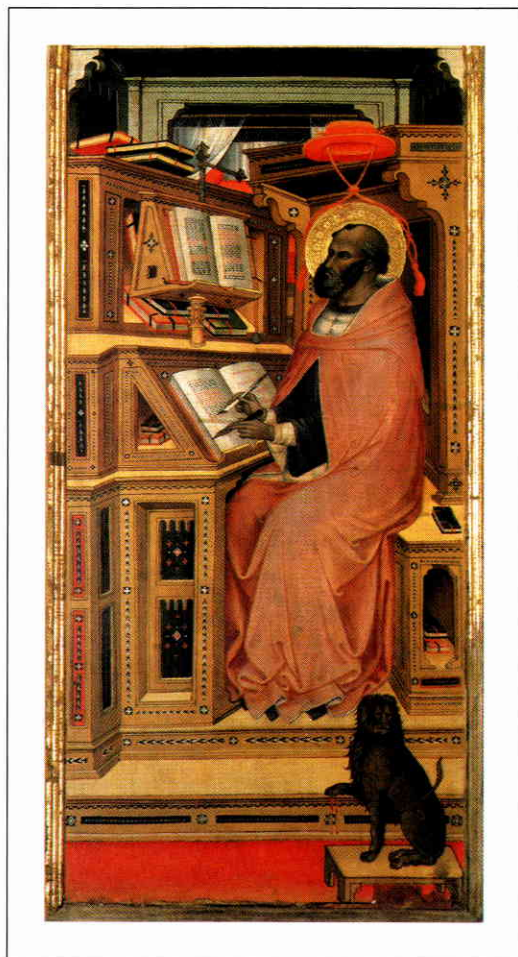


LA PAROLA DEL TESTO

SEMESTRALE DI FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANA E COMPARATA
DAL MEDIOEVO AL RINASCIMENTO



ANNO II - 1998
FASCICOLO 2

ZAULI EDITORE

Similitudini nelle *Rime* di Michelangelo*

1. Tra le figure di pensiero la similitudine è innegabilmente la più plastica,¹ giacché il rapporto tra *eikon* e *logos*, tra visualizzazione e verbalizzazione delle idee, vi si esplicita palesamente dal punto di vista formale più di quanto non avvenga nella metafora e nell'allegoria.

Nel comparare un oggetto (o una situazione, un essere, un'azione) ad un altro oggetto che presenti con maggiore evidenza le caratteristiche comuni ad entrambi, gli scrittori necessitano di figurati e figuranti da inserire in un breve spazio e attraverso i quali dare rilievo al confronto: il paragone tra due immagini, nella similitudine, non è di natura concettuale, ma appare come dato immediato ai nostri sensi. La metafora, invece – pur essendo stata considerata una *similitudo brevior* – al pari della metonimia e della sineddoche, opera uno spostamento di significato: il rapporto tra *eikon* e *logos* non è immediatamente percettibile.

Le stesse considerazioni possono valere per l'allegoria, tramite la quale un termine si riferisce ad un significato più profondo e nascosto. L'allegoria è stata definita un «metalogismo, un'operazione linguistica che agisce sul contenuto logico mediante la soppressione totale del significato di base, che deve essere riportato a un diverso livello di senso o isotopia comprensibile in riferimento a un codice segreto».² Tale codice segreto, naturalmente, varia col variare delle culture che lo applicano.

Nel codice Egerton 943 della British Library la miniatura iniziale presenta insieme le figure di un Dante dormiente e di un Dante che avanza nella selva oscura. Così, sin dall'inizio, è chiarita la situazione generale della narrazione: uno è l'autore dormiente che sogna, l'altro il dormiente sognato. La traduzione visiva dell'idea che è alla base della *Commedia* necessita di due rappresentazioni miniaturizzate: l'osservatore-lettore è immediatamente portato a collegare tra loro le due scene e ad attuare un confronto. Supponiamo ora di dover tradurre verbalmente l'immagine della miniatura. Quale altra figura retorica potrebbe rendere in modo altrettanto plastico o, se si vuole, pittorico la

* Alcuni risultati del presente contributo sono stati anticipati nel corso di un seminario sulla similitudine poetica, organizzato dal prof. Michelangelo Picone nel semestre estivo 1996 presso l'Università di Zurigo.

¹ Cfr. C. ROSSI BELLOTTO, *Considerazioni sul rapporto eikon-logos nella letteratura italiana*, in «Bloc Notes», 1996, 35, pp. 107-17.

² Cfr. **Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 211.

situazione: «Qual è colui che sognando vede [...] cotal son io» (*Paradiso*, XXXIII 58-61)?

Attraverso le formule usate più frequentemente per introdurre le similitudini poetiche («sì come ... tal», «qual ... cotal»), gli scrittori tentano di colmare quell'incolmabile divario tra espressione linguistica ed esperienza sensibile, d'afferrare l'inafferrabilità dell'immaginazione visiva.

Dante nel *Purgatorio* descrive come gli si presentino dinanzi raffigurazioni di esempi di peccati e virtù: prima in forma di bassorilievi che possono muoversi e parlare, visioni proiettate davanti ai suoi occhi, poi immagini pienamente mentali. Siamo tra gli iracondi e Dante contempla le immagini che gli "piovono dentro", inviategli da Dio. Per iniziare il canto XVII e definire l'immaginazione, il poeta ricorre all'uso di varie similitudini estremamente pittoriche e di un luminismo che ricorda i dipinti del contemporaneo Taddeo Gaddi, quasi a confermare come tale figura retorica sia la sola che abbia il potere di coniugare immagine-immaginazione e parola.

Antonino Pagliaro rileva come la similitudine omerica abbia un carattere essenzialmente pittorico, «si è pensato persino che essa si sviluppi da spunti forniti dall'arte figurativa dell'età micenea»;³ ma lo stesso legame tra le arti figurative e l'uso delle similitudini potrebbe essere rintracciato in Dante, sebbene il Pagliaro asserisca perentoriamente il contrario, citando, a sostegno della sua affermazione, un passo del *Purgatorio* (XIII 47-48): «[...] vidi ombre con manti / al color de la pietra non diversi», e notando: «Al poeta che ha da rappresentare realisticamente una gradazione di colore, come la fantasia l'ha veduta, il riferimento a oggetto concreto si offre come il più immediato modo di comunicare».⁴ Eppure, la citazione dei versi scelti dal Pagliaro si rivela quanto mai inadatta a sostenere la tesi secondo cui non vi è alcun legame tra le similitudini dantesche e le arti figurative: infatti, come non ricordare le numerose rappresentazioni della *Deposizione di Cristo* realizzate nel Due e Trecento, in primo luogo da Giotto (pensiamo al *Compianto su Cristo morto*), dove i manti delle tre Marie, impietrite dal dolore, hanno la stessa forma, la stessa venatura, sovente lo stesso colore livido dei grandi massi posti dai pittori ai piedi della croce? I corpi delle tre donne sono raffigurati come vere e proprie pietre da cui braccia spalancate si levano al cielo.

Così come all'origine di alcune immagini pittoriche vi sono dei testi letterari, è altrettanto vero che alcune immagini letterarie sono state ispirate da raffigurazioni pittoriche viste dagli scrittori, più d'una volta, in un luogo frequentato con una certa assiduità: la chiesa.

Pur accettando che la parola di Dio dovesse essere interiorizzata, la Chiesa, avendo nel Medioevo il patronato delle arti figurative, aveva elaborato un codice iconografico secondo cui l'illustrazione della Parola potesse alleggerire, a chi l'ascoltava, il compito di immaginare.

³ A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, II, p. 645.

⁴ Ivi, p. 646.

Il problema generale discorso-figura, figura-discorso è dibattuto da millenni, come testimonia il famoso aforisma di Plutarco, poi ripreso da Aristotele e da Orazio: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*.

Il rapporto tra le due forme di espressione artistica è stato, e continua ad essere, estremamente intenso, fatto di continui scambi, di arricchimenti, di citazioni; è come se vi fosse un perpetuo gioco di specchi: le figure, nate sotto forma di parole, spesso sono state catturate dalla tela o, all'inverso, una volta impresse sulla tela, si sono trasformate in parola. Vi è una sorta di eco di immagini, un insieme di relazioni a livello della figurazione che si manifesta nelle due arti e che rapporta un testo a un dipinto e viceversa.

Nella convinzione che la similitudine sia la figura retorica che più avvicina il *logos* all'*eikon*, ci è parso interessante analizzare l'uso che un poeta, il quale fu anche scultore e pittore, fece di tale figura. Oggetto d'indagine saranno pertanto forme, temi e fonti delle similitudini michelangeloesche.

Da un calcolo personale, che non ha alcuna pretesa d'esattezza, risulta che l'indice di frequenza della figura, nelle *Rime* buonarrotime, è, all'incirca, di trentotto versi: la stessa frequenza registrata nel Dante delle *Rime*; mentre nel *Canzoniere* petrarchesco v'è un'occorrenza ogni trentacinque versi; considerando che molti componimenti sono incompleti, nel *corpus* buonarrotime, che consta di trecentodue liriche, tra sonetti e madrigali, abbiamo contato più di settanta similitudini (nominali e lessicali).

Per quel che concerne le forme, tratteremo dettagliatamente quelle nominali, le più frequenti.

Sebbene i temi siano quelli tipici della lirica romanza, Michelangelo, attraverso il "dialogo" con i modelli, mette spesso in rilievo le caratteristiche della propria poesia, come nel caso dell'uguaglianza negata con la fenice: ci soffermeremo in particolare su questa similitudine in cui, per usare la terminologia di Lausberg, un processo umano finito, percettibile per via sensoriale, viene confrontato con un altro fenomeno sensorialmente percettibile, infinito, della natura extraumana attinente alla sfera degli animali mitologici.

2. Alfiere della *difficoltà* dell'arte, difficoltà che non va celata, ma mostrata in tutte le sue contraddizioni, come uomo e come poeta Michelangelo combatte tra un sentimento fatalistico cristiano e una sorta di ribellione pagana: aspira all'ideale neoplatonico della bellezza spirituale, ed ama (tra contrasti interiori, lacerazioni, senso di peccato, ossessione della morte e desiderio di rinascita) la bellezza dei giovani corpi virili, così:

L'amor di quel ch'i' parlo in alto aspira;
donna è dissimil troppo; e mal conviensi
arder di quella al cor saggio e verile.⁵

⁵ Per le citazioni buonarrotime utilizziamo l'edizione delle *Rime* a c. di E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1967, con minimi ritocchi

Il grande interrogativo concernente le *Rime* buonarrobiane è quello posto dai critici attorno alla loro mancata pubblicazione da parte dell'autore. Più d'un commentatore ha parlato di un "segreto" celato nel canzoniere michelangiolesco. Perciò, come ha scritto Giovanni Testori, «per irriverente che possa sembrare, la poesia di Michelangelo attende, non già d'essere accostata, bensì d'essere violata [...]. Tutto il suo canzoniere gira, rigira, s'annoda e riannoda attorno a *un segreto*»;⁶ mentre Ettore Barelli, nella stessa edizione, ribadisce che la fortuna delle *Rime* buonarrobiane resta e resterà ancorata «al pesante scoglio dell'ermetica e straziata forma nella quale Michelangelo chiuse il suo *tormentoso segreto*».⁷

La forma delle *Rime* è sempre in posizione dialettica rispetto al contenuto, aspira a negarlo e trascenderlo.

Se vogliamo credere che il poeta sia un laborioso *monstrorum artifex*, allora anche Michelangelo lo fu molto più come versificatore che come scultore o pittore; l'"extra-ordinarietà" del suo canzoniere sta in quell'ondulata e delibata indeterminatezza riguardo ai destinatari delle liriche.

Il Saslow ritiene che tutti i componimenti michelangioleschi siano, anche nel caso delle liriche per la «donna bella e crudele», ispirati da uomini;⁸ e ancora il Barelli sostiene che, se la chiave di lettura del canzoniere fosse (cosa che comunque la critica, soprattutto europea, sino ad ora non ha voluto neppure prendere in considerazione) quella omosessuale, allora i rapporti di Michelangelo col petrarchismo e il neoplatonismo, ampiamente sviscerati da decine di studiosi, le oscurità, e persino le astruserie, «tutto andrebbe rivisto a fondo e una simile lettura potrebbe offrire – il che è ben più importante – un contributo d'eccezionale portata all'interpretazione non soltanto della sua poesia, ma di tutta la sua opera».⁹

Lungi dal volerci servire qui solo d'una tale chiave di lettura, tenteremo, per l'analisi di alcune similitudini che compaiono nel canzoniere, di analizzare le *Rime* tenendo comunque presente il suggerimento del Barelli e non già per violare la lirica michelangiolesca ma, usando un'immagine del medesimo Michelangelo (madrigale 124), per penetrare «dentro a la ferita» di quella stessa poesia:

E così morte e vita,
contrarie, insieme in un picciol momento
dentro a l'anima sento;
ma la grazia il tormento
da me discaccia per più lunga pruova:
ch'assai più nuoce il mal che 'l ben non giova.

⁶ M. BUONARROTI, *Rime*, a c. di G. Testori-E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, p. 12.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ J. SASLOW, *The Poetry of Michelangelo*, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 58-59.

⁹ M. BUONARROTI, *Rime*, cit., p. 24.

3. LE FORME DELLE SIMILITUDINI NELLE RIME.

Le forme sintattiche proposizionali, nelle *Rime* buonarrotiane, sono numerose (per non dilungarci citiamo come esempio le stanze incomplete in ottava rima n° 54, vv. 81-86: «Come quand'entra in una palla il vento [...] così l'immagin del tuo volto bella / per gli occhi dentro a l'alma venir sento»). Frequenti sono anche le similitudini nominali: si riscontrano sia similitudini *per brevitatem* (madrigale n° 15, v. 4: «*come* pesce per fil tirato all'amo»), che formulazioni con due o tre membri di proposizione; il morfema più consueto è *come*. Le presenze di altri morfemi sono sporadiche (di *qual* abbiamo contato cinque occorrenze, di *similmente* quattro).

Poco numerose sono, invece, le similitudini lessicali (non analizzate in questo articolo), realizzate con verbi o aggettivi che esprimono somiglianza.

Anche nell'ambito delle comparazioni sono più frequenti le forme nominali di quelle proposizionali. Il tipo introdotto da *più che* è quello maggioritario (come, ad esempio, nelle ottave burlesche n° 20 sul modello della *Nencia da Barberino*, v. 1: «Tu ha' 'l viso *più dolce che* la sapa»).

4. I TEMI DELLE SIMILITUDINI NELLE RIME.

Giacché la tradizione presuppone l'idea d'un patrimonio spirituale in cui riconoscersi, tracciato dagli *auctores* presi a modello dagli scrittori delle nuove generazioni, è indubbio che la condizione di Michelangelo rispetto al retaggio del passato sia particolare, considerato che nel corso del Cinquecento si assiste, in Italia, specialmente in Toscana, a uno dei fenomeni più interessanti per chi voglia indagare il rapporto tra scrittura ed arti figurative: quello della nascita degli artisti-scrittori, fenomeno che caratterizza l'evoluzione della figura dell'artista da artigiano a cortigiano. Come è noto, proprio nel Rinascimento la parola *artista* acquista il significato di 'creatore d'un'opera intellettuale': l'arte figurativa, sempre in bilico tra intellettualità e manualità, intesa nel Medioevo come "fatica manuale", assurge, in questo periodo, a "fatica creativa": l'*artifex* si trasforma in intellettuale e poi, addirittura, in *genio*. A tale proposito vale la pena ricordare ciò che, nella sua *Lezzione*, il Varchi scrive in merito alla parola *artista* – che non incontra mai in Petrarca e per la quale, invece, invoca l'autorità di Dante, il quale la usa in più di un passo della *Commedia* – : «questo vocabolo non è latino, ma toscano: e molto più che non è *artefice*, il quale è latino; ed è meno volgare e plebeio che non è *artigiano*». ¹⁰

¹⁰ *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a c. di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966-73, I, p. 138.

La liberazione di pittori e scultori dai vincoli delle corporazioni e la loro ascesa dal livello degli artigiani a quello dei poeti e dei dotti è stata attribuita dall'Hauser¹¹ alla loro alleanza con gli umanisti, che erano i garanti del loro valore intellettuale e che, a loro volta, trovavano nell'opera d'arte un mezzo di propaganda per le idee su cui fondavano la propria egemonia spirituale. Da questo reciproco legame derivò un concetto unitario dell'arte.

La domanda, nel caso di Michelangelo, è da porsi, piuttosto, in questi termini: non essendovi artisti-poeti cui ispirarsi¹² (come sarà invece il caso del Bronzino, dell'Ammannati o del Cellini, per nominarne solo alcuni, che, anche nelle loro liriche, si rifarano proprio al modello buonarrotiano), quali opere letterarie potevano suscitare il desiderio di *aemulatio* in un artista pro-teiforme, il quale, anche se in una lettera al Riccio (del febbraio 1546) si definiva «non pictore, né scultore, né architectore, ma quel che voi volete», aspirava certo all'*universalità*, e tanto ci teneva a ben figurare come poeta che, sempre al Riccio, domandava: «Voi ch'avete spirito di poesia, vi prego che m'abbreviate e racconciate uno di questi madrigali quale vi pare il manco tristo, perché l'ho a dare a un nostro amico»?

L'analisi delle similitudini che compaiono nei più di trecento componimenti redatti dal Buonarroti, secondo una ricostruzione filologica già del Guasti, tra il 1532 e il 1547, e scritti accanto a schizzi a penna o sul retro di conti, può essere utile anche ai fini della ricerca delle fonti letterarie cui Michelangelo attinse.

¹¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955.

¹² Con ciò non intendiamo dire che prima di Michelangelo non vi fossero artisti-poeti; costoro, però, non furono un modello di stile per il Buonarroti. Sebbene si annoverino tra i "minori" della letteratura italiana, sono numerosi i pittori e gli scultori che hanno scritto versi di un qualche momento: come ricorda il Vasari nelle *Vite*, già il pittore Buonamico di Cristofano, più noto come Buffalmacco, vissuto nel primo Trecento, si diletta di poesia e compose un sonetto che inserì in un affresco. Altrettanto fecero sia Taddeo Gaddi che Andrea Orcagna, i quali diedero così vita a veri e propri affreschi parlanti e furono, in un certo senso, i precursori di un genere che, molti secoli dopo, avrebbe affascinato generazioni di lettori: il fumetto. Per quel che concerne il Quattrocento, vanno menzionati almeno Filippo Brunelleschi – del quale si ricorda un sonetto in polemica con il poeta-giurista-architetto Giovanni Gherardi da Prato – e Donato Bramante. Tra i più noti pittori-poeti del primo Cinquecento va ricordato Raffaello, di cui si conservano cinque sonetti autografi, scritti sui disegni preparatori per la cosiddetta *Disputa del Sacramento*. La Biblioteca Vaticana (fondo Chigiano) custodisce quasi interamente inedita l'opera poetica di Danese Cataneo, giudicato da Torquato Tasso «non meno ne lo scrivere che nello scolpire eccellente». Il pittore Giovan Paolo Lomazzo, adattando alla poesia il termine usato in pittura, intitolò i suoi sette libri di sonetti *Grotteschi*. A Firenze, nel Cinquecento, l'interesse degli artisti per la poesia è più vivo che altrove, come osserva il Berenson, «l'importanza dei nomi veneziani si esaurisce con la loro importanza come pittori. Non così dei fiorentini. Dimenticate che essi furono pittori, rimangono grandi scultori, dimenticate che erano scultori e ancora restano architetti, poeti ed anche scienziati». Degni di nota sono anche Francesco Lancillotti, ricordato per un poemetto sulla pittura stampato per la prima volta a Roma nel 1509; e Vincenzo Danti, autore di un *Capitolo contro l'Alchimia del quale ogni terzo verso è del Petrarca*, il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatino 264, cc. 76r-78r). Secondo il Borghini, costui «non poco valse in comporre versi toscani e particolarmente in far centoni de' versi del Petrarca, e d'altri famosi autori».

A conferma della vasta cultura letteraria del Buonarroti, vi sono i fogli lacerati su cui egli appuntò non solo i propri, ma anche gli altrui versi e abbozzi di liriche (che oggi si possono leggere in appendice alla recente edizione critica di Paola Mastracola).¹³ Michelangelo frequentava la corte del Magnifico, di cui conosceva i componimenti, era amico del Poliziano, leggeva Dante e il commento del Landino, nonché le opere del Boccaccio (tanto che, nel 1982, Florinda Iannace, in un breve articolo sull'influsso delle *Rime* boccacciane nella lirica buonarrotiana, è giunta ad affermare che «Michelangelo lirico è più boccaccesco che non petrarchesco»);¹⁴ la sua formazione era classica (sebbene, a detta degli studiosi, non avesse grande dimestichezza col latino) e neoplatonica: come molti artisti-scrittori del Cinquecento, dai neoplatonici aveva assunto il concetto di fede in un divino insito nella realtà naturale, cui l'artista è debitore.

La *Commedia* è presente in tutto il canzoniere buonarrotiano e l'influenza dantesca si avverte sin dalle similitudini che compaiono nei primi componimenti, come nella terzina singola n° 48:

Come fiamma più cresce più contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto più splende quant'è più offesa,

che ricorda *Paradiso*, IV 76-78: «ché volontà se non vuol, non s'ammorza, / ma fa come natura face in foco, / se mille volte violenza il torza».

È comunque innegabile che il *liber* petrarchesco (riportato in auge nel 1501 dal Bembo che ne stampò a Venezia un'edizione filologicamente curata) si sia prestato più d'ogni altro all'imitazione dell'artista fiorentino. Così, la similitudine con la *saetta* (stanze n° 22, vv. 5-6: «Gli anni del corso mio al segno sono, / come saetta ch'al herzaglio è giunta») è senza dubbio petrarchesca (per cui cfr. PETRARCA, CCCLXVI 89: «I dì miei più correnti che saetta»),¹⁵ come quella col *vano legno* (sestina n° 70, vv. 5-6: «ond'io errando e vagabondo andai, / qual vano legno gira a tutti e' venti») e col *fragil legno* (sonetto n° 290, vv. 2-3: «dal mondo disciolto, / qual fragil legno»). Per l'uso del termine *legno* in un contesto di metaforico naufragio interiore cfr. PETRARCA, LXXX 28 e 38; CLXXVII 8.

L'ironia di Michelangelo, però, non risparmia neppure l'autorevole maestro, e così nel capitolo n° 267, vv. 49-51, egli riprende il tema della *navigatio* in questi termini: «Che giova voler far tanti bambocci, / se m'han condotto al fin come colui / che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci?».

¹³ *Rime e Lettere di Michelangelo*, Torino, UTET, 1992.

¹⁴ F. IANNAE, *Giovanni Boccaccio nella lirica di Michelangelo*, in V. BRANCA, *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Firenze, Olschki, 1982, p. 463.

¹⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

L'artista nel suo canzoniere adotta anche vari figuranti della lirica sia classica che romanza, dalla potente forza evocativa, in particolar modo in quei componimenti in cui la condizione dell'amante viene paragonata con quella d'un animale indifeso catturato all'improvviso (come il «vago uccelletto» o il «pesce all'amo»).

Nel sonetto n° 3, vv. 9-14, s'incontra la similitudine con il «vago uccelletto»:

Da quanti lacci ancor, da quante rete
vago uccelletto per maligna sorte
campa molt'anni per morir po' peggio,
tal di me, donne, Amor, come vedete,
per darmi in questa età più crudel morte,
campato m'ha gran tempo, come veggio.

In essa si notano reminiscenze sia di Dante (*Purgatorio*, XXXI 61-63), che di Petrarca (CCCLIII 1-8; CCCI 3, per il quale il *vago uccelletto* è simbolo dell'intimo legame tra amore e morte, come già in Ovidio, *Metamorfosi*, VI 668-70; o in Virgilio, *Georgiche*, IV 511-15. Il *topos* dell'«augel in ramo» è presente anche nella canzone petrarchesca CCVII e, suggeriremmo, per quel che riguarda l'«invecarsi in le reti», anche di Boccaccio (*Rime*, LXXXIV 11). Per la metafora della preda rimandiamo, comunque, anche a Lorenzo de' Medici, XXVII; e al Poliziano, *Canzoni a ballo*, IV 20-26; V 17-20.

E così la similitudine con il *pesce all'amo*, che compare nel madrigale n° 15, vv. 3-4 («e per le spezie all'esca a te arrivo, / come pesce per fil tirato all'amo»), propone un'immagine topica della tradizione lirica sia italiana antecedente al Petrarca (cfr. anche *Canzoniere*, CCLVII 5), che provenzale: pensiamo specialmente a Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut*, 8 sgg. (Appel *BV* 68; *BdT* 70 12: «Aissi col peis qui s'eslaisse'l cadorn / e no'n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, / m'eslaissei eu vas trop amar un jorn»). Dunque il «pesce all'amo», così come il «vago uccelletto» (l'usignolo di occitanica memoria), veicoli frequenti nella lirica, compaiono nel canzoniere buonarrotiano forse promossi dall'*auctoritas* petrarchesca, forse attraverso altre vie: il paragone fra la condizione dell'amante e quella di un'entità fantastica o simbolica è proprio della lirica romanza (in ambito provenzale si possono citare *Quando freitz e 'l glas e la neus* di Giraut de Bornelh, o la nota canzone di Rigaut de Barbezilh *Atressi con l'orifanz*). Giacché ci sembra poco probabile che Michelangelo conoscesse direttamente i testi occitanici, ci pare utile ricordare, cosa che i commentatori delle *Rime* non fanno, che la similitudine con il pesce e l'uccello catturati all'improvviso è già veterotestamentaria: «Sì, anche l'uomo non conosce la sua ora, come i pesci che sono presi nella rete fatale e come gli uccelli presi al laccio. Come quelli l'uomo è sorpreso dalla sventura, che improvvisa si abbatte su di lui» (*Ecclesiaste*, 9 12).

5. IRONIA E PARODIA DEI *TOPOI* LETTERARI.

a) Come s'è visto, sebbene alcune similitudini si richiamino alla topica stilnovistica, accade altresì che Michelangelo, in uno stesso componimento, magari a distanza di pochi versi, utilizzi immagini del linguaggio cortese o scritturale, accanto ad altre tipicamente bernesche o grottesche, dissacrando in tal modo le prime. Come esempio scegliamo il componimento n° 54: si tratta di tredici stanze incomplete in ottava rima, di stile bernesco, cronologicamente collocabili attorno al 1531 grazie ad una dedica, nel manoscritto, a Sebastiano del Piombo, la cui corrispondenza con Michelangelo è più frequente dopo il 1530 (Mastracola). Ai vv. 49-52 il dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, o forse il guinizzelliano *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, viene così rivisitato proprio attraverso una similitudine ironica:

S'avvien che la mi rida pure un poco,
o mi saluti in mezzo de la via,
mi levo come polvere dal foco
o di bombarda o d'altra artiglieria (vv. 49-52).

Nello stesso componimento Michelangelo si diverte a parodiare anche il *topos* dell'immagine dell'essere amato che penetra nel corpo dell'amante attraverso gli occhi:

Come quand'entra in una palla il vento,
che col medesimo fiato l'animella,
come l'apre di fuor, la serra dentro,
così l'immagin del tuo volto bella
per gli occhi dentro a l'alma venir sento
e *come palla* pugno al primo balzo,
percorso da' tu' occhi *al ciel po' m'alzo* (vv. 81-87).

Gli editori delle *Rime* (ci riferiamo ai maggiori commentatori moderni, ma abbiamo controllato anche la recente bibliografia critica e non abbiamo trovato articoli in merito) non hanno pensato che il testo possa essere un vero e proprio *contrafactum* del componimento petrarchesco XCIV, vv. 1-4:

Quando giunge per gli occhi al cor profondo
l'immagin donna, ogni altra indi si parte,
et le virtù che l'anima comparte
lascian le membra, *quasi immobil pondo*.

Per Petrarca, quando l'immagine dell'amata giunge al cuore attraverso lo sguardo, gli spiriti vitali, che l'anima distribuisce in tutto il corpo, abbandonano le membra lasciandole come un *immobil pondo*, di agostiniana memoria.

Il locutore del sonetto michelangeloesco sente la bella immagine del volto amato entrargli nell'anima attraverso gli occhi così come fa l'aria quando

entra in una palla, che lo stesso fiato, premendo sull'animella, apre dal di fuori e chiude dal di dentro. Negli occhi l'immagine resta serrata, sicché il poeta-amante s'alza in cielo *come palla colpita dal pugno al primo balzo*. In lui non vi sono, apparentemente, virtù, ma aria, anzi, vento. Eppure quel vento, solo all'apparenza vano, è una sorta di spirito vitale che ha la capacità di far innalzare il poeta al cielo. Attraverso le due similitudini antitetiche, *quasi immobil pondo / come palla*, si può rintracciare il modello petrarchesco contraffatto da Michelangelo, il cui fine è parodico, ma non forzatamente ironico.

b) Esempio di espressione topica usata da Michelangelo con fini chiaramente ironici è, invece, quella dell'*arco siriano*: si legga il sonetto n° 5, v. 14: «e tendomi com'arco siriano». Il sonetto fu composto quando Michelangelo attendeva agli affreschi della Cappella Sistina (1508-12). Si sa che l'artista si procurò gravi problemi alla spina dorsale e alla cervicale, che non sarebbe mai riuscito a sanare, a causa della scomoda posizione che dovette adottare sulle travi dell'impalcatura. Nel componimento, inviato a Giovanni da Pistoia, Michelangelo ironizza sulla propria metamorfosi (sebbene poi, in molte lettere di quegli anni, l'ironia si converta in afflizione), affermando che la sua schiena sta tendendosi come un arco siriano. Nella letteratura stilnovista, «arco di Sorìa», cioè di Siria (solitamente usato da Amore), non è precisazione geografica, ma espressione che vale per arco infallibile. Nell'*incipit* del son. IX di Onesto da Bologna l'arco è detto di Damasco. L'arco di Sorìa o siriano ricorre, tra gli altri, anche in Cavalcanti (*O tu che porti*, 6; *O donna mia*, 7) e in Luigi Pulci (*Morgante*, VII 77 1-4).

6. UN MODELLO PETRARCHESCO NON ANCORA INDIVIDUATO DALLA CRITICA?

Nel sonetto n° 61, ai vv. 5-8, v'è una comparazione rapidissima con elementi classici da bestiaro:

qual più veloce cervio o lince o pardo,
segue il suo bene e fugge quel che dole,
agli atti, al riso, all'oneste parole
sarie cors'anzi, ond'or son presto e tardo.

Il *topos* del cervo in fuga, da Virgilio (*Eneide*, IV 68-73), attraverso Petrarca (CCIX 9-14), si ritrova in Lorenzo (*Canzoniere*, LI 9-14), in Boiardo (sonetto LXI, in cui è presente anche il pardo, 1-4), e soprattutto in Poliziano (*Stanze*, 34-37). Questi testi erano certo noti a Michelangelo. È però doveroso soffermarsi sull'immagine del «pardo veloce», che si ritrova in Petrarca CCCXXX. Siamo convinti che tale componimento petrarchesco costituisca l'esplicito modello utilizzato dal Buonarroti (sebbene, per quel che abbiamo potuto appurare, i commentatori delle *Rime* non lo citino). Non crediamo sia casuale il

fatto che Michelangelo nel suo sonetto usi le stesse parole in rima del Petrarca (*sguardo/ardo/pardo/tardo*).

Le somiglianze, anche tematiche, tra i due componimenti sono evidenti:

PETRARCA (CCCXXX)

Quel vago, dolce, caro, *bonesto sguardo*
dir pareo: «To' di me quel che tu pòi,
ché mai più qui non mi vedrai da poi
ch'avrai quinci il pe' mosso, a mover *tardo*».

Intellecto veloce più che *pardo*,
pigro in antivedere i dolor' tuoi,
come non vedestù nelli occhi suoi
quel che ved'ora, ond'io mi struggo et *ardo*?

Taciti sfavillando oltra lor modo,
diccan: «O lumi amici che gran tempo
con tal dolcezza fèste di noi specchi,

il ciel n'aspetta: a voi parrà per tempo;
ma chi ne strinse qui, dissolve il nodo,
e 'l vostro per farv'ira vuol che 'nvecchi».

MICHELANGELO (61)

S'ï avessi creduto al primo *sguardo*
di quest'alma fenice al caldo sole
rinnovarmi per foco come suole
nell'ultima vecchiezza, ond'io tutt' *ardo*

qual più veloce cervio o lince o *pardo*
segue 'l suo ben e fugge quel che dole,
agli atti, al riso, all' *oneste* parole
sarie cors'anzi, ond'or son presto e *tardo*.

Ma perché più dolermi, po' ch'ï veggio
negli occhi di quest'angel lieto e solo
mie pace, mie riposo e mie salute?

Forse che prima sarie stato il peggio
vederlo, udirlo, s'or di pari a volo
seco m'impenna a seguir suo virtute.

L'angelo michelangiotesco, lieto nella propria solitudine, che promette (un'impossibile) pace paradisiaca e che porta in volo con sé il poeta è però ben diverso dalla donna angelicata del Petrarca. Destinatario del componimento buonarrotiano è il giovane gentiluomo romano Tommaso Cavalieri, quel «vivo sole» ispiratore di tanti sonetti in cui compare l'immagine della fenice. Riconsideriamo l'inizio del sonetto buonarrotiano: se io avessi creduto – scrive Michelangelo – di potermi rinnovare, fissando la mia vista nei caldi occhi di quest'immortale fenice, bruciando nel suo fuoco, di cui tutto ardo, come suole essa nella sua estrema vecchiezza, io sarei già prima accorso agli atti, al riso, alle sue oneste parole (si noti la ripresa dell'aggettivo usato dal Petrarca per definire lo «sguardo» della donna), come il più veloce cervo, lince o leopardo corre dietro al suo bene e fugge il suo male [...]. Quel «se» iniziale rende, però, implicito il fatto che il locutore non crede minimamente di potersi rinnovare in un simile fuoco; perché mai?

7. L'UGUAGLIANZA NEGATA: L'IMPOSSIBILE SIMILITUDINE CON LA FENICE.

Come ricorda Paola Mastracola,¹⁶ il fulcro stesso del processo creativo sta nell'effettuare infinite variazioni su un tema. La variazione, nel primo ciclo dei sonetti buonarrotiani, è sulle immagini; nel secondo è sui concetti, sul senso, fino al limite della contraddizione (che però è tale solo in apparenza).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 19.

Ad esempio, nel ciclo dei sonetti sul fuoco, pur restando fisso il tema del fuoco simbolo della passione e il significato di rigenerazione, di rinnovamento attraverso l'amore, l'immagine del fuoco viene continuamente riproposta in variazioni: la fenice, il fabbro che «stende il ferro col foco» e crea l'opera, la pietra che, sfregata, sprigiona fuoco e si sbriciola, il «covon secco di paglia». L'arte, per Michelangelo, è lotta e tensione: è vita, cioè movimento, in quanto è negazione della morte: sicché alla fine non c'è più contraddizione tra il troppo finito della *Pietà Vaticana* del 1498 e il non finito della *Pietà Rondanini* degli anni estremi della sua vita. Così finisce col non esservi contraddizione neppure tra le tante immagini del fuoco che, a parer nostro, è fuoco di passione in quanto è fuoco di morte, fuoco di condanna e, per questo, possibile fuoco di rigenerazione, a patto che l'anima, nel giorno del Giudizio, dopo aver espiato i propri peccati, venga perdonata.

Michelangelo, nel suo canzoniere, mette in scena due classici simboli di resistenza alla morte nel fuoco: la salamandra¹⁷ e la fenice,¹⁸ la cui simbologia si pone tra il concetto cristiano di resurrezione e quello platonico di *ascensio* (entrambe negate al poeta). Nel sonetto n° 43, scritto probabilmente dopo il 1528, la ragione rampogna il poeta-amante, domandandogli che altro, se non morte, avrà egli dall'essere amato, bello come vivo sole. Tanto più che, una volta che sarà morto nel fuoco, non gli sarà concesso di rinascere, come invece avviene alla fenice. Il veicolo del confronto (che si rivela una "non similitudine", o meglio, una similitudine impossibile) tra la condizione dell'amante e quella d'un'entità fantastica è tratto da una sfera che non ha immediata rispondenza nella comune esperienza umana, pratica o affettiva, ma è parte del codice simbolico letterario ed ha un massimo "grado di notorietà", trattandosi di un mito classico.¹⁹

Giacché il primo confronto che s'impone è quello col Petrarca, val la pena ricordare che nel *Canzoniere* la fenice appare una sola volta a raffigurare il poeta (cfr. CXXXV 14-15: «arde, et more, et riprende i nervi suoi, / et vive poi con la fenice a prova»), e poi almeno altre cinque volte come simbolo di un essere raro (cfr. CLXXXV 1, CCX 14, CCCXXXIII 49, CCCXX 7 e 14; CCCXXI, 1). Ben diversa, invece, è la simbologia della fenice buonarrotiana: non simbolo di rarità, né di costanza d'amore, ma simbolo di ascensione impossibile:

né spero com'al sol nuova fenice
ritornar più (108 5).

¹⁷ Vd. madr. 122, vv. 4-5: «ch'io sol trovi salute / qual salamandra, là dove altri muore». Il *topos*, comune nei bestiari medievali, torna, ad es., in L. PUIG, *Morgante*, XIV 45 7-8. Cfr. Ch. Di TOLNAY, in «Antichità viva», 12, 1973, 2, pp. 3-5.

¹⁸ Il *topos* della fenice ebbe straordinaria fortuna nella letteratura medievale. In generale sulle comparazioni bestiarie vd. A. LANZA, *Studi sulla lirica del Trecento*. Roma, Bulzoni, 1978, pp. 31-44.

¹⁹ Sulla capacità di rinascita della fenice cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, XV 391-402.

I modelli buonarrotiani andrebbero cercati nelle letterature romanze anteriori al Petrarca. La similitudine tra l'uccello che muore nel fuoco e il poeta che arde d'amore ha numerosi precedenti nella lirica volgare. Oltre che nella quarta *cobla* della canzone di Rigaut de Berbezilh *Atressi con l'orifanz*, la similitudine ricorre in altri trovatori (come Raimbaut d'Aurenga e Peire Vidal) e in alcuni trovieri (Thibaut de Navarre, Marguerite de Champagne, Jacques de Cambrai). Quel che a noi maggiormente interessa sono però le fonti italiane cui Michelangelo ha potuto attingere;²⁰ il confronto che ci pare più consono è quello con il «sonetto a Dante» di Cino da Pistoia *Novellamente Amor*:

Novellamente Amor mi giura e dice
d'una donna gentil, s'i la riguardo,
che per virtù de lo suo novo sguardo
ella sarà del meo cor beatrice.

Io, c'ho provato po' come disdice,
quando vede imbastito lo suo dardo,
ciò che promette, *a morte mi dō tardo*,
ch' i' non potrò contrafar la fenice.

Similmente a Cino, Michelangelo, negando la propria capacità, come amante ucciso dal proprio oggetto del desiderio che è «vivo sole», di rinascere dalla combustione che quello stesso sole causa, tramite l'uguaglianza negata con la fenice, riesce ad ottenere una *amplificatio*: e lo stesso veicolo finisce per acquisire un ruolo indipendente.

Rileggiamo il sonetto n° 43:

La ragion meco si lamenta e dole,
parte ch' i' spero amando esser felice;
con forti esempli e con vere parole
le mie vergogna mi rammenta e dice:

«Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice».
Ma poco giova, ché chi cader vuole,
non basta l'altrui man pront' e vitrice.

I' conosco e' mie danni, e 'l vero intendo;
dall'altra banda albergo un altro core,
che più m'uccide dove più m'attendo.

In mezzo di duo mort'è 'l mie signore:
questa non voglio e questa non comprendo:
così sospeso, el corpo e l'alma muore.

²⁰ Cfr. F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, Firenze. Olschki, 1983, pp. 411-26.

Confrontando quattro commenti al sonetto – di Enzo Noè Girardi del 1967, di Ettore Borelli del 1975, di John Saslow del 1991 e di Paola Mastracola del 1992 –, si ha l'impressione che i critici liquidino rapidamente il componimento senza soffermarsi sull'immagine della "caduta" e interpretando le «duo morti» del v. 12 semplicemente come annichilimento per amore. Ma ci è difficile credere che l'artefice della *Caduta degli Angeli ribelli* e del *Giudizio Universale* (non si ha alcuna certezza in merito alla data di composizione del sonetto, quel che è certo è che venne scritto dopo il 1528; l'incarico della decorazione della Sistina Michelangelo l'aveva ricevuto nel 1508) si sia lasciato sfuggire casualmente un'allusione alla morte del corpo e a quella dell'anima (cui l'essere amato non promette alcuna beatitudine!).

Attraverso il *contrarium* «non come fenice», Michelangelo allude al fatto che la sua anima non potrà rinascere dopo la propria morte corporale: egli, a causa della sua vergogna e del suo male, cadrà e non gli gioverà «l'altrui man pront'e vitrice»: la sua anima non si salverà il giorno del Giudizio.

Ci sovviene così un'immagine: quella della mano del san Bartolomeo del *Giudizio Universale* che tiene la propria pelle scorticata e penzolante. La pelle quasi gli sfugge e sta per cadere lì dove sono i dannati. Nel *Giudizio* vi è un vortice di figure roteanti, in cadute e spinte, intorno al Cristo che emerge isolato in un nimbo di luce giallastra da cui parte la terribile scarica della maledizione che, folgorando, cade in diagonale verso destra. Proprio nella direzione della folgore, come ha notato il Bottari,²¹ è la figura di san Bartolomeo. Sulle spoglie mortali che il santo tiene con una mano Michelangelo ha impresso il proprio volto, figurando la maledizione che sentiva su di sé. E il poeta, nel sonetto 43, afferma che morrà due volte, perché il suo peccato non gli sarà perdonato (sebbene gli sia difficile comprendere come possa costituire peccato l'amare un così «vivo sole», un essere talmente perfetto che, aggiungeremmo, nulla ha da invidiare alla sposa del *Cantico dei Cantici*, «fulgida come il sole», o a Laura e a Beatrice). Così, sebbene apparentemente dantesco (cfr. *Convivio* III, *Amor che ne la mente*, vv. 55-61; e poi *topos* in tutto il *Paradiso*) e petrarchesco (per cui cfr. *Canzoniere*, XC 12, CXXXV 58, CCVIII 9, CCXXX 2), il «vivo sole» buonarrotiano sprigiona ben altro calore, e più luciferino (o, se si vuole, divino, qualora si intenda Dio come arbitro e giustiziere). L'immagine michelangiotesca è neoplatonica (cfr. FIGINO, *De sole*, «Orphica comparatio solis ad Deum», «De comparatione solis ad Deum»). Il sole non è più soltanto *senhal* dell'essere amato, ma immagine sensibile di Dio. D'altronde Cristo, *lux mundi*, è assimilato al sole sia dagli alchimisti che da diversi *auctores* cristiani, come, ad esempio, Giovanni da San Gimignano nella *Summa*, ma ancor prima da Luca (1 78 sgg.) e da Matteo (17 2). È noto che per la composizione del *Giudizio* Michelangelo non volle consiglieri: il

²¹ S. BOTTARI, *La Cappella Sistina*, Milano, Fabbri Skira, 1968, pp. 10-11.

solo punto di riferimento fu Dante, soprattutto l'*Inferno*. Questo a conferma del fatto che di Dante il Buonarroti non fu un semplice lettore occasionale.²²

L'immagine della fenice nel canzoniere buonarrotiano compare altre cinque volte (per l'esattezza nel sonetto incompleto n° 52, vv. 5-6; nel già analizzato sonetto n° 61, v. 2; nel sonetto n° 62, v. 5; nella stanza n° 108, vv. 5-6 e nell'epitaffio n° 217, vv. 1-2). Si rilegga il frammento di sonetto n° 52, databile attorno al 1531:

S'alcun se stesso al mondo ancider lice,
po' che per morte al ciel tornar si crede,
sarie ben giusto a chi con tanta fede
vive servendo miser e 'nfelice.

Ma perché l'uom *non è come fenice*,
ch'alla luce del sol resurge e riede,
la man fo pigra e muovo tardi el piede.

Ancora una volta Michelangelo, attraverso il mitico volatile che rinasce dal fuoco, enfatizza la propria impossibilità di risorgere e tornare alla luce del sole. E ancora una volta (oltre al già citato sonetto di Cino a Dante) nei versi buonarrotiani si coglie il ricordo del Petrarca (cfr. XXXVI, *S'io credesse per morte essere scarco*). Ma mentre il protagonista del *Canzoniere* non compie l'atto del suicidio perché teme «che sarebbe un varco / di pianto in pianto e d'una in altra guerra», ecco che il poeta-amante delle *Rime* adduce una diversa ragione che lo fa desistere dal gesto: dopo la condanna al fuoco, all'Uomo (al poeta stesso) non sono concessi la resurrezione e il ritorno a Dio!

Come già accennato, il Buonarroti, nelle sue liriche, attua un continuo slittamento di immagini: la bellezza dell'essere da lui amato è infinita, lucente, insopportabile ed è speculare a quella divina. In un sonetto prima parla di fiamme di pura luce; per contro, subito dopo, magari in uno stesso verso, fa apparire fiamme infernali: come nel *Giudizio*.

Perché mai l'artista insiste sull'immagine del fuoco e si tormenta chiedendosi se da quel fuoco vi sarà ritorno? Nei componimenti in cui appare la similitudine negata con la fenice Michelangelo allude solo al fuoco della passione amorosa?

La fenice buonarrotiana suscita, piuttosto, nella memoria di chi legge, un'immagine dantesca e apocalittica: e ben ci potremmo figurare un Michelangelo dal «cotto aspetto», cui è negata la possibilità di rinascere dopo la «seconda morte». Per disvelare quel segreto sottolineato dai critici perché non pensare ad un'allusione alla pena riservata da Dante ai sodomiti? Pioggia di fuoco e rena incandescente è destinata a coloro che commettono un simile peccato di violenza contro Dio nella Natura, per perpetuare la pena decisa dal Signore per Sodoma e Gomorra (*Genesi*, 19 28).

²² Si ricordi, tra l'altro, che a Dante Michelangelo dedicò due sonetti sulle pene dell'inferno.

Michelangelo non ha intessuto i propri versi in modo tale che il lettore pensasse espressamente alla pena dantesca, ma ha fatto sì che egli ne sospettesse l'allusione. Come accennato, il poeta non riesce a spiegarsi come possa esser peccato l'amare un vivo sole, la perfezione divina nell'Uomo, e proprio per questo a volte ha toni quasi blasfemi, come quando, sempre nel sonetto n° 63 conclude: «Dunche, s'i' vivo, fatto fummo e polvere, / eterno ben sarò, s'induro al foco; / da tale oro e non ferro son percosso» (dove l'oro è il Cavaliere!). Non è casuale neppure il fatto che al Cavaliere Michelangelo abbia dedicato una serie di disegni rappresentanti, tra l'altro, la *Caduta di Fetonte*, che precorre chiaramente l'affresco del *Giudizio Universale*. Quale mito classico più di quello di Fetonte avrebbe potuto rappresentare l'impossibile ritorno al cielo del giovane sole, e la condanna da parte di Dio (Giove)?

Che Michelangelo poeta pensasse ad un ritorno delle anime dall'inferno dopo il Giudizio lo si evince da vari sonetti, tra cui il già citato n° 63 – uno di quelli considerati particolarmente ermetici –, dove ai vv. 7-8 si legge: «come purgata infra l'altre alte e dive / alma nel ciel tornasse da l'inferno». Ed è un fuoco simile a quello infernale il «foco» del terzo verso del sonetto n° 64, «che farà 'l più ardente dell'inferno».

Ma, nonostante il senso di colpa, il poeta rivendica il diritto al proprio amore e, più ancora, pretende giustizia: così non v'è contraddizione quando, nel sonetto 62, dedicato al Cavaliere, Michelangelo esprime la propria speranza: «ond'io, s'ardendo moro, / spero più chiar resurger tra coloro / che morte acresce e 'l tempo non offende». Ma ecco che alla speranza segue l'assillo: «O ver, s'al cielo ascende per natura / al suo elemento, e ch'io converso in foco / come f'ie che seco non mi porti?».