

GIULIA TELLINI

Michelangelo: «nemico di me stesso»

In

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

Come citare:

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

GIULIA TELLINI

Michelangelo: «nemico di me stesso»

Agli autoritratti obliqui, occultati e comunque dolenti di Michelangelo artista (dalla testa decollata di Oloferne nel pennacchio della Sistina, alla pelle di San Bartolomeo nel 'Giudizio Universale'), rispondono, nella scrittura in versi, autoritratti non meno sconcertanti (come 'T' ho già fatto un gozzo in questo stento' e 'T' sto rinchiuso come la midolla'). Fatto sta che il poeta («Nemico di me stesso», 'Oimmè, oimmè, ch' i' son tradito', v. 9) si rivela in forme 'petrose' e grottesche, con una corporeità ratttrappita e degradata, espressione d'una coscienza tragicamente inquieta e di un'amara scontentezza, anche ideologica e morale.

Nelle tavole gotiche, non è raro che il pittore si raffiguri in mezzo alla folla degli angeli, dei santi e dei devoti: immerso nella contemplazione del divino, il suo volto è indistinguibile dagli altri, illuminati dalla grazia e identici fra loro. Apparentemente indissolubili, i nodi che legano l'essere umano all'universo del sacro e alla comunità dei fedeli, a un certo punto, tuttavia, cominciano ad allentarsi. Nasce, così, la consapevolezza del valore autonomo di ogni singolo individuo. Nasce il ritratto. Dopodiché, nelle arti figurative del periodo umanistico, complici le «prime gravi fratture aperte in seno alla Cristianità»,¹ si attestano, sulla scia dei ritratti, i primi autoritratti.²

Uno fra i primi autoritratti moderni, nel quale s'avverte bene lo stacco rispetto al passato e la raggiunta emancipazione della soggettività, è quello di Filippo Lippi nella pala dell'*Incoronazione della Vergine*, agli Uffizi, databile al 1441-1447. Circondato da una moltitudine di devoti, atteggiati in modi diversi e dotati di fisionomie fortemente caratterizzate, il pittore, in basso a sinistra, nel suo grigio saio da monaco carmelitano, appoggia con noncuranza il mento sulla mano destra e, distolto lo sguardo dall'evento sacro, lo volge, incuriosito, verso lo spettatore (fig. 1).³



Fig. 1

¹ A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya e Warhol*, Bari, Laterza, 1997, 17.

² Basti pensare alla Trinità di Santa Maria Novella (1427-1428), di Masaccio, dove «dalle bande sono ginocchioni due figure, che per quanto si può giudicare sono ritratti di coloro che la feciono dipingere» (G. VASARI, *Vita di Masaccio da S. Giovanni Valdarno, pittore*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 6 voll., III, 1971, 127); o alla Cappella Brancacci (1424-1428), dove, in un apostolo del *Pagamento del tributo*, è riconoscibile «il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo allo specchio, tanto bene che par vivo» (ivi, 119).

³ A. BOATTO, *Narciso infranto...*, 17-18.

Si tratta di un autoritratto in linea con l'indole inquieta del pittore, combattuto fra la propria natura sensuale e l'abito ecclesiastico. Infatti, nel 1455, Filippo si innamora della monaca Lucrezia Buti, con la quale ha due figli, e nel 1461 il Papa lo scioglie dai voti. Ma è un autoritratto in linea soprattutto con la centralità accordata all'individuo in area umanistica.

Nell'arco di mezzo secolo, tuttavia, lo scarto che separa il volto vanesio e distratto, un po' impertinente e vagamente annoiato, di Filippo Lippi dagli autoritratti di Michelangelo, è quasi più vertiginoso del passaggio dal «chi sei tu?» al «chi è me stesso?». L'io che ha da poco conquistato serena e dignitosa autonomia di fronte all'orizzonte omologante del sacro, ora si accanisce contro di sé, oppresso e ferito nel conflitto schiacciante con la divinità.

Testimonianza d'una coscienza tragicamente turbata sono i tre presunti autoritratti, o meglio «le opere in cui si proiettò nei personaggi storici rappresentati»,⁴ che Michelangelo ha lasciato di sé nella pittura e nella scultura. I lineamenti del suo volto sono infatti riconoscibili nella testa appena tagliata di Oloferne, dettaglio di uno dei quattro pennacchi posti agli angoli della volta della Sistina (1508); nella pelle che San Bartolomeo tiene in mano nel *Giudizio Universale* (1534-1541); nel Nicodemo della *Pietà Bandini* (1549). Sono rispettivamente le immagini della superbia punita; della sfigurante sofferenza di un apostolo martire scuoiato vivo, ovvero di una fisicità umiliata; di un fariseo che, secondo il Vangelo di Giovanni (3, 1-21), nottetempo va di nascosto ad ascoltare Gesù.

Siamo lontanissimi dall'alta severità dell'*Autoritratto con occhio alato* (1432-1433 o 1438 ca.), in bronzo, di Leon Battista Alberti, che, per autorappresentarsi, adotta la formula, discendente dalla medaglia antica, del ritratto autonomo di profilo (fig. 2).⁵



Fig. 1

E siamo altrettanto lontani dall'austera fierrezza con cui Benozzo Gozzoli si dipinge nella *Processione dei Magi* a Palazzo Medici (1459) o dall'eleganza altera che distingue l'autoritratto di Botticelli nell'*Adorazione dei Magi* (1475 ca.) agli Uffizi (fig. 3).⁶

⁴ R. J. CLEMENS, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte*, trad. it. di E. Battisti, Milano, Il Saggiatore, 1961, 182.

⁵ Cfr. E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società. Il Quattrocento*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 6 voll., 5, II, 1973, 1046-1049.

⁶ Cfr. J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the Artist*, New Haven-London, Yale University Press, 1998, 134.



Fig. 2

Quelli di Michelangelo sono gli autoritratti di un uomo in guerra contro se stesso. In guerra contro un impeto immaginativo in grado di moltiplicare un'idea all'infinito ma destinato a misurarsi con un'interpretazione del mondo, satura di neoplatonismo, mirante a ricondurre l'infinito a un'Idea unica, a Dio.⁷ In guerra contro un fervore carnale inconciliabile con la sua sofferta spiritualità. In guerra contro una città, Firenze, ora repubblicana e ora medicea, amata e odiata. In guerra contro amori laceranti e per uomini bellissimi. In guerra contro una religiosità savonaroliana, profonda e, dopo l'inizio del rapporto di dedizione spirituale con Vittoria Colonna, in odor d'eresia. In guerra contro il tempo in cui viveva. Era sempre insoddisfatto, intransigente con sé e con gli altri, roccioso, diffidente, collerico, ossessionato dal peccato.

Nel laboratorio delle *Rime*, che formano un autentico «universo interminato»,⁸ Michelangelo si propone come un personaggio di cui intende raccontare la vita, quasi esclusivamente mentale e spirituale, nella varietà delle sue contraddizioni, col fine ultimo di ritrovare l'unità nel molteplice, anche facendo cozzare i contrari, per arrivare «a quella *coincidentia oppositorum* che proprio per i neoplatonici era l'essenza stessa del divino».⁹

La materia verbale, lui la lavora come fa col marmo. Per piegare le frasi alle increspature del pensiero, ricorre al trapano, agli scalpelli, ai ferri ricurvi, poi alle raspe e alla pietra pomice, fino al momento della lustratura delle superfici, che tuttavia restano talvolta ruvide.¹⁰ Il suo lessico è stato definito un «lessico di sostanze» e questa sostanzialità trova diretta equivalenza in una sintassi che non annulla mai l'ossatura semantica della parola e ne fa risaltare anzi l'essenza tangibile e terrestre, il dato figurativo:¹¹ «tacet *unquanco*, *pallide viole* / e *liquidi cristalli* e *fiere snelle*: / e' dice cose e voi dite parole», scrive di lui Francesco Berni, in un celebre capitolo, pubblicato nel 1538, dove lo paragona ai petrarchisti ortodossi.¹²

⁷ Cfr. P. MASTROCOLA, *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Roma, Utet, 2005, 28.

⁸ Ivi, 15.

⁹ Ivi, 26.

¹⁰ Cfr. A. FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari, Laterza, 2005, 70.

¹¹ G. NENCIONI, *La lingua di Michelangelo* (1965), in *Fra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, 106-107. Cfr. anche E. N. GIRARDI, *Studi sulle rime di Michelangelo*, Milano, L'Eroica, 1964, 41.

¹² F. BERNI, *Rime LXV (LXIII). Capitolo a Fra Bastian Dal Piombo (Firenze 1534)*, in *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985, vv. 29-31, 184.

Uno dei più famosi autoritratti in versi è forse *Rime comiche* 1¹³ (nell'ed. Girardi, *Rime* 5),¹⁴ sonetto caudato di tradizione burchiellesca scritto tra il 1508 e il 1512. Componimento che, sebbene certi studiosi incorrano nell'equivoco di scambiare lo stile per il contenuto, è profondamente tragico, frutto del riso «sinistro, filosofico, concettuale»¹⁵ di chi accetta di vivere in un'insolubile situazione di bivalenza e di crisi, nella consapevolezza «che quanto essa ha di comico non basta a distruggere, tutt'altro, la terribile serietà del proprio lavoro».¹⁶ Nel sonetto, perciò, più che lo scherzo, sembra che a predominare sia il risentimento, «la violenza verbale del verso burlesco [...]; e la parola è aspra e dura dato che deve esprimere l'astio nato dalla fatica sostenuta nei quattro anni (1508-1511) in cui M. si dedicò alla dipintura della volta, in un continuo contrasto con Giulio II».¹⁷

I ho già fatto un gozzo in questo stento,
 come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
 o ver d'altro paese che si sia,
 c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.
 La barba al cielo, e la memoria sento
 in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
 e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
 mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
 E lombi entrati mi son nella peccia,
 e fo del cul per contrapeso groppa,
 e ' passi senza gli occhi muovo invano.
 Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
 e per piegarsi adietro si ragroppa,
 e tendomi com'arco soriano.¹⁸

Michelangelo raffigura se stesso durante il lavoro per gli affreschi della Sistina e, a fianco dei versi, sul foglio, abbozza in pochi tratti una caricatura che traduce visivamente ciò che il sonetto esprime a parole (fig. 4).

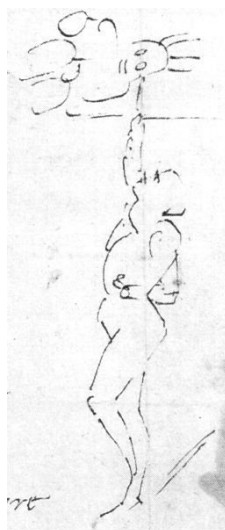


Fig. 3

¹³ Nel corso del saggio, per l'ordinamento delle poesie, si farà sempre riferimento all'ed. Corsaro-Masi (M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016).

¹⁴ M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, 4-5.

¹⁵ G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo* (1937), in ID., *Esercizi di lettura, sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, 245.

¹⁶ M. BARATTO, *La poesia di Michelangelo* (1984), in M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di M. Residori, introduzione di M. Baratto, con un saggio di T. Mann, Milano, Mondadori, 1998, XXV.

¹⁷ S. ROMAGNOLI, *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, Padova, Liviana, 1965, 101-102.

¹⁸ BUONARROTI, *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza 1*, in *Rime e lettere...*, 258-259.

L'uomo che sta affrontando l'avventura della volta, ideando e realizzando una straordinaria costruzione illusionistica basata sulla fascinazione e sulla conoscenza del corpo e delle sue attitudini, si ritrae in modo grottesco e derisorio, mentre è teso alla sua creazione. L'uomo che non impone alla figura umana di adeguarsi alla decorazione architettonica ma che cuce la decorazione architettonica addosso alla figura umana, appare, nella poesia, come un personaggio abnorme, col gozzo sotto il mento, la nuca e il petto riversi all'indietro, la faccia impiastricciata di colore, le anche nella pancia, il didietro trasformato in punto d'appoggio, la pelle tirata sul davanti e grinzosa di dietro. L'uomo che, fra enormi sofferenze fisiche e psicologiche, sta dando vita a una volta abitata da individui grandiosi e magnifici, a una narrazione centrata sulla figura umana, si disegna come un dolente, meschino, buffo, surreale ometto. E il personaggio costruito dalle *Rime* è proprio così: un io tragico nascosto in un corpo provato dal dolore e dalla fatica, e perciò «brutto» (termine ricorrente, in *Silloge* 12 e 77, e *Rime liriche* 77), «stanco» (*Silloge* 33, 78), afflitto (*Silloge* 33, 53), avvilito («vil», *Silloge* 79).

Un io nascosto: come il volto di Michelangelo nella pelle di San Bartolomeo, secondo un procedimento già messo in atto, nella *Camera Dipinta* (1465-1474) del Castello di Mantova, dal raffinato Mantegna (fig. 5).



Fig. 4

Si tratta di un'arte che non si dà senza sofferenza. Si direbbe che la creazione artistica della bellezza richieda il dolore e la mortificazione di sé come prezzo da pagare.

Il componimento *I' ho già fatto un gozzo in questo stento*, com'è noto, termina con una terzina nella quale spiccano due rimandi a Dante; ed è sintomatico che qui in particolare, come in tutte le *Rime*, il modello dantesco prevalga decisamente, per audace fierezza drammatica, su quello petrarchesco:

La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.¹⁹

Il sonetto si conclude con un *topos* di modestia sul quale non c'è da fare affidamento.²⁰ Michelangelo sa bene di essere il più grande, anche come pittore. Non a caso, in quegli stessi anni (1508-1512) si autoritrae nella testa di Oloferne, appena mozzata nel sonno dalla bella Giuditta, preclaro simbolo di presunzione punita e monito severo alla potenza fatale della bellezza, che attrae al primo sguardo per poi uccidere (fig. 6).

¹⁹ Ivi, vv. 18-20, 259.

²⁰ Cfr. BARATTO, *La poesia di Michelangelo...*, XXV.



Fig. 5

Al centro del pennacchio, contro una parete bianca, si stagliano Giuditta e la sua ancella: la testa di Oloferne è appoggiata su un vassoio sorretto dall'ancella, mentre Giuditta, che fa l'atto di coprirlo con un panno, ha il volto girato verso l'interno della tenda, dove il corpo nudo del generale è ancora in preda agli spasmi. Significativamente, di lei, non sono mostrati gli occhi: quegli «occhi santi» che rivestono un ruolo così primario negli appassionati innamoramenti di Michelangelo («gli occhi santi» di *Silloge* 2, gli «occhi lucenti e santi» di *Silloge* 4, gli «occhi, mia vita» di *Silloge* 10, i «bei vostri occhi» di *Silloge* 19, i «tuoi accesi sguardi» di *Silloge* 38, e così via). L'interesse perciò non è rivolto tanto a lei e alla sua eccezionale avvenenza, che può solo essere immaginata, quanto a lui, il generale supremo, di cui è perfettamente visibile il volto, di profilo, ormai senza vita e, disteso sul letto, le membra agonizzanti, col braccio destro che si leva in alto e la gamba sinistra che punta con forza contro le lenzuola. Per Michelangelo, da buon platonico, il dio non è nell'amato, bensì nell'amante,²¹ anche se quest'amante è il superbo Oloferne, «meraviglioso nelle imprese militari» (*Giuditta*, 11, 8) ma, nello stesso tempo, sensibile al fascino della bellezza, e desideroso di sedurre Giuditta fin dal giorno in cui l'ha vista (*Giuditta*, 12, 16).

La bellezza di lei, però, ovvero della «donna amata, ingannatrice e crudele»,²² lui, l'amante, la paga con la morte: motivo, d'ascendenza petrarchesca, ricorrente nelle *Rime*. Tuttavia, nel madrigale *Questa mia donna è sì pronta e ardita* (*Silloge* 15), sembra che Michelangelo declini tale tema pensando proprio all'interpretazione di *Giuditta* 13 (1-10) da lui proposta sulla volta della Sistina:

Questa mia donna è sì pronta e ardita,
 ch'allor ch'ella m'uccide, ogni mio bene
 con gli occhi mi promette, e parte tiene
 il crudel ferro dentro alla ferita.
 E così morte e vita,
 contrarie, insieme in un picciol momento
 dentro all'anima sento.
 Ma la grazia el tormento

²¹ Cfr. T. MANN, *L'eros di Michelangelo* (*Michelangelo in seinen Dichtungen* [1950]), trad. it. di I. A. Chiusano, ora in M. BUONARROTI, *Rime...*, a cura di M. Residori, 494.

²² Cfr. G. MASI, nota introduttiva a *Silloge* 15, in BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 30.

minaccia a morte per più lunga prova,
ch'assai più nuoce il mal che 'l ben non giova.²³

Come il pennacchio, anche il madrigale è organizzato in tre blocchi tematici sintatticamente distinti,²⁴ e la parte centrale, con morte e vita che per «un picciol momento» si fanno sentire «dentro all'anima» dell'amante, richiama alla mente l'immagine di Oloferne, l'uomo «eroico» che «domanda, reclama ed esige abbracciamenti»,²⁵ morto e nello stesso tempo vivo, con la testa decollata da una parte, gli occhi già chiusi, e il corpo, in chiastica torsione su se stesso, destinato a sussultare ancora per qualche istante per poi soccombere a sua volta.

L'uomo che si sente invincibile, a capo di un esercito «immenso» (*Giuditta* 7, 18), il geniale stratega, che non ha altro dio al di fuori di Nabucodonosor (*Giuditta* 6, 2) e non fa che eseguire tutti i suoi comandi, rimane vittima del fascino di Giuditta e della propria imperiosa sensualità: come Michelangelo, che, malgrado l'intenso sentimento religioso e l'intransigente misticismo,²⁶ si trova a peccare di superbia e di lussuria; Michelangelo, che, convinto di «stare servendo Dio col pennello e collo scalpello»,²⁷ e ben consapevole della propria grandezza (basti pensare alle *Rime liriche* 43, 51 e 62),²⁸ rimane sempre vittima di amori violenti e passionali per chiunque sia bello e «abbia qualche uirtù». ²⁹ E perciò si odia (dichiara di odiarsi).

Un altro autoritratto dove domina il motivo dell'autodenigrazione, e dell'odio verso se stesso, torna anche in *Rime spirituali* 1, canzone incompiuta, databile al 1530 circa, che inizia così:

Oimmè, oimmè, ch' 'i' son tradito
da' giorni mie fugaci e dallo specchio
che 'l ver dice a ciascun che fiso il guarda.
Così n'avvien: chi troppo al fin ritarda,
com'ho fatt'io, che 'l tempo m'è fuggito,
si trova come me 'n un giorno vecchio.
Né mi posso pentir, né m'apparecchio,
né mi consiglio, con la morte appresso.
Nemico di me stesso,
inutilmente i pianti e ' sospir' verso,
ché non è danno pari al tempo perso.³⁰

Scoprirsì vecchio, di colpo, all'improvviso.

Il tema petrarchesco del tempo che fugge e della morte che incalza, e «vien dietro a gran giornate» (*Canzoniere*, 272, v. 2), non indulge a nessuna autoconsolazione, in questo «nemico di se stesso» che guarda troppo in alto per non sentirsi affranto da un sentimento autopunitivo di caduta e di colpa. Definendosi «Nemico di me stesso», si dichiara vittima d'una lacerazione che si è inferto e che non può essere sanata: meglio continuare a rincorrere la perfezione nell'arte o cominciare a dedicarsi agli esercizi spirituali in attesa della morte?

La canzone si chiude così:

E s'io non sono errato,
(che Dio 'l voglia ch'io sia),
l'eterna pena mia

²³ BUONARROTI, *Sillogi* 15, in *Rime e lettere...*, 30.

²⁴ Cfr. M. C. TARSÌ, nota introduttiva a *Canzoniere* 15, in M. BUONARROTI, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 2015, 57.

²⁵ G. TESTORI, *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, introduzione di G. Testori, a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, 8.

²⁶ CLEMENS, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte...*, 108.

²⁷ Ivi, 111.

²⁸ Cfr. BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 188, 198, 213.

²⁹ D. GIANNOTTI, *Dialogi di messer Donato Giannotti ora per la prima volta pubblicati. De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1859, 32.

³⁰ BUONARROTI, *Rime spirituali e religiose* 1, in *Rime e lettere...*, vv. 1-11, 291.

nel mal libero inteso oprato vero
veggiò, Signore, né so quel ch'io mi spero.³¹

L'odio verso se stesso gli nasce da quella passione per la bellezza che l'ha trasformato in un «agonizzante perpetuo»,³² gli nasce dall'instancabile opporre la sua sensibilità acuta e vulnerabile a un'indomabile aspirazione al divino, gli nasce dalla consapevolezza che, se gli restassero ancora molti altri anni da vivere, non smetterebbe di peccare, e gli nasce pure dalla paura di aver sempre malamente inteso e operato i precetti della verità eterna.

Dopo essersi autoritratto, nella volta della Sistina, nelle «reliquie del martiro» (*Pg.*, XII, 60) di un superbo punito, ecco che, sessantenne, nel *Giudizio Universale*, si raffigura nella pelle appena scuoiata di un santo. Nel suo «forsennato, implacabile corpo a corpo col corpo»,³³ nel suo universo figurativo di corpi divini e splendenti, in segno di suprema autopunizione per i peccati commessi, si dipinge senza il peso, avvilito, della carne (fig. 7).



Fig. 6

Probabilmente raffigurato con le fattezze di Pietro Aretino,³⁴ San Bartolomeo regge con la mano sinistra la sua pelle scorticata, che, caratterizzata da una faccia che «ha forma di spavento»,³⁵ è stata addotta come autoritratto di Michelangelo³⁶ ed è difatti in sintonia con le tantissime poesie nelle quali «il maestro esprime il suo disprezzo per la carne»³⁷ descrivendone il disfacimento, come nel celebre sonetto, databile al 1535, «della gonna e delle pianelle»³⁸ (*Rime liriche* 41):

D'altrui pietoso e sol di sé spietato,
nasce un vil brutto, che con pena e doglia
l'altrui man' veste e la sua scorza spoglia,
e sol per morte si può dir ben nato.
Così volesse al mio signor mie fato
vestir suo viva di mie morta spoglia,
che, come serpe al sasso si discoglia,

³¹ Ivi, vv. 29-33, 292.

³² TESTORI, *Introduzione...*, 9.

³³ Ivi, 6.

³⁴ Cfr. CLEMENS, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte...*, 199.

³⁵ BUONARROTI, *Rime comiche* 13, in *Rime e lettere...*, 286.

³⁶ Cfr. C. DE TOLNAY, *The Sistine Ceiling*, Princeton, Princeton University Press, 1949, 95.

³⁷ CLEMENS, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte...*, 183.

³⁸ CONTINI, *Una lettura su Michelangelo...*, 248.

per morte pur potria cangiar mie stato.
 O fussi sol, la mie, l'irsuta pelle
 che, del suo pel contesta, fa tal gonna
 che con ventura stringe sì bel seno,
 ch'?' l'are' pure il giorno, o le pianelle
 che fanno a quel di lor basa e colonna,
 che pur ne porterei du' oncie almeno.³⁹

«Pietoso verso gli altri ma spietato verso di sé, il bruco nasce e si spoglia con pena della propria scorza per rivestire la mano altrui [con la sua seta] al punto che si può dire sia nato soltanto per questa sua morte. Così volesse il mio destino che io potessi rivestire con la mia pelle il suo corpo; come un serpente si libera della propria scorza tra i sassi, così io potrei cambiare il mio stato, sia pure a prezzo della morte».⁴⁰ L'odio verso di sé, il pensiero ossessivo della morte, la liberazione dell'io dall'involucro della «morta spoglia» sono i tre temi principali che confluiscono in questo sonetto, nel quale spiccano come al solito con particolare intensità le «parole medie del discorso», vale a dire «quelle che corrispondono [...] alle sostanze quotidiane del mondo»:⁴¹ la scorza, il sasso, «l'irsuta pelle», la gonna, le pianelle. Si sente, nelle *Rime*, «l'urlo delle cose»,⁴² e lui, nel *Giudizio*, si ritrae proprio in una cosa; in una pelle senza corpo.

Ma perché nel San Bartolomeo ha ritratto proprio l'Aretino, il maggior detrattore delle sue pitture? Che, nel 1537, si era risentito perché l'artista aveva rifiutato la sua consulenza in merito al *Giudizio*?⁴³

Il pensiero va al mito di Marsia, che, nel suonare (il flauto), correva voce avesse più talento dello stesso Apollo nel suonare la cetra: il dio lo sfidò, lo vinse con l'inganno e, per punirlo della sua ὕβρις, lo legò a un albero e lo scorticò. Il San Bartolomeo del *Giudizio*, che nella mano destra impugna un coltello, è come Apollo, che punisce Marsia traendolo «de la vagina de le membra sue» (*Pd.*, I, 21); è come l'Aretino, che infliggeva a Michelangelo pugnalate tremende, sostenendo che dipingeva «i facchini e Rafaello i gentiluomini»;⁴⁴ è come il peggior avversario di Michelangelo. Che, infatti, è lui stesso: ed ecco allora l'*alter ego* giovane, corrucciato e crudele di sé che, con la mano sinistra, tiene la pelle del proprio *alter ego* vecchio, pentito e dolente, col volto anamorfico e due buchi neri al posto degli occhi. Pelle, fra l'altro, alla quale è chiaramente diretto lo sguardo penetrante del Cristo Giudice.⁴⁵

³⁹ BUONARROTI, *Rime liriche* 41, in *Rime e lettere...*, 186.

⁴⁰ E. BARELLI, nota a *Rime* 94, in M. BUONARROTI, *Rime...*, introduzione di G. Testori, 155.

⁴¹ CONTINI, *Una lettura su Michelangelo...*, 247.

⁴² Ivi, 249.

⁴³ Il 16 settembre 1537, da Venezia, Aretino confida a Michelangelo una propria straordinaria visione della scena del *Giudizio*: «Io veggio in mezzo de le turbe Antichristo con una sembianza sol pensata da voi. Veggio lo spavento ne la fronte dei viventi. Veggio i cenni che di spegnersi fa il sole, la luna e le stelle. Veggio quasi esalar lo spirito al fuoco, a l'aria, a la terra et a l'acqua. Veggio là in disparte la Natura esterrefatta, sterilmente raccolta ne la sua età decrepita. Veggio il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine siede sopra un tronco secco. E mentre sento da le trombe degli angeli scuotere i cori di tutti i petti, veggio la Vita e la Morte oppresse da spaventosa confusione, perché quella s'affatica di rilevare i morti e questa si provvede di abattere i vivi. Veggio la speranza e la Disperazione...» (Pietro Aretino a Michelangelo Buonarroti, Venezia, 16 settembre 1537, in *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze, Sansoni, 1965-1983, 4, CMLII, pp. 83-84). Michelangelo gli risponde: «[...] mi sono assai doluto, però che, avendo compito gran parte de l'istoria, non posso mettere in opra la vostra imaginazione, la quale è sì fatta, che se il dì del giudizio fusse stato, e voi l'aveste veduto in presenza, le parole vostre non lo figurerebbono meglio» (Michelangelo Buonarroti a Pietro Aretino, Roma, 20 novembre 1537, ora in BUONARROTI, *Lettere* 215, in *Rime e lettere...*, 657).

⁴⁴ L. DOLCE, *Dialogo della Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962, 3 voll., I, 194.

⁴⁵ Nella pelle di San Bartolomeo «Michelangelo occultò il suo autoritratto tragico e doloroso, a raffigurare il merito del suo patire: così si assicurò un posto in Paradiso, nel petto del Redentore, in maniera che non lo colpisce la Giustizia del Giudice Implacabile» (J. DIAZ GONZALEZ, *Il linguaggio segreto del "Giudizio" di Michelangelo*, Roma, Palombi, 1964, 100).

Qualche anno più tardi, intorno al 1548-1549, dopo la morte di Vittoria Colonna, nelle *Rime*, che ci introducono nell'intima spiritualità dell'artista più in profondità dei disegni, perché esprimono direttamente la sua anima evitando il simbolo,⁴⁶ arriva al punto di scrivere:

P' sto rinchiuso come la midolla
da la sua scorza, qua, pover e solo,
come spirto legato in un'ampolla,
e la mia scura tomba è picciol volo,
dov'è Aragne e mill'opre e lavoranti,
e fan di lor filando fusaiuolo.⁴⁷

Sono le prime due terzine di un famoso capitolo, ispirato alla poetica burlesca del Burchiello e del Pistoia per stile e contenuto (e alle rime del Berni, per il metro), che gravita ancora intorno al motivo della degradazione fisica, dell'accanimento contro la propria corporeità, descritta in maniera grottescamente spietata:

L'anima mia dal corpo ha tal vantaggio:
che se stasato allentasse l'odore,
seco non la terre' 'l pan e 'l formaggio.
La tosse e 'l freddo il tien sol che non more;
se la non esce per l'uscio di sotto,
per bocca il fiato a pena uscir può fore.⁴⁸

Si tratta di un io nascosto, «rinchiuso come la midolla / da la sua scorza», come uno «spirto in un'ampolla», che cerca di liberarsi dai limiti della propria crosta, o corteccia⁴⁹ o buccia,⁵⁰ umana. Una «scorza» che, nel momento presente, è un povero «sacco di cuoio» con dentro «ossa e capestri» (v. 35), ma che in passato era sana e robusta, come quella del San Bartolomeo del *Giudizio*, e celava un uomo dal talento divino (come Apollo), pieno di vizi e di nemici (come l'Aretino), sincero fino alla polemica e al sarcasmo ma, al contempo, pronto all'adulazione (come l'Aretino, ma anche come San Bartolomeo, in *Giovanni* 1, 45-50).⁵¹

Si tratta della turbativa analisi, iperbolicamente repulsiva, di una fisicità schernita e umiliata; dell'«acre scoppio di amaro umore»,⁵² in forma di «compiaciuto realismo»,⁵³ di un Michelangelo ultrasettantenne che, utilizzando i suoi consueti periodi ipotetici con esiti paradossali, confessa la propria stanchezza,⁵⁴ la disperazione della propria anima prigioniera di un labirinto apparentemente senza vie d'uscita:

Dilombato, crepato, infranto e rotto
son già per le fatiche, e l'osteria

⁴⁶ Cfr. R. J. CLEMENTS, *The Poetry of Michelangelo*, New York, New York University Press, 1965, 64.

⁴⁷ BUONARROTI, *Rime comiche* 13, in *Rime e lettere...*, vv. 1-6, 284-285.

⁴⁸ Ivi, vv. 16-21, 285.

⁴⁹ Cfr. MASI, note a *Rime comiche* 13, ivi, 1031.

⁵⁰ Cfr. BARELLI, nota a *Rime* 267, in BUONARROTI, *Rime...*, 303.

⁵¹ «Filippo incontrò Natanaèle e gli disse: “Abbiamo trovato colui del quale hanno scritto Mosè nella Legge e i Profeti, Gesù, figlio di Giuseppe di Nazaret”. Natanaèle esclamò: “Da Nazaret può mai venire qualcosa di buono?”. Filippo gli rispose: “Vieni e vedi”. Gesù intanto, visto Natanaèle che gli veniva incontro, disse di lui: “Ecco un Israelita in cui non c'è falsità”. Natanaèle gli domandò: “Come mi conosci?”. Gli rispose Gesù: “Prima che Filippo ti chiamasse, io ti ho visto quando eri sotto il fico”. Gli replicò Natanaèle: “Rabbi, tu sei il figlio di Dio, tu sei il re d'Israele!”. Gli rispose Gesù: “Perché ti ho detto che ti avevo visto sotto il fico, credi? Vedrai cose maggiori di queste!”» (*Giovanni* 1, 45-50).

⁵² GIRARDI, *Studi sulle rime di Michelangelo...*, 236.

⁵³ G. GHINASSI, *Forme tipiche nella poesia di Michelangelo*, in *Dante, Michelangelo e altre lezioni di storia linguistica italiana*, a cura di P. Bongrani e M. Fanfani, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, 39.

⁵⁴ Nelle poesie di Michelangelo, «dietro all'arguzia e alla celia s'avverte il senso di una confessione scontrosa, di un chiuso e torbido cruccio» (N. SAPEGNO, *Le rime di Michelangelo*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», VII (1965), pp. 999-105, ora in *Pagine disperse*, Roma, Bulzoni, 1979, 565).

è morte, dov'io vivo e mangio a scotto.
 La mia allegrezza è la maninconia,
 e 'l mio riposo son questi disagi:
 che chi cerca il malanno, Dio gliel dia.⁵⁵

«Dilombato, crepato, infranto e rotto»: quattro aggettivi di cui tre (crepato, infranto e rotto), prima di Michelangelo, sono attestati quasi esclusivamente in riferimento a pietre, a materiali vari, e a «cose», insomma. L'artista si è trasformato in una «cosa» che urla, come urla la pelle del San Bartolomeo, con quello spacco nero al posto della bocca. S'è trasformato in un morto che cammina, vive, mangia e non riesce a morire perché la tosse, il freddo, i disagi e i malanni glielo impediscono:

Fiamma d'amor nel cor non m'è rimasa,
 se 'l maggior caccia sempre il minor duolo;
 di penne l'alma ho ben tarpata e rasa.⁵⁶

L'amore, che con i suoi tormenti l'ha tenuto in vita, che lui ha sempre maledetto «come una tribolazione e un dolce veleno» ma che è stato anche «il suo genio ispiratore, il suo motore, la molla ardente della sua opera [...] sovrumana»,⁵⁷ ora lascia il posto a tormenti peggiori:

Io tengo un calabron in un orciuolo,
 in un sacco di cuoio ossa e capresti,
 tre pilole di pece in un bocciuolo.
 Gli occhi di biffa macinati e pesti,
 i denti come tasti di stormento
 ch'al moto lor la voce suoni e resti.
 La faccia mia ha forma di spavento;
 i panni da cacciar, senz'altro telo,
 dal seme senza pioggia i corbi al vento.⁵⁸

Ecco la pelle del San Bartolomeo: il mal di testa, il «sacco di cuoio» contenente ossa e nervi, i calcoli alle vie urinarie che tanto spazio occupano nelle lettere al nipote degli anni 1548-1549,⁵⁹ gli occhi neri, i denti malmessi, la faccia che ha «forma di spavento», i vestiti da cacciar via i corvi dai campi. Costellato di emistichi e termini danteschi, ispirato ai sonetti scritti dal Burchiello in carcere e caratterizzati da una «digriante ma autentica dolorosità»,⁶⁰ è un capitolo, *I' sto rinchiuso come la midolla*, «truce»⁶¹ e «terribile»,⁶² che è stato definito «della *maninconia* michelangiotesca»⁶³ ma che sarebbe forse più giusto definire «del *disfacimento* michelangiotesco», considerando soprattutto gli ultimi quattro versi:

⁵⁵ BUONARROTI, *Rime comiche* 13, vv. 22-27, 285.

⁵⁶ Ivi, vv. 31-33, 285.

⁵⁷ MANN, *L'eros di Michelangelo...*, 498.

⁵⁸ BUONARROTI, *Rime comiche* 13, vv. 34-42, 285-286.

⁵⁹ Cfr. ID., *Lettere* 330, 335, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, in *Rime e lettere...*, 740, 744, 751-755, 757, 758.

⁶⁰ E. CECCHI, *Burchiellesca* (1950), in *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, 36.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² MANN, *L'eros di Michelangelo...*, 498.

⁶³ «Capitolo che potrebbe dirsi della *maninconia* michelangiotesca (*La mia allegrezza è la maninconia* 25): non intellettualistica e di forte astrazione simbolica, come nella celebre raffigurazione düreriana, bensì realistica e grottesca, di un dantismo riletto secondo una poetica burlesca, ben memore del Burchiello e del Pistoia. L'autoritratto *Dilombato, crepato, infranto e rotto* (22) è delineato con paradossale violenza espressionista, e con mirabile sapienza stilistica» (G. GORNI, nota a *Rime* XXXV [267], in *Michelangelo Buonarroti, in Poeti del Cinquecento*, 3 tt., 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano, Ricciardi, 2001, 618).

L'arte pregiata, ove alcun tempo fui
 di tanta opinion, mi reca a questo:
 povero, vecchio e servo in forza altrui,
 ch'io son disfatto s'i' non muoio presto.⁶⁴

Solo l'ultimo autoritratto sembra alludere al raggiungimento di una tregua: è il vecchio con la barba della *Pietà Bandini*, o *Pietà di Firenze*, che lui cominciò a scolpire, settantacinquenne, intorno al 1549, con l'intenzione di farne un monumento per la propria sepoltura. Crepato, infranto, rotto: tre aggettivi che sembrano alludere a un blocco di marmo. Ed eccolo, infatti, trasformato in una *Pietà* marmorea, da lui scolpita pensando alla propria redenzione.⁶⁵

Della figura in cui si è ritratto, il vecchio con la barba, sono state proposte le identificazioni con Nicodemo e con Giuseppe D'Arimatea:⁶⁶ delle due ipotesi, valide entrambe per motivi diversi, la più probabile sembra tuttavia la prima. Non quindi quella con l'uomo che «cedette al suo Signore la sua tomba ancora non usata»,⁶⁷ quanto quella con Nicodemo, il «capo dei Giudei» (*Giovanni*, 3, 1) da cui deriva il termine «nicodemismo», ovvero quel comportamento di dissimulazione politica o religiosa adottato dallo stesso Michelangelo, che si professava un cattolico profondamente devoto ma in realtà era un fautore della giustificazione per sola fede propria del circolo valdesiano, di cui fra gli altri faceva parte anche Vittoria Colonna.

Le quattro figure della *Pietà* (Maria, Maria Maddalena, Gesù Cristo, il vecchio con la barba) sono combinate in modo da raccontare la restituzione del figlio morto alla madre e sono disposte in maniera tale da formare quella composizione «piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre»⁶⁸ che l'artista adottava per conferire alle sue sculture levità e tensione dinamica. Leggermente girate, le figure creano una linea sinuosa che, denominata da William Hogarth la «*linea della grazia*»,⁶⁹ deriva in Michelangelo dalla forma di una fiamma coniugata con quella d'una piramide, ed evidenziata dal torso ruotato su se stesso di Nicodemo, dal suo cappuccio appuntito, e dai quattro corpi che sembrano attratti, irresistibilmente, verso il basso (fig. 8).



Fig. 7

⁶⁴ BUONARROTI, *Rime comiche* 13, vv. 52-55, 286.

⁶⁵ Cfr. WASSERMAN, *La "Pietà" di Michelangelo a Firenze*, ed. it. a cura di M. Fintoni, Mandragora, Firenze, 2006, 15-17.

⁶⁶ Ivi, 61-62.

⁶⁷ F. HARTT, *Michelangelo: la scultura*, trad. it. di C. Basso, New York, Abrams, 1972, 284.

⁶⁸ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Centro Di, 2 voll., II, 1975, I, 1, 29.

⁶⁹ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, trad. it. di anonimo del Settecento, a cura di M. N. Varga, Milano, Abscondita, 2001, 53.

«Lassatemi stare ne i miei panni rinuolto», ripeteva Michelangelo a Donato Giannotti e agli amici.⁷⁰ Ed ecco infatti un Nicodemo velato, ravvolto nel suo mantello, abituato ad andare da Gesù di notte («O notte, o dolce tempo», *Rime liriche* 47),⁷¹ col favore delle tenebre. Un Nicodemo che si nasconde e nasconde: come Michelangelo, che, negli autoritratti, fa di tutto per occultarsi; che, nelle sue opere, come i filosofi, vela la verità,⁷² e che, nella vita, si trova costretto a mentire in ambito sia ideologico che sentimentale.

Un Nicodemo che restituisce a Maria il corpo del figlio morto, e la cui figura fa tutt'uno con quella del Cristo, creando una linea serpentina che assomiglia a una S, e riproduce la tortuosità d'un serpente che striscia, così come la forma di un fuoco che arde: il peccato e la redenzione. Artista del Peccato e della Morte,⁷³ Michelangelo fonde insieme le due figure, col corpo di Cristo che sembra attirato all'ingiù dalla sua stessa tomba, e perciò impossibile da sorreggere, e la sua testa dolcemente reclinata sul petto di Nicodemo.

Solo quest'ultimo autoritratto, si diceva, sembra alludere al raggiungimento d'una tregua: per lo strazio trattenuto, il dolore composto, l'abbraccio avvolgente, il volto che riflette l'interna ferita e i sensi di colpa, la vecchiaia piena di solennità e di sapienza, la *pietas* umana. Eppure Michelangelo, in vita, una tregua, è destinato a non trovarla mai. E, un tragico giorno degli ultimi anni Cinquanta, ottantenne, amareggiato per la crudeltà di Paolo IV, che gli ha bloccato la pensione, inconsolabile per la morte di Urbino, che gli è vissuto accanto per ventisei anni,⁷⁴ eccolo scagliarsi, con violenta furia autodistruttiva, armato di martello, contro la figura di Cristo, già levigata con la pomice e portata a un grado di finitura molto raro nelle sue statue.⁷⁵

Questa *Pietà*, perciò, che avrebbe dovuto rappresentare un momento di requie, rimane invece a simbolo di una mai raggiunta pace.

Vengono in mente questi versi, da lui scritti tra il 1552 e il 1554:

Né pinger né scolpir fie più che quieti
L'anima, volta a quell'Amor divino
Ch'aperse a prender noi 'n croce le braccia.⁷⁶

Non è dunque Nicodemo, ovvero l'*alter ego* trasfigurato di Michelangelo, che avvolge le tre figure in un lungo abbraccio, ma è Cristo, che, aperte le «pietose braccia»⁷⁷ in croce, abbraccia tutti, incluso il vecchio con la barba: così facendo, lo toglie a se stesso («tôm'a me stesso e famm'un che Ti

⁷⁰ Cfr. GIANNOTTI, *Dialogi di Donato Giannotti ora per la prima volta pubblicati. De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio...*, 8.

⁷¹ BUONARROTI, *Rime liriche* 47, 194.

⁷² Cfr. CLEMENS, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte...*, 150.

⁷³ «Poeta "del Peccato e della Morte", egli è in una zona sua, dove le antitesi spesso si incrociano in una trama ombrosa» (S. QUASIMODO, *Apocalisse terrestre di Michelangelo*, in *L'opera completa di Michelangelo pittore*, presentazione di S. Quasimodo, apparati critici e filologici di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1966, 6).

⁷⁴ Così si legge in una lettera di Michelangelo a Vasari: «Messer Giorgio mio caro, io posso male scrivere, ma pur, per risposta della vostra, dirò qualche cosa. Voi sapete come Urbino è morto; di che m'è stato di grandissima grazia di Dio, ma con grave mie danno e infinito dolore. La grazia è stata che, dove in vita mi teneva vivo, morendo m'ha insegnato morire non con dispiacere, ma con disidero della morte. Io l'ho tenuto venti sei anni e òllo trovato reallissimo e fedele, e ora che io l'avevo fatto ricco e che io l'aspettavo bastone e riposo della mia vecchiezza, m'è sparito, né m'è rimasto altra speranza che rivederlo in paradiso. E di questo n'ha mostro segno Iddio per la felicissima morte ch'egli ha fatto e più assai che 'l morire, gli è cresciuto e lasciarmi vivo in questo mondo traditore con tanti affanni; benché la maggior parte di me n'è ita seco, né mi rimane altro ch'una infinita miseria» (Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze, 23 febbraio 1556, in BUONARROTI, *Lettere* 432, in *Rime e lettere...*, 814).

⁷⁵ Cfr. FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta...*, 412.

⁷⁶ BUONARROTI, *Rime spirituali* 8, vv. 12-14, 304.

⁷⁷ ID., *Rime spirituali* 5, v. 16, 299.

piaccia»),⁷⁸ gli fa deporre «il periglioso e mortal velo»,⁷⁹ lava le sue colpe col proprio sangue,⁸⁰ e, come si fa con un «fragil legno»,⁸¹ lo trascina con sé «da l'orribil procella in dolce calma».⁸²

⁷⁸ Ivi, v. 17, 299.

⁷⁹ Ivi, v. 6, 299.

⁸⁰ BUONARROTI, *Rime spirituali* 11, v. 12, 309.

⁸¹ Ivi, v. 3, 308.

⁸² Ivi, v. 4, 309.