

Michelangelo poeta: una lettura critica

Michele Tallero

Da un punto di vista strettamente cronologico, Michelangelo Buonarroti, nato a Firenze nel 1475 e morto a Roma nel 1564, si colloca proprio agli albori dell'epoca che convenzionalmente siamo soliti definire "moderna". Artista poliedrico, ma anche intellettuale raffinato, Michelangelo è testimone e attore protagonista di un periodo storico lungo ed estremamente importante della cultura occidentale. Durante la sua lunga vita egli entrò infatti in contatto con alcune delle più importanti personalità dell'epoca. Ricordiamo, tra gli altri, Savonarola, i Pontefici Giulio II e Clemente VII, il Re di Francia Francesco I, la Marchesa Vittoria Colonna e il Cardinale Reginald Pole, la famiglia de' Medici (presso cui il Buonarroti visse nei primi anni del suo percorso artistico, sotto l'ala protettrice di Lorenzo il Magnifico). Assistette inoltre al Sacco di Roma del 1527, partecipò alle lotte della Firenze Repubblicana tra il 1527 e il 1530, e visse in prima persona le lacerazioni sociali e spirituali dettate dalle imposizioni della Controriforma.

Quanto detto fin qui, tuttavia, chiarisce solo marginalmente il rapporto del Michelangelo poeta col moderno e la modernità, restituendocene un aspetto prettamente convenzionale. A mio parere, invece, per capire fino in fondo la modernità di Michelangelo, è necessario analizzare il modo in cui egli convisse con la propria condizione di artista geniale e fuori dagli schemi.

Innanzitutto bisogna ricordare che Michelangelo rifiutò sempre di pensare se stesso nel modo in cui la società dell'epoca tendeva a considerare lo scultore o il pittore, ovvero come un artigiano coinvolto soprattutto nell'attività di bottega. Al contrario di molti altri eccellenti artisti, tra cui per esempio il giovane Raffaello (con il quale peraltro Michelangelo si rapportò sempre in modo turbolento), infatti, quest'uomo fiorentino dal carattere introverso e scontroso non amava circondarsi di allievi. Sebbene il mito di un Buonarroti silenzioso e solitario intento ad affrescare la volta della Cappella Sistina sia stato certamente esasperato, egli fu sempre restio a creare intorno a sé una cerchia di professionisti del mestiere. Ma ciò che più conta non è questo, quanto piuttosto il fatto che Michelangelo fu uno dei primi artisti del mondo moderno (inteso qui nella sua accezione prettamente cronologica) a difendere la dignità intellettuale della propria condizione di artista, cioè della propria attività creativa di pittore, scultore e architetto. A questo proposito non bisogna dimenticare che, molto spesso, i rapporti burrascosi che egli ebbe con la committenza nacquero proprio dal fatto che Michelangelo pretendeva non solo il rispetto per il proprio lavoro di artista, ma

anche l'accettazione delle proprie idee e delle decisioni in sede creativa. Malvolentieri egli si piegava ai dettami del committente, sia in campo iconografico sia in quello compositivo, come dimostrò nella secca e ironica risposta data a Pietro Aretino quando questi accennò ad alcuni suggerimenti riguardanti l'affresco del Giudizio Universale: «però che, avendo compìto gran parte de l'historia, non posso mettere in opra la vostra-imaginazione, la quale è sì fatta, che se il dì del giudicio fusse stato, et voi l'aveste veduto in presenza, le parole vostre non lo figurarebbono meglio»¹. Lo stile inimitabile di Michelangelo, inoltre, rendeva alquanto problematica la delega di ingenti porzioni di lavoro agli assistenti. Da questo punto di vista, gli affreschi della Cappella Sistina sono un esempio dell'approccio solipsistico che il Buonarroti aveva verso l'opera d'arte. È celebre un suo sonetto, accompagnato sul foglio originale da un suo autoritratto caricaturale che lo ritrae intento a dipingere col volto rivolto verso l'alto. Nel componimento l'autore descrive i mali fisici derivati dalle fatiche del dipingere la volta e, negli ultimi versi, afferma il proprio statuto di scultore e non di pittore, posizione che ? come avremo modo di approfondire ? egli muterà più avanti nel tempo:

I'ho già facto un gozzo in questo stento,
 come fa l'acqua a' gacti in Lonbardia
 o ver d'altro paese che si sia,
 ch'a forza 'l ventre apica socto 'l mento.
 La barba al cielo, e-lla memoria sento 5
 in sullo scrignio, e 'l pecto fo d'arpià,
 e 'l pennel sopra 'l viso tuctavia
 mel fa, gocciando, un rico pavimento.
 E' lombi entrati mi son nella peccia,
 e fo del cul per contrappeso groppa, 10
 e ' passi senza gli ochi muovo invano.
 Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
 e per piegarsi adietro si ragroppa,
 e tendomi com'arco soriano
 Però fallace e strano 15
 surgie il iudizio che la mente porta,
 ché mal si tra' per cerboctana torta.
 La mia pictura morta
 difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
 non sendo in loco bon, né io pictore². 20

¹ Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Manacorda, Torino, U.T.E.T., 1992, pp. 476-77.

² Michelangelo, *Rime e lettere*, cit., pp. 70-71.

Il sonetto ha un tono realistico-grottesco ma, pur volendo esasperare i danni provocati dall'impresa pittorica protratta per quattro lunghi anni, lascia trasparire il carattere tragico del lavoro del Buonarroti, perennemente in bilico tra una fatica disumana e la tensione verso la creazione di un'opera che sfiorasse il divino.

Nella mia analisi di Michelangelo poeta, vorrei dunque prendere le distanze dal concetto di moderno che già Dante aveva espresso rivolgendosi a Guido Guinizzelli nei versi 112-114 del XXVI Canto del *Purgatorio*: «Li dolci detti vostri, / che, quanto durerà l'uso moderno, / faranno cari ancora i loro incostri». Qui l'autore della *Commedia* intende per "moderno" l'utilizzo della lingua volgare e conferisce al termine l'accezione di attualità che bene è espressa nella definizione di moderno che viene data dal *Dizionario Battaglia*. "Moderno" è ciò

che ha valore ed efficacia nel tempo presente; che è proprio o caratteristico degli aspetti e delle manifestazioni della vita materiale, sociale, spirituale e culturale dei tempi attuali (e rappresenta di conseguenza un rifiuto, una rottura più meno netta col passato) un costume, un'usanza, un atteggiamento mentale, un modo di pensare, una civiltà³.

Il concetto così inteso è ovviamente applicabile all'artista fiorentino, ma lo è solo superficialmente, soprattutto perché Michelangelo fu ben lontano dal propugnare una vera e propria rottura col passato. Al contrario, egli fu anzi un cultore dell'antichità, come dimostra il fatto che, nel 1506, quando si trovava a Roma, accorse immediatamente presso il Colosseo per il disseppellimento del gruppo statuario antico del Laocoonte, gruppo che prese poi a modello per l'*Aman crocifisso*, affresco che si trova in una vela della volta della Sistina.

Ciò che quindi vorrei provare a evidenziare, invece, è quanto la modernità di Michelangelo poeta risieda nell'eccezionale livello di auto consapevolezza artistica e umana che egli fu in grado di raggiungere e attraverso il quale espresse le proprie idee. La forza letteraria di Michelangelo fu quella di esprimere per mezzo della poesia una teoria estetica che, senza prescindere dagli elementi prettamente tecnici del fare artistico, fosse in grado di elevare il contenuto teorico e filosofico della discussione intorno al processo creativo dell'arte.

Per mettere in luce questi punti propongo di analizzare, sia pur brevemente, il seguente sonetto, che reca la numerazione 46 nell'edizione curata da Paola Mastrocola:

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspecto or questo or quello,
dal ministro che 'l guida, iscorgie e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.

Ma quel divin che in cielo alberga e stassi, 5
 altri, e sé più, col propio andar fa bello;
 e-sse nessun martel senza martello
 si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
 E perché 'l colpo è di valor più pieno 10
 quant'alza più se stesso alla fucina,
 sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.
 Onde a me no finito verràà meno,
 s'or non gli dà la fabbrica divina
 aiuto a farlo, ch'al mondo era solo⁴.

Tralasciando l'analisi tecnica del componimento, che purtroppo non è possibile in questa sede, vorrei invece concentrare l'attenzione proprio sulla teoria estetica michelangiotesca che trapela dal testo. Il sonetto illustra il processo creativo dello scultore, processo che secondo Michelangelo coinvolge tanto l'elemento materiale (l'attività manuale) quanto quello intellettuale (l'obiettivo estetico), proponendo una riflessione che, attraverso il testo poetico, non solo sublima la forma del trattato specialistico, ma assurge allo stato di meditazione dialettica sul problema della creazione dell'opera d'arte. Il rozzo martello di Michelangelo, nell'atto di conferire forma ai duri contorni del marmo, non agisce per volontà propria ma è guidato, secondo il poeta, dalla mano creatrice dell'artista. E tuttavia questo atto creativo riceve a sua volta il primo impulso da una forza che non è terrena, bensì celeste. Il "Martello Divino" è quindi lo strumento che conferisce lo slancio vitale a qualunque creazione artistica venga realizzata sulla terra. Ma poiché il colpo che incide la roccia è tanto più ricco di forza creatrice quanto più si avvicina alla fonte divina, cioè alla fucina, il martello di Michelangelo si libra in alto, verso il mondo celeste. Il colpo del martello è ormai volato in cielo e, dunque, viene a mancare quando l'opera non è ancora terminata. Se la fabbrica divina non accorre in aiuto dell'artista l'opera resterà inconclusa, poiché l'artista sulla terra è solo e privo di ulteriori aiuti.

Da questo componimento emerge dunque una tesi importante: l'opera d'arte che tenda alla perfezione divina è destinata a rimanere incompiuta, poiché la necessità di attingere alla fucina celeste fa sì che lo strumento della creazione si debba elevare troppo rispetto al mondo terreno, abbandonando inevitabilmente la creazione a sé stessa. Come osserva Paola Mastrocola: «il sonetto può intuirsi come una parabola della perfezione impossibile dell'arte: il martello è guidato dall'artista e l'artista da Dio; poiché l'opera è più valida quanto più l'ispirazione si leva a Dio,

³ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, U.T.E.T., 1978, Vol. X, p. 658.

⁴ Michelangelo, *Rime e lettere*, cit. pp. 105-07. La numerazione delle rime seguita dall'edizione di P. Manacorda, alla quale ci atteniamo, segue quella della precedente edizione curata da E. N. Girardi. Cfr. M. Buonarroti, *Rime* a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, p. 199.

paradossalmente il martello sfugge, finisce in cielo, l'opera rimane "non finita" e solo Dio la può finire, ma in cielo»⁵. La struttura del sonetto, pur nella sua brevità, è sufficiente a Michelangelo per condensare ed esprimere compiutamente il concetto del non-finito, concetto che egli esemplificherà concretamente durante l'intero arco della propria produzione scultorea. Nonostante l'importanza del non-finito emerga soprattutto nei lavori più tardi come la *Pietà Rondanini*, bisogna riconoscere che le sculture marmoree del Buonarroti che ricevettero un'accurata rifinitura sono assai poche. Per esempio, rara è la lustratura delle superfici che non a caso spicca nella giovanile *Pietà* conservata a San Pietro. D'altra parte fu invece frequente il ripensamento come nell'eclatante esempio del *Mosè*, rivoluzionato nella sua struttura quando l'opera poteva ormai considerarsi compiuta, o nel *David*, recuperato e rielaborato da un enorme blocco di marmo già sbizzato senza successo da Agostino di Duccio intorno al 1464 e, circa dieci anni dopo, da Antonio Rossellino in un secondo tentativo.

Alla luce della lettura del sonetto, risulta evidente quanto il livello di elaborazione intellettuale si rifletta in modo concreto nei lavori del fiorentino. Emerge inoltre con altrettanta chiarezza come l'intenzione di Michelangelo sia quella di sviluppare una vera e propria teoria estetica e non certo quella di fornire delle mere considerazioni tecniche, o prettamente "da bottega". Il desiderio di nobilitare la propria arte è dunque fondamentale all'interno dell'intero percorso michelangiolesco. Il Buonarroti intende fornire una ragione intellettuale del proprio fare artistico, esponendo la dinamica del processo creativo attraverso un serrato ragionamento che coniuga in questo caso elementi platonico-cristiani, come sottolinea il Clements⁶, e aristotelici.

Gli interlocutori a cui l'autore si rivolge sono d'altronde spesso personaggi colti dell'alta nobiltà, come la Marchesa Colonna o il giovane Tommaso Cavalieri. Michelangelo si muove quindi, all'interno del sonetto, in un ambito dove la discussione artistica tende ad assurgere al rango di discussione filosofica. Non è un caso che, come sottolinea Enzo Noè Girardi⁷, il sonetto del nostro autore richiami i versi 127-132 del II Canto del *Paradiso* di Dante: «Lo moto e la virtù d'i santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motor convien che spiri; / e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello, / de la mente profonda che lui volve / prende l'image e fassene suggello». Qui Dante, come fa Michelangelo nel precedente sonetto, si richiama alla teoria aristotelica secondo la quale il movimento è *impetus impressus*, richiede cioè una forza che dia slancio alla materia. La traiettoria del martello che vola al cielo cioè, partirebbe dal colpo-*impetus* che rimbalza sul marmo e dal marmo stesso trarrebbe la sua forza.

⁵ Michelangelo, *Rime e lettere*, cit., pp. 107-08.

⁶ Cfr. R. J. Clements, *Michelangelo. Le idee sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

⁷ Buonarroti, *Rime*, cit., p. 199.

Michelangelo, dunque, si richiama con sicurezza alle grandi autorità letterarie e filosofiche del passato, ma, allo stesso modo, spende le proprie risorse intellettuali confrontandosi con gli eventi capitali della propria epoca. È significativa, a questo proposito, la sua adesione al Circolo di Viterbo, il gruppo che si riunì intorno alla Marchesa Vittoria Colonna e al Cardinale Reginald Pole sotto la spinta dell'esigenza di trovare una soluzione ai dissidi creatisi all'interno della Chiesa di Roma all'indomani della Riforma Luterana. Secondo Antonio Forcellino, che si è occupato del recente restauro della Tomba di Giulio II, la scelta stessa di modificare radicalmente la struttura del *Mosè*, e in generale la composizione nel suo complesso, potrebbe essere stata dettata proprio dalle problematiche religiose sorte durante i colloqui dello scultore con i membri di questo gruppo.

La vicenda dei ripensamenti legati alla creazione del *Mosè* si inserisce quindi all'interno di un contesto particolarmente problematico. Il complesso della Tomba di Giulio II, entro il quale la statua del profeta occupa la nicchia centrale inferiore, era stato concepito nella prima decade del Cinquecento all'interno di un progetto che mirava al sincretismo culturale fra tradizione pagana e cristiana, ideale che vide la sua realizzazione compiuta nella volta della Sistina. Quando Michelangelo ultimò la tomba, circa trent'anni dopo la prima progettazione, il suo animo era tuttavia profondamente mutato. Le vicende della Controriforma e l'incontro dell'artista con Vittoria Colonna e il Circolo di Viterbo, le cui idee furono tacciate di eresia dalla Chiesa di Roma, pesarono sulle sue scelte compositive. Michelangelo rivoluzionò radicalmente sia la struttura del *Mosè* sia quella generale della tomba, elaborando l'intero complesso alla luce delle discussioni avute con la Marchesa Colonna e il Cardinale Reginald Pole in rapporto al *Beneficio di Cristo*, un testo del Cinquecento, additato ben presto come eretico, dove si affrontava la questione se la salvezza avvenisse unicamente grazie alla fede o anche per mezzo delle opere di bene, problema che costituiva il fulcro della Riforma Protestante⁸.

Queste vicende dimostrano chiaramente come l'evoluzione artistica di Michelangelo fosse inseparabile da un processo dialettico all'interno del quale l'autore prescindette in parte dalle esigenze della committenza e dalle questioni del gusto estetico del tempo. Per l'artista fiorentino l'opera d'arte è innanzitutto espressione di un concetto. Il talento e le capacità tecniche, per quanto altissime, sono comunque subordinate all'intelletto. La riflessione di Michelangelo sull'opera d'arte è quindi prevalentemente di carattere intellettuale. A questo proposito l'autore è molto chiaro in un sonetto che scrisse per Vittoria Colonna:

Se ben concietto ha lla divina parte
il volto e gli acti d'alcun, po' di quello

⁸ Per una disamina approfondita del problema cfr. A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002.

doppio valor con breve e vil modello
 dà vita a' sassi, e non è forza d' arte.
 Né altrimenti in più rustiche carte, 5
 anz' una pronta man prenda 'l pennello,
 fra ' docti ingegni il più acorto e bello
 pruova e rivede, e sue storie comparte.
 Simil di me model di poca istima
 mie parto fu, per cosa alta e prefecta 10
 da voi rinascere po', donna alta e degna.
 Se 'l poco cresce, e 'l mie superchio lima
 vostra mercé, qual penitenza aspecta
 mie fiero ardor, se mi gastiga e 'nsegna?⁹

La prima parte del sonetto costituisce una sintesi compiuta delle teorie di Michelangelo a proposito del processo creativo. L'opera d'arte deve essere prima di tutto frutto del *concietto*: l'intelletto è la forza prima dalla quale l'oggetto trae la sua forma, immediatamente abbozzata su carta, o plasmata nella cera, nella forma di schizzi e forme che erano di scarso valore artistico agli occhi del Buonarroti, che era infatti solito distruggerli una volta accintosi all'opera vera e propria. Ciò che mantiene il proprio valore, secondo Michelangelo, è l'elemento complementare all'idea in quel *doppio valor* al verso 3, è l'opera che resiste al lavoro del tempo, quella cioè scolpita nel marmo, impressa nell'affresco o conclusa in un'opera architettonica come la cupola della Basilica di San Pietro. La creazione artistica è quindi il risultato della fusione tra la facoltà intellettuale, che concepisce l'idea, e quella operativa, che la fissa nella materia. Allo stesso modo, conclude l'autore nella seconda parte del componimento, egli è uomo di poco valore e deve essere plasmato e sbozzato dalla nobile donna alla quale si rivolge. Anche in questo caso Girardi¹⁰ nota un richiamo al XV canto del *Purgatorio* Dante: «ond'io levai le mani inver la cima / de le mie ciglia, e fecimi 'l solecchio, / che del soverchio visibile lima» (vv. 13-15). Dante, coprendosi gli occhi per ripararli dalla vista diretta del sole, si fa *solecchio*, tempera cioè l'eccesso di luminosità del *soverchio visibile*, che è termine della fisica aristotelica e scolastica e indica ciò che nella visione oltrepassa le capacità della vista umana¹¹. La donna, quindi, è colei che può limare quanto vi è di materiale in Michelangelo, lasciandone emergere la sostanza spirituale. Siamo dunque nel cuore dell'estetica del Buonarroti. È importante inoltre notare che la pittura, considerata inizialmente da Michelangelo ancella della scultura, rientra ora a pieno titolo nelle dinamiche delle teorie estetiche dell'artista. È

⁹ Michelangelo, *Rime e lettere*, cit., pp. 245-47.

¹⁰ Cfr. E. N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, p. 69.

¹¹ Cfr. il commento di N. Sapegno in Dante, *Purgatorio* a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1956, pp. 162-63.

egli stesso a riconoscerlo in una lettera scritta a Benedetto Varchi ? datata al 1547¹² e quindi sostanzialmente coeva alla stesura del sonetto, del quale esistono peraltro cinque versioni datate tra il 1545 e il 1550¹³ ? dove il Buonarroti chiude a titolo personale la disputa legata alla presunta superiorità dell'una o dell'altra arte: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pictura. Basta, che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pictura, si può far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute»¹⁴. L'*intelligenza*, ancora una volta, costituisce il fulcro attorno al quale ruota il cuore del pensiero di Michelangelo. Nel lavoro del Buonarroti la mente, nell'accezione di fusione tra spirito e intelletto, è sovrana. Sarebbe forse giusto parlare di un afflato mistico vissuto dall'artista con estrema lucidità e diretto univocamente all'attività creativa, ma l'argomento porterebbe troppo lontano. Ciò che emerge da quanto analizzato è soprattutto la figura di un artista che deve essere considerato moderno in rapporto alla consapevolezza della propria identità di uomo e di intellettuale che si interroga coscientemente sul valore morale e spirituale del proprio lavoro, e che trova nella lingua poetica italiana un mezzo atto a esprimere questa stessa modernità.

¹² Michelangelo, *Rime e lettere*, cit., p. 540.

¹³ Ivi, p. 245.

¹⁴ Ivi, pp. 540-41.