrato sulla sua opera. Vasari, per esempio, mostra il Parmigianino, Francesco Mazzola, che continua a dipingere mentre Roma è messa a sacco dagli Spagnuoli.<sup>19</sup>

Nelle biografie d'artista che si sono sviluppate in Cina prevale invece il motivo tipico della totale concentrazione dell'artista al fine di sottolineare l'unità di uomo e cosmo, piuttosto che quella tra la vita interiore dell'artista e la sua opera. A sua volta Jullien ha sottolineato il carattere ontologico della pittura e della scultura in Occidente che hanno come scopo di rappresentare una forma visibile (*morphé*) sulla base di una forma intelligibile (*eidós*) che ne costituisce l'essenza. In Cina, al contrario, il soggetto non è distinto dall'oggetto e l'arte non cerca la rappresentazione sensibile di un'essenza, ma punta a cogliere la processualità dell'energia vitale che si alterna in momenti di vuoto e di pieno. Mentre, come si è visto, la Bibbia ci presenta un Dio *artifex* che crea un vaso come un oggetto separato, nel *Laozi* l'enfasi è posta non sull'oggetto in sé ma

---

<sup>19</sup> "E mancò poco che Francesco non la perdesse [la vita] ancor egli, e ciò fu che su 'l principio del sacco era egli sì intento alla frenesia del lavorare, che quando i soldati entravano per le case e già nella sua erano alcuni tedeschi entrati, egli per romore che facessero non si mosse mai dal lavoro. Per il che giunti sopra e vedutolo lavorare, stupiti di quella opera che faceva, lo lasciarono seguitare e, mentre che le crudeltà mettevano quella povera città in perdizione, egli fu da quei tedeschi provveduto e grandemente stimato, senza che gli fosse fatta offesa alcuna" (818-19).

sulle sue pareti vuote che rendono possibile la sua utensilità, poiché, secondo Jullien, "il vuoto permette che un effetto operi in modo continuo" (2004, 121).<sup>20</sup>

L'Europa del Rinascimento ha concepito sempre più la natura e l'arte in modo oggettivo, privilegiando l'organo della vista e la conoscenza matematica, là dove il pensiero cinese ha privilegiato una depurazione interna dell'artista attraverso il raccoglimento e il distacco dal mondo. La cultura cinese non separa la morale dal mondo oggettivo, come accade invece nel Rinascimento europeo, dove la natura viene considerata solo come materia e forza. I cinesi hanno invece conservato l'idea che il soffio-energia che investe continuamente il mondo rimane ad un tempo dentro e fuori questo mondo, manifestandosi tra l'altro negli elementi della natura. Questa idea di un soffio-energia non deve essere ritenuta sbrigativamente estranea all'Occidente, poiché ne rimane una traccia, per esempio, nei "sospiri" di Petrarca e nei suoi sonetti dell'*aura*. Tuttavia, la memoria di questa energia si è spenta in Occidente in seguito all'instaurarsi di una concezione creazionista dell'arte, della scienza e della tecnica, alla cui base si trova l'idea giudaico-cristiana di creazione divina. Al contrario, l'arte continua a nascere in Cina da un incontro spirituale con il mondo, e per questa ragione l'artista e la sua opera mantengono l'impronta della nobiltà o bassezza dell'autore. Nell'Europa del Rinascimento, soprattutto con l'Alberti, vengono enfatizzate le conoscenze scientifiche, tecniche, retoriche e poetiche dell'artista, non la sua qualità morale o la purificazione della sua interiorità (Jullien 2004, 205-10).

È vero che Marsilio Ficino nella sua *Theologia platonica* mantiene invece proprio una congruenza speculare tra l'opera e la sapienza dell'artista:

In picturis autem aedificiisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo.<sup>21</sup>  
(X, 4)

Nel neoplatonismo europeo infatti la moralità di un artista e la qualità del suo lavoro erano ritenute inseparabili fino a diventare un luogo comune (Wittkower 107). Rimane tuttavia il fatto che in Europa il processo non fu affatto uniforme e che già a partire dal Rinascimento, come si è visto, comincia ad affermarsi l'idea che l'artista, in quanto essere eccezionale e creatore divino, non deve essere sottoposto a nessuna regola morale e a nessuna legge umana, avendo in Dio la

---

<sup>20</sup> Su questi temi ha scritto pagine molto interessanti Pasqualotto, in particolare nel suo *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'oriente*.

<sup>21</sup> "Nei dipinti e negli edifici risplendono la mente e la prudenza dell'artista. Vi si percepiscono inoltre la disposizione e quasi la figura stessa dell'animo. Infatti l'animo esprime e raffigura se stesso in queste opere così come riflette se stesso il volto di colui che si guarda nello specchio" (mia traduzione).

propria unica misura. Le conseguenze di questi sviluppi culturali emergono, come si è visto, nell'autobiografia di Benvenuto Cellini, che rimane esemplare.

Su questi temi ha riflettuto Maria Zambrano che in *La agonia de Europa*, un libro scritto in forma di testimonianza nel 1945 in un momento particolarmente drammatico per la storia europea, ha indicato nella religione le origini dell'attivismo e della violenza che contraddistinguono questa parte del pianeta terra. In particolare l'idea giudeo-cristiana di creazione divina costituisce a suo giudizio la matrice teorica e pratica di una violenza ontologica che dal pensiero si trasferisce nella vita. Questo si è potuto verificare perché il Dio ispiratore della nuova vita in Europa ad un certo punto ha cessato di essere il Dio dell'Eucarestia, il Dio della misericordia che si offre in pasto agli uomini, ma il Dio della creazione che crea l'uomo a sua immagine, quindi creatore a sua volta. In questo culto del Dio creatore che ha prevalso in Europa, scrive la Zambrano, si trova l'idea che l'uomo si è formato da solo, come una creatura capace di creare, il suo mondo, a partire dalla solitudine conseguente all'uscita dal Paradiso (2000, 48-50). L'idea di "rinascita" così importante in Europa è da vedere in questo contesto di una cultura consapevole delle origini, della nascita e rinascita della propria vocazione creatrice, mentre la cultura orientale ha visto la sua massima realizzazione in quello che la Zambrano chiama "desnascimento", l'interruzione del ciclo delle nascite e rinascite a cui aspira il Buddismo (64). La teorizzazione dell'"artista divino" a cui si assiste nel Rinascimento italiano e la vicenda umana ed artistica documentata nella *Vita* di Benvenuto Cellini confermano questa diagnosi di Maria Zambrano che vede nel Quattrocento italiano l'emergere delle passioni umane come tali, che tendono a fissarsi in una forma fissa, una maschera.

Così il volto umano, nella forma del ritratto, della biografia o autobiografia, emerge come conseguenza della progressiva umanizzazione dell'uomo nella cultura europea. Questo processo comincia in Grecia mediante il pensiero, che lascia emergere un volto multiforme, colto in una molteplicità di espressioni. Le figure introdotte dal cristianesimo, in particolare la passione di Cristo, introducono in questo processo le categorie della passione umana che tendono a risolvere i conflitti e la molteplicità dell'uomo greco, in un volto percorso dal passare del tempo, chiuso nell'espressione superficiale del suo dolore o della sua felicità, espressioni unilaterali della libertà umana. Queste tendenze che emergono già nel Rinascimento conducono, secondo la Zambrano, alle "distruzioni" dell'arte moderna in cui viene meno la forma umana, l'umanizzazione del mondo rivelata dalla filosofia e dalla teoria (97-98). Di fronte a questi sviluppi nel suo studio *El hombre y lo divino* la Zambrano rivendica la necessità per la cultura europea di riportare l'attenzione alla seconda caratteristica del Dio dell'Europa, la misericordia, la pietà, rimasta in ombra nel cammino della civiltà europea, che si è sviluppata concentrandosi sull'attivismo e la creazione della storia. Anche di questi aspetti troviamo testimonianza nella *Vita* di Cellini, dove la pietà, anche di fronte alla morte dei propri cari, viene

lasciata in ombra, per emergere in forma ambigua nel momento della sofferenza personale nel carcere. In questa sede insolita Benvenuto matura un autentico senso di *humana fragilitas* che tuttavia emerge solo in parte nell'autobiografia, per poi dispiegarsi invece in maniera più coerente nelle *Rime* e nel Cristo in croce scolpito in marmo. Quest'opera, concepita originariamente per la propria tomba, fu poi venduta ai Medici i quali in seguito la diedero alla Spagna.

Anche la filosofia ha fatto la sua parte in questo cammino verso l'esaltazione dell'attivismo e della storia, prima con la teoria aristotelica della conoscenza, poi con la solitudine del soggetto cartesiano e infine con l'emancipazione dal divino che si realizza nella "deificazione" dell'uomo e nella "divinizzazione" della storia all'interno del sistema hegeliano. La Zambrano non si limita a descrivere questo cammino che secondo lei determina una separazione del sacro dal divino. Questa separazione è il risultato di una filosofia e di una cultura umana incapaci di mantenere un rapporto con il senso del mistero, della notte e del caos in cui trovava espressione il sacro. Nelle pagine del volume *El hombre y el divino* riaffiora anche una visione della vita e della creazione umana in cui la Zambrano cerca di accomunare il mondo arcaico mediterraneo e le religioni orientali, nella ricerca di una teoria e di una costruzione che sappiano combinare il cielo e la terra, il pieno e il vuoto. L'architettura di questo mondo, dalla costruzione delle città e dei templi fino alle case, non era basata sul costruire un pieno (*lleno*), ma sul circoscrivere un vuoto (*vacío*), uno spazio, come il cortile nella casa mediterranea, dove il cielo può scendere e essere accolto sulla terra (1973, 99).

La Zambrano vede un collegamento tra la dimensione contemplativa della cultura orientale e la sapienza pitagorica basata sul numero e ancora estranea alle sostanze aristoteliche, ciò che significa che anche in Occidente erano possibili diverse vie. Allora il compito attuale dell'Europa dopo l'ultima guerra mondiale rimane quello di ritrovare una misura umana nella vita. Limitare l'umano significa per la Zambrano lasciare spazio al divino, non solo come presenza del divino nell'animo umano, ma anche come assenza che "divora" l'essere umano. L'uomo può continuare ad esistere non producendo idoli di se stesso, deificandosi, ma resistendo agli dèi, alle creazioni del pensiero, entrando nella ragione, invocando ragioni così come ha fatto Giobbe di fronte al Dio che disse a Mosé: "Io sono colui che è" (Es. 3.13-15). Per questa ragione, l'uomo di oggi, conclude María Zambrano, per continuare ad esistere deve chiedere ragioni alla storia, la sua costruzione "piena", il suo idolo attuale (1973, 22-23).

Ci pare opportuno ed adeguato concludere questo saggio con un richiamo analogo alla necessità che l'essere umano, per continuare ad esistere, debba oggi chiedere ragioni non solo alla storia, ma anche all'altro grande idolo creato dalla cultura europea: l'autobiografia.

## Opere citate

- Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza: N. Pozza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- Alberti, Leon Battista. *Opere volgari*. 3 volumi. Roma: Laterza, 1960-1973.
- Agostino. [http://www.augustinus.it/latino/ottantatre\\_questioni/index2.htm](http://www.augustinus.it/latino/ottantatre_questioni/index2.htm)
- Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1974.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Editio Electronica (<http://vulsearch.sourceforge.net/html/index.html>).
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Elcmenti. Milano: Feltrinelli, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Relating Narratives : Storytelling and Selfhood*. Warwick Studies in European Philosophy. London: Routledge, 2000.
- Cellini, Benvenuto. *Vita*. A cura di Ettore Camesasca. Milano: Rizzoli, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Rime*. Introduzione e commento di Vittorio Gatto. Roma: Archivio Guido Izzi, 2001.
- Cervigni, Dino S. *The Vita of Benvenuto Cellini: Literary Tradition and Genre*. Ravenna: Longo, 1979.
- Chastel André. *Marsilio Ficino e l'arte*. A cura di Ginevra de Majo. Torino: Arago Editore, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode." *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* 7 (1945): 7-60.
- Cilibero, Michele. *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2005.
- Congar, Yves. "Situation du 'sacré' en régime chrétien." *La Liturgie après Vatican II*. Paris: Ed. du Cerf, 1967. 385-403.
- Gaeta, Giancarlo. "L'Evangelo di Gesù, il Messia." *I Vangeli. Marco Matteo Luca Giovanni*. Torino: Einaudi, 2006. VII-XXXVII.
- De Martino, Ernesto. "Nota introduttiva." V. Lanternari. *La grande festa. Storia del Capodanno nelle civiltà primitive*. Milano: Il Saggiatore, 1959. 15-16.
- Dilthey, Wilhelm. *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*. 2 voll. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- Éliade, Mircea. *Le Sacre et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_, a cura di. *The Encyclopedia of Religion*. New York: McMillan, 1987.
- Ficino, Marsilio. *Theologia Platonica*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2001-06.
- Fubini, Riccardo. *Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla*. Roma: Bulzoni, 1990.
- Fugier, Huguette. *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- Garin, Eugenio. "A.Chastel, Marsile Ficin et l'art." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 17 (1955): 453-56.
- Gentile, Giovanni. *Il pensiero italiano del Rinascimento*. Firenze: Sansoni 1940.

- Giles, Herbert. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai, China: Keloy & Walsh, 1905.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Vita di Benvenuto Cellini*. A cura di Elena Agazzi. Milano: Moretti & Vitali, 1994.
- Guglielminetti, Marziano. "Biografia e autobiografia." *Letteratura italiana*. A cura di Alberto Asor Rosa. Vol. V. *Le Questioni*. Torino: Einaudi, 1986. 829-86.
- \_\_\_\_\_. "La Vita di Cellini e le memorie degli artisti." *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Torino: Einaudi, 1977. 292-386.
- Gusdorf, Georges. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 6 (1975): 957-94.
- Jullien, François. *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*. Vicenza: Colla, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Processo o creazione*. Parma: Pratiche, 1991.
- Kearney, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. *On Stories. Thinking in Action*. London: Routledge, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*. Indiana Series in the Philosophy of Religion. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- Kris, Ernst e Otto Kurz. *La leggenda dell'artista*. Torino: Boringhieri, 1980. (*Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Wien: Krystall Verlag 1934.)
- Lanternari, Vittorio. *La grande festa. Storia del Capodanno nelle civiltà primitive*. Con una nota introduttiva di E. De Martino. Milano: Il Saggiatore, 1959.
- Leonardi, Claudio. *Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Lévinas, Emmanuel. *Du Sacré au saint. Cinq nouvelles lectures tamuliques*. Paris: Les Éditions du Minuti, 1977.
- Lollini, Massimo. "Primo Levi and the Idea of Autobiography." Joseph Farrell (a cura di). *Primo Levi. The Austere Humanist*. New York: Peter Lang, 2004. 67-89.
- Löwith, Karl. *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*. Chicago: Chicago UP, 1949.
- Marramao, Giacomo. *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*. Roma: Laterza, 1994.
- Mathieu, Vittorio. "La secolarizzazione profana." *Ermeneutica della Secolarizzazione*. Archivio di Filosofia. Padova: Cedam, 1976. 17-21.
- May, Georges. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.
- Natoli, Salvatore. "La catastrofe del tempo." Pietro Barcellona, Raffaele De Giorgi Raffaele e Salvatore Natoli. *Fine della storia e mondo come sistema. Tesi sulla post-modernità*. A cura di Ernesto De Cristofaro. Bari: Dedalo, 2003. 13-36.
- Panofsky, Erwin. *Idea. A Concept in Art Theory*. Columbia: U of South Carolina P, 1968.
- Pasqualotto, Giangiorgio. *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'oriente. Il corpo e l'anima*. Venezia: Marsilio, 1992.
- Poupard, Paul et alii (a cura di). *Dictionnaire des religions*. Paris: PUF, 1994.
- Rank, Otto. *Il mito della nascita dell'eroe*. Milano: SugarCo, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Figuring the Sacred, Religion, Narrative, and Imagination*. Trans. David Pellauer. Ed. Mark I. Wallace. Minneapolis: Fortress Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

- \_\_\_\_\_. *Temps et récit. L'ordre philosophique*. 3 vols. Paris: Seuil, 1983.
- Ries, Julien. *Il senso del sacro nelle culture e nelle religioni*. Milano: Jaca Book, 2006.
- \_\_\_\_\_. (a cura di). *Trattato di Antropologia del sacro*. 2 volumi. Milano: Jaca Book-Massimo, 1989.
- Rossi, L. Paolo. "The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances: *Il caso Cellini*." Trevor Dean e K. J. P. Lowe. *Crime, Society, and the Law in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 157-83.
- Sachot, Maurice. *La predicazione del Cristo. Genesi di una religione*. Torino, Einaudi, 1999.
- Sandres, Ed Parish. *Jesus and Judaism*. Philadelphia: Augsburg Fortress Publishers, 1985.
- Scaligero, Giulio Cesare. *Poetics Libri Septem*. Stuttgart: F. Frommann, 1964.
- Scrivano, Riccardo. "Dalla memoria alla letteratura. Processi formativi e modelli di autobiografia del Cinquecento italiano." *Versants* 8 (1985): 7-26.
- Schmitt, Carl. *Le categorie del politico. Saggi di teoria politica*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Tenenti, Alberto. "Death in History: The Function and Meaning of Death in Florentine Historiography of the Fifteenth and Sixteenth Centuries." Marcel Tetel, Ronald G. Witt e Rona Goffen. *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*. Durham: Duke UP, 1989. 1-15.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Roma: Einaudi, 1986.
- Vercier, Bruno. "Le Mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 6 (1975): 1030-40.
- Weber, Max. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: U of California P, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Los Angeles: Blackwell, 2002.
- Wittkower, Rudolf e Margot. *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Torino: Einaudi, 1996.
- Zambrano María. *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La confesión: género literario*. Madrid: Mandadori, 1988.
- \_\_\_\_\_. *El hombre y lo divino*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento vivo de Séneca*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- Zhuangzi. *The Complete Works of Zhuang Zi*. Trans. Burton Watson.. New York: Columbia UP, 1968.