

LA NORMA E LO SCARTO. COMICO E GROTTESCO NELLE RIME DI MICHELANGELO

Una delle difficoltà principali nello studio di un gigante della cultura del Cinquecento come Michelangelo è l'impossibilità di situarlo in una categoria ben definita.

Michelangelo è scultore, pittore, architetto, « artista impegnato », diremmo oggi, con tutte le implicazioni politico-sociali che questa definizione impone, come ha ricordato Giorgio Spini¹.

Michelangelo è *anche* poeta. *Anche* perchè la produzione lirica michelangiolesca può apparire come un aspetto secondario del genio dell'autore fiorentino, una sorta di diario autobiografico da leggere in filigrana della sua opera più imponente e universale nelle arti figurative. Mario Baratto metteva giustamente in guardia contro il pericolo di concepire le *Rime* come « un elemento integrativo e funzionale dell'attività artistica dello scrittore »².

¹Cfr. G. SPINI, « Michelangelo politico » in *Michelangelo politicoe altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano, Unicopli, 1999, pp.7-55.

² Cfr. M.BARATTO, « La poesia di Michelangelo », Introduzione a MICHELANGELO, *Rime*, a cura di M. RESIDORI, Milano, Mondadori, 1998, pp.VII-XXV. La citazione si trova a p.VIII.

Il lettore che si avvicina con timore e anche, ammettiamolo, con un po' di diffidenza, alle *Rime*, dopo la difficoltà iniziale di un verso complesso, a volte tortuoso e ellittico, scopre in realtà un mondo segreto e affascinante, ricco di toni, stili e registri. La « multiformità » dell'arte di Michelangelo, in effetti, si esprime anche all'interno del microcosmo poetico delle *Rime*.

È stato spesso ricordato che Michelangelo ha attraversato il secolo, ha conosciuto (e a volte subito) avvenimenti importanti e fondamentali, sia da un punto di vista politico che culturale : la vita alla corte di Lorenzo il Magnifico, il neo-platonismo, la predicazione di Savonarola, il sacco di Roma, l'avvicinarsi della repubblica e della signoria medicea a Firenze, la collaborazione, spesso tumultuosa, con diversi papi, fino alla decisione dolorosa di allontanarsi definitivamente da Firenze e stabilirsi a Roma. Inevitabilmente, queste esperienze hanno influito in maniera importante sulla sua opera e sulla sua scrittura. Nelle *Rime* coesistono diversi registri e diversi stili : dal sublime delle liriche amorose, al comico che risente della tradizione di Pulci e Burchiello, fino al grottesco e alla caricatura, di stampo bernesco.

Se ci soffermiamo sulle *Rime* dobbiamo partire dalla premessa inevitabile che Michelangelo, come tutti gli autori di liriche amorose del tempo, si riferisce al modello petrarchesco elaborato nel Cinquecento e fortemente sostenuto da Pietro Bembo. Dal punto di vista tematico, ovviamente, la lezione principale del tempo è la concezione dell'amore perfetto che trascende la condizione umana e permette di avvicinarsi a Dio. La poesia di Michelangelo non è però sempre « ortodossa » nei confronti di questo modello, pur utilizzandolo e osservandone gli schemi generali (le scelte stilistiche e metriche, per esempio) : fa prova piuttosto di un « irrequieto sperimentalismo », come lo ha definito Glauco Cambon³. Nell'opera di Michelangelo c'è la norma, ma c'è anche, a volte, lo scarto, e nello scarto la norma è presente ma in maniera indiretta e a volte mistificata, come vedremo. Anche la presenza, nei suoi componimenti, di tematiche proprie del neo-platonismo non può considerarsi come una prova di adesione ideologica e filosofica, ma piuttosto come un tentativo di risolvere

³ Cfr. G.CAMBON, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991, p.X.

un dilemma personale, per constatarne subito dopo il fallimento. Come ha sottolineato M. Baratto, « in questa paradossale situazione, propria almeno della prima parte della vita di M., la dottrina neo-platonica, più che l'acquisizione di un filosofo, resta quasi l'idea fissa di un uomo tormentato dalla propria personale esperienza (...) »⁴.

Si potrebbe aggiungere che un autore come Michelangelo, per la complessità e la multiformità a cui accennavamo prima, è particolarmente rappresentativo delle contraddizioni che pervadono tutto il Cinquecento. Cambon ricorda come Arnold Hauser abbia osservato che l'umorismo, così come lo intendiamo in epoca moderna, sia nato proprio nel Cinquecento, per la straordinaria commistione tra comico e tragico che si può osservare negli autori del tempo e di cui Shakespeare e Cervantes sono gli esempi più rappresentativi⁵. Anche nella cultura italiana di questo periodo i valori celebrati dal neo-platonismo hanno trovato un'espressione duplice, « alta » attraverso opere come *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e « bassa », attraverso commedie come *La Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena⁶. È anche per questo che molti critici si sono interrogati sul manierismo di Michelangelo e sull'opportunità o meno di utilizzare questa categoria per le *Rime*⁷.

Nella poesia di Michelangelo convergono diversi stili, l'« alto, il medio e il mediocre », di cui egli stesso parla in uno dei suoi sonetti⁸. Convergono anche diverse fonti di ispirazione: la lezione del neo-platonismo di Marsilio Ficino, appresa alla corte di Lorenzo il Magnifico, Dante, maestro di vita e di scelte politiche, oltre che modello poetico, ma anche la tradizione comica, popolare e vernacolare, presente nella cultura

⁴ Cfr. M. BARATTO, « La poesia di Michelangelo... », cit., p. XIII.

⁵ Cfr. G. CAMBON, *La poesia di Michelangelo...*, cit., p. 43.

⁶ Cfr. F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 7-29.

⁷ Cfr. R. SCRIVANO, « Premanierismo buonarrotiano », in *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959, pp. 85-99.

⁸ « Si come nella penna e nell'inchiostro/ è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,/ e nei marmi l'immagin ricca e vile./ secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro ». MICHELANGELO, *Rime...*, cit., n. 84, p. 150.

fiorentina dell'epoca e che conta fra i suoi esponenti Pulci, Burchiello e Lorenzo il Magnifico.

Proprio all'influenza diretta di quest'ultimo, protettore e guida di Michelangelo nel periodo che va dal 1489 al 1492, è attribuito il componimento di tre stanze in ottava rima⁹, che riecheggia l'idillio comico rustico della *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici. I due componimenti hanno in comune molti elementi: la cornice rustica e campagnola, il vocabolario vernacolare, l'arguzia tipicamente toscana. C'è però un elemento, importante, che li differenzia. Lorenzo si nasconde dietro il personaggio di Vellera, al quale attribuisce i sentimenti amorosi e passionali e il trasporto erotico che ne consegue, per la bella ragazza di campagna. Michelangelo, invece, parla in prima persona e mette dunque in scena se stesso. Tutto il suo componimento si snoda attraverso un elenco delle sensazioni che la bellezza campestre della donna vagheggiata gli scatena nel cuore e nei sensi¹⁰. Questo annuncia una tendenza confermata da tutta la produzione poetica di Michelangelo: la volontà di parlare sempre e comunque di se stesso e dei propri sentimenti. Il dialogo che il poeta instaura con i suoi interlocutori, che siano astratti (Dio o l'amore) o identificabili storicamente (Tommaso Cavalieri o Vittoria Colonna) si trasforma sempre, alla fine, in un monologo attraverso il quale Michelangelo descrive i propri sentimenti¹¹. Questa sua tendenza « egocentrica » si manifesta nel componimento di cui parliamo qui dall'uso ripetuto della prima persona (« ond'io morirò ... » ; « Quand'io ti veggo... » ; « Pensa s'avessi... » ; « Io fare'.. ») ed è confermata alla fine della poesia dalla rappresentazione parodica e caricaturale di se stesso e della sua professione di scultore, come sottolinea Cambon¹².

⁹ Si tratta del componimento n. 20, *Ibid.*, p.32-34.

¹⁰ Il ritratto della ragazza di campagna permette inoltre a Michelangelo di inserire un nota satirica, facendo rimare « papa » con « rapa » e « sapa » : « Tu ha 'l viso più dolce che la sapa,/e passato vi par sù la lumaca,/ tanto ben lustra, e più bel c'una rapa ;/ e denti bianchi come pastinaca,/ in modo tal che invaghiresti 'l papa ». *Ibid.*, vv.1-8, p.32,

¹¹ Come sottolinea G.Cambon, « Le liriche amorose di Michelangelo costituiranno soprattutto un incessante autoritratto, ciò che conta sono le sue sofferenze amorose, la sua esaltazione e la sua infelicità, e non le caratteristiche specifiche del personaggio che le ha ispirate ». Cfr. G.CAMBON, *La poesia di Michelangelo...*, cit., p.48.

¹² *Ibid.*, p.6-7 (nota).

Le tre stanze in ottava rima sono scritte da Michelangelo intorno agli anni '20, in un momento in cui probabilmente avvertiva ancora il bisogno di seguire un modello poetico preciso e la scelta di affidarsi a Lorenzo e Burchiello, autori rappresentativi di una lunga e ricca tradizione comica toscana, sembra naturale. Sarebbe però riduttivo considerare che il comico abbia per Michelangelo un interesse puntuale e accessorio, limitato cronologicamente a qualche momento della sua produzione. Lo studio di Cambon sui componimenti comici di Michelangelo, mette in luce una serie di analogie tra il componimento 20 e il sonetto 97 composto circa dieci anni dopo¹³. Malgrado quest'ultimo sia estremamente serio e quindi all'opposto dell'idillio rustico di cui abbiamo appena parlato, è possibile trovare una serie di coincidenze e simmetrie tra i due componimenti: la successione di nomi che denotano cose concrete, i materiali che disegnano metaforicamente corpo e anima. Questo dimostra che Michelangelo era cosciente della ricchezza espressiva e della potenza verbale del registro comico per la costruzione dei suoi poemi, e che le utilizzerà in diverse fasi della sua attività poetica, compresa quella più matura.

Quando si parla del comico nella poesia di Michelangelo non si può fare a meno di evocare il nome di Francesco Berni, non solo perché è uno dei poeti burleschi più importanti del Cinquecento, ma anche perché l'ammirazione fra i due era reciproca. Michelangelo apprezzava l'arguzia di Berni e Berni professava una grande ammirazione per Michelangelo, artista e poeta¹⁴. Proprio da uno scambio di omaggi fra i due autori nasce uno dei componimenti comici di Michelangelo¹⁵.

In un capitolo ternario indirizzato a Sebastiano del Piombo da Firenze, Berni evocava la propria ammirazione per le opere di

¹³ *Ibid.*, pp.31-36

¹⁴ *Le Rime* del Berni, pubblicate postume a partire dal 1537 e costituite in prevalenza da capitoli in terza rima e da sonetti, influenzarono molti poeti e autori comici dell'epoca, fra cui Annibal Caro, Agnolo Firenzuola, Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca. Su Berni e la poeta bernesca e giocosa si veda G.FERRONI, « Francesco Berni e il modello burlesco, » in *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, vol. II, « Dal Cinquecento al Settecento », pp.151-152.

¹⁵ MICHELANGELO, *Rime...*, cit., n.85, pp.152-156.

Michelangelo, artistiche e poetiche e dava di quest'ultime un giudizio estremamente acuto. I versi sono celebri e citati spesso per « dipingere » l'arte poetica di Michelangelo :

Ho visto qualche sua composizione :
Sono ignorante, e pur direi d'avelle
Lette tutte nel mezzo di Platone.
Sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle :
Tacete unquanto, pallide viole,
E liquidi cristalli e fere snelle :
Ei dice cose, e voi dite parole¹⁶.

Lusingato, Michelangelo rispose a Berni, utilizzando la stessa forma metrica, ma sotto mentite spoglie, fingendo di essere il destinatario di Berni, ossia Sebastiano del Piombo. L'« inganno » funzionò a tal punto che il capitolo fu attribuito da Vasari, nelle *Vite*, a Sebastiano del Piombo e fu pubblicato in appendice alle *Rime* di Berni nel 1538 come opera di « autore sconosciuto »¹⁷.

Il componimento di Michelangelo comincia là dove finiva quello di Berni, con l'evocazione del concistoro e di alcuni illustri personaggi della corte papale, a cominciare dal papa Clemente VII, Francesco Maria Molza e Pietro Carnesecchi, evocati attraverso perifrasi scherzose. Questa parte del capitolo (vv.1-21) è quella che si avvicina maggiormente per stile e tono, a quello di Berni. Sappiamo che Michelangelo era un artigiano accuratissimo, pronto ad approfittare delle lezioni di coloro che giudicava degni di imitazione e non ci stupisce quindi l'abilità con cui entra nel « gioco » scherzoso del Berni facendone sue le regole. Quello che mi sembra più interessante è il travestimento letterario dietro cui Michelangelo si nasconde per esprimere la sua gratitudine e come questo si traduca materialmente nel componimento.

¹⁶ F. BERNI, *Le Rime e Rime bernesche d'altri poeti*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1929, p.57.

¹⁷ Si veda la nota di M. Residori, in MICHELANGELO, *Rime...*, cit., p.152.

La « voce poetica » che si esprime è quella di Sebastiano del Piombo, dietro cui si nasconde Michelangelo. All'inizio, quindi, l'autore parla di sé stesso (cioè di Michelangelo) alla terza persona, come se volesse riferire un discorso fatto da altri al Berni. Abbiamo quindi due locutori : uno diretto, ma fittizio (Sebastiano del Piombo) e uno reale, ma indiretto (Michelangelo). Il nome di Michelangelo è evocato dopo che gli altri personaggi, di cui abbiamo parlato prima, sono usciti di scena :

Il nostro Buonarroto, che v'adora,
visto la vostra, se ben veggio, parmi
c'al ciel si lievi mille volte ogn'ora¹⁸.

L'uso dell'aggettivo possessivo « nostro » che accompagna il nome Buonarroto, si contrappone al pronome « vostra », riferito naturalmente alla lettera di Berni. Serve a oggettivare i sentimenti nei confronti del personaggio di cui si parla (il « nostro » comune amico Buonarroto) ma, naturalmente, assume un significato particolare se si pensa che a parlare è lo stesso Michelangelo. A questo punto però, come se la tentazione di parlare di sé direttamente fosse troppo forte per continuare a utilizzare questa « distanza » fittizia, Michelangelo stesso prende la parola per ringraziare il Berni delle sue lodi e dichiararsi suo allievo :

E come vostro amico e mio fedele
disse : - Ai dipinti, visti i versi belli,
s'appiccon voti e s'accendon candelee.
Dunque i' son pur nel numero di quelli,
da un goffo pittor senza valore
cavato a' pennell' e alberelli.
Il Bernia ringraziate per mio amore,
che fra tanti lui sol conosc' il vero
di me ; ché chi mi stim'è 'n grand' errore ;
Ma la sua disciplin'el lum'intero

¹⁸ *Ibid.*, vv.23-25, p.154.

mi può ben dar, e gran miracol fia,
a far un uom dipint' un uom da vero.
Così mi disse; e io per cortesia
vel raccomando quanto so e posso,
che fia l'apportator di questa mia¹⁹.

L'artificio retorico di citare le parole di Michelangelo, permette a quest'ultimo di esprimersi in prima persona, facendo tacere momentaneamente il suo *alter ego* letterario, Sebastiano del Piombo. I versi che esprimono direttamente il pensiero di Michelangelo sono inquadrati dal verbo « disse », che apre e chiude la citazione: « E come vostro amico e mio fedele *disse*... ; « Così mi *disse*... ».

Il travestimento letterario riprende poi il sopravvento quando l'autore (di nuovo sotto la copertura di Sebastiano del Piombo) si scusa dello scarso valore dei suoi versi. Nel momento in cui Michelangelo è nuovamente nascosto dietro la sua « falsa identità » letteraria, le sue parole sembrano paradossalmente più sincere, mentre esprime l'imbarazzo di inviare i suoi versi « goffi e grossi » a chi è tanto più esperto di lui in quest'arte.

Mentre la scrivo a vers'a verso, rosso
diveng' assai, pensando a chi la mando,
send' il mio non professo, goffo e grosso²⁰.

Questo componimento è particolarmente significativo, non solo perché rappresenta un dialogo di Michelangelo con uno dei poeti burleschi più famosi dell'epoca, ma anche per il gioco di sdoppiamenti che ci mostra il poeta alternativamente nel ruolo di oggetto e di soggetto della rappresentazione poetica, come in una messa in scena teatrale tra realtà e

¹⁹ *Ibid.*, vv.31-45., pp.154-55.

²⁰ *Ibid.*, vv.46-48, p.155.

apparenza. Solo il registro comico poteva dare a Michelangelo una simile libertà d'azione.

Abbiamo parlato prima della tendenza di Michelangelo a parlare di sé, in modo più o meno indiretto, a seconda del contesto e del registro stilistico utilizzato. C'è un momento in cui il comico diventa per lui lo strumento privilegiato per disegnare un suo autoritratto, inverosimile, ma riconoscibile, sotto i tratti deformati della caricatura. È il caso di un famoso sonetto, in cui Michelangelo descrive la sua fatica titanica nel dipingere la volta della cappella Sistina, e si auto-rappresenta, come in uno specchio deformante, in una sorta di essere grottesco che ha ben poco di umano:

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 apicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, e lla 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 contrappeso groppa ;
e' passi senza gli occhi muovo invano.

Dinanzi mi si allunga la corteccia,
e per piegarsi addietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano²¹.

Il sonetto è già stato studiato da M. Baratto e da G. Cambon²². È stato sottolineato l'uso di un vocabolario plebeo, volutamente materialistico

²¹ *Ibid.*, n.5, vv.1-14, pp.9-10.

con « parole tipiche del lungarno »: « peccia », « cul », « groppa », « corteccia ». È stato anche ricordato il contesto preciso della sua composizione, che naturalmente ha influito in maniera determinante. Nel 1512, data presunta della composizione del sonetto, Michelangelo è a Roma, impegnato a lavorare agli affreschi della Cappella Sistina. I rapporti con Giulio II, papa dispotico anche se per certi versi eccezionale, la fatica immane, fisica e psicologica del compito affidatogli, rischiano di schiacciarlo. Michelangelo scrive allora a un amico, Giovanni da Pistoia, conterraneo, come è stato giustamente sottolineato, e in un linguaggio tipicamente toscano e volutamente plebeo, come in un tentativo di ricreare una complicità naturale e spontanea contrapposta all'ambiente falso e artificiale della corte romana²³.

Il comico possiede, come è noto, un forte potere liberatorio e una grande carica polemica²⁴. Quest'ultima è fortemente presente nella cultura del Cinquecento: non per niente la commedia era uno dei generi più affermati e fortunati all'epoca. Grazie al comico era possibile affrontare temi difficili e a volte pericolosi, sotto un'apparente leggerezza e frivolezza²⁵. Il comico serviva all'epoca anche come strumento di satira sociale, spesso anti-clericale. Michelangelo si situa in questa tradizione per esprimere a volte le sue critiche nei confronti della curia, e della corte papale. Questo sonetto però è diverso, perché qui la satira e il ridicolo sono rivolti verso se stesso.

²² Baratto, in particolare, ha sottolineato una forte presenza del modello dantesco in questo componimento : « Il lavoro faticoso dell'affresco, che implica non solo lo sforzo mentale, ma quello fisico di M. crea una specie di choc di ritorno, come chi vedesse se stesso e il suo lavoro dall'estremo opposto, o si vedesse come Dante vede certi dannati di Malebolge ».

Cfr. M.BARATTO, « La poesia di Michelangelo ... », cit., p.XXIV.

²³ Cfr. G.CAMBON, *La poesia di Michelangelo...*, cit.,pp.6-10.

²⁴ Cfr. H. BERGSON, *Le Rire*, Paris, P.U.F., 1956 e C.MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964. Sui diversi significati e utilizzazioni del comico cfr.

G.FERRONI, *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983, pp.11-79 ; dello stesso autore si veda anche *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, in particolare il capitolo « Il carnevale e l'ambivalenza » : Bachtin », pp.175-195.

²⁵ Cfr. B.CONCOLINO MANCINI, « Travestimenti, Inganni e scambi nella commedia del Cinquecento », in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXLVII (1988-89), pp.199-228.

Abbiamo parlato prima di autoritratto deformato e di caricatura. Per arrivare a questo effetto, Michelangelo utilizza un aspetto particolare del registro comico : il grottesco. Il principio del grottesco, come sappiamo, è la deformazione, ma perché ci sia deformazione ci deve per forza essere un modello, una forma riconosciuta e accettata dalla norma²⁶. Il grottesco è lo scarto, ma in esso la norma è riconoscibile, anche se volutamente deformata.

È quello che troviamo nel sonetto di Michelangelo. Attraverso la descrizione surreale e quasi allucinata che ci fa di se stesso, emergono due elementi realistici: la barba, « rivolta al cielo » e il pennello « sopra 'l viso ». La barba è l'elemento che ci riporta all'uomo Michelangelo (non dimentichiamo che il sonetto è accompagnato da uno schizzo, indirizzato anch'esso a Giovanni da Pistoia, in cui è raffigurato un uomo che dipinge una figura su un soffitto), è l'unico dettaglio fisico non trasfigurato. La barba è rivolta verso l'alto, come per sottolineare lo sforzo dell'autore verso qualcosa che lo sovrasta, che è al di sopra di lui, in senso reale, certo, poiché si tratta della volta della Cappella Sistina, ma anche in senso metaforico. Il pennello, invece, è rivolto verso il basso, e i colori si mescolano alla rinfusa sul volto del pittore, con un doppio effetto : la trasformazione del volto in tavolozza, sommersa dai colori che colano, senza controllo ma con un effetto tuttavia notevole dal punto di vista estetico (« ricco pavimento ») e l'accecazione dell'artista, che chiude gli occhi per proteggersi da questa profusione di colori, e si ritrova in un'oscurità che lo costringe a camminare a tentoni e aggiunge quindi un'altra difficoltà al suo precario equilibrio sull'impalcatura « e' passi senza gli occhi muovo invano »). L'ultima immagine che abbiamo di Michelangelo intento alla sua opera, è quella similitudine che ce lo mostra teso « com'arco soriano » in uno sforzo sovrumano, in una concentrazione quasi palpabile, fisica e morale. La descrizione delle condizioni di lavoro, la cui difficoltà reale si indovina attraverso la deformazione grottesca, è la premessa alla conclusione alla quale si arriva nella coda del sonetto :

Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,

²⁶ Cfr. La definizione del grottesco in M.CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp.388-89.

ché mal si tra' per cerbottana torta.
La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore²⁷.

Il tono, come ha sottolineato Baratto, cambia e diventa grave, quando Michelangelo si rivolge direttamente al suo amico Giovanni e gli chiede aiuto, per difendere la sua pittura, definita ambigualmente « morta », e il suo onore, messi in pericolo dall'impossibilità oggettiva di dare il meglio di sé (« ché mal si trà per cerbottana storta »)²⁸. Dopo lo sfogo catartico della risata, la verità traspare negli ultimi versi del componimento, quando Michelangelo sembra parlare senza veli né schermi deformanti, e lascia intravedere l'amarezza nascosta e il timore, appena espresso ma di cui indoviniamo la forza schiacciante, di non riuscire a portare a termine un compito sovrumano.

Il tema dell'autoritratto caricaturale e grottesco ritorna anni dopo, nel componimento n.267, posteriore al 1545²⁹. I due componimenti sono certo vicini sotto molti aspetti, la risata epica, lo stile e il tono « bassi » per esprimere una quotidianità avvilita, l'amarezza e la polemica, l'auto-ironia spietata con cui l'autore descrive se stesso e le sue condizioni di vita. Sotto altri aspetti, però, i due componimenti mi sembrano profondamente diversi. Se nel sonetto n.5 Michelangelo si descriveva in una forma surreale di tensione e di contorcimento, quasi nello sforzo di superare i limiti della condizione umana, rivolto verso un compito trascendente, il tema sviluppato adesso è al contrario quello della chiusura, dell'imprigionamento, come per effetto di una magia o di una maledizione, di un immobilismo che è simile alla morte. La casa dove il poeta abita è infatti paragonata a una « tomba » :

²⁷ MICHELANGELO, *Rime...*, cit., vv.15-20, p.11.

²⁸ Cfr. M.BARATTO, « La poesia di Michelangelo... », cit., pp.XXIV-XXV.

²⁹ Cfr. G.CAMBON, *La poesia di Michelangelo...*, cit., p.11.

I' 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 Aragn' e mill'opre e lavoranti,
e fan di lor filando fusaiolo³⁰.

E non è solo il corpo che soffre, come incatenato e imprigionato, ma è anche l'anima, che non può uscire né dall'ano né dalla bocca perché anche il respiro è diventato difficile. Il grottesco arriva qui ai suoi vertici e diventa umorismo macabro, rimandadoci l'immagine di un personaggio malato, sfinito (« dilombato crepato, infranto e rotto ») e circondato da sporcizia e disordine. La caricatura grottesca del sonetto n.5 che ci mostrava una figura serpentina e quasi animalesca, si trasforma qui in un un primo piano che passa sul corpo e il viso del poeta e si sofferma impietosamente su tutti i dettagli :

Gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stomento
c'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.
Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
ne l'altro canta un grillo tutta notte ;
né dorm'e russ'al catarroso anelo³¹.

Il poeta sente che la parabola della sua carriera, e forse della sua vita, sta per concludersi. Se nel sonetto di prima emergeva, malgrado l'amarrezza, una rabbia costruttiva e dinamica, qui traspare una stanchezza fisica e psicologica, una constatazione della vanità degli sforzi e delle opere

³⁰ MICHELANGELO, *Rime...*, cit., vv.1-6, p.415.

³¹ *Ibid.*,vv.37-45, p.417.

compiuti, definiti con triste ironia « tanti bambocci », che possono risolversi solo nella morte :

L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,
ch'io son disfatto, s'i' non muoio presto³².

Qui, più che altrove, la poesia di Michelangelo mostra una commistione di comico e tragico : la caricatura della rappresentazione della vita quotidiana con le sue pene e sofferenze tragicomiche è inscindibile dal dramma dello sconforto e della sconfitta in cui termina la sua vita. Il comico e il tragico sono le due facce dell'esistenza di Michelangelo, espresse dal paradosso del verso 25 « La mia allegrezza è la maninconia »³³.

Questi esempi che abbiamo trattato vogliono contribuire a mostrare l'importanza che il registro comico, con le varie declinazioni della sua gamma espressiva ha avuto nella produzione di Michelangelo. Le composizioni burlesche costituiscono, come ha affermato Cambon, il «contrappunto alla maggioranza delle sue liriche e sperimentano la stessa gamma tematica (amore, arte, sofferenza, dolore della vecchiaia, morte) sviluppata dal corpo principale del suo verso »³⁴. Rappresentano lo *scarto*, rispetto alla *norma* della sua produzione lirica « alta ».

Sono anche, forse, l'occasione per il poeta di esprimere più liberamente i propri timori e incertezze, e raccontare le sue sconfitte. Lo

³² *Ibid.*, vv.52-55, p.418.

³³ *Ibid.*, p.416.

³⁴ Cfr. G.CAMBON, *La poesia di Michelangelo...*, cit., p.29.

studio del *corpus* dei componimenti comici di Michelangelo può permetterci allora di capire meglio l'insieme della sua produzione letteraria.

Bianca CONCOLINO MANCINI ABRAM