


Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Michelangelo Buonarroti's work illustrates the early modern fusion of, and balance between, distinct forms of knowledge. On the one hand, this contribution sees Michelangelo as an early modern theoretician offering a non-systematic contribution to Platonic idealism and aesthetic theory. On the other, Michelangelo's Medici Chapel provides a case study of the synergy and contamination between literary texts and artworks. Michelangelo is shown as a typical Renaissance man solving problems creatively regardless of the expressive medium or, in other words, resorting to a pre-linguistic thought that articulates ideas in similar ways both in his artistic output and in his poetry and keeps together his imaginary worlds.

La felice definizione di «fare pensato» suggerisce da sé i due poli del mestiere dell'artista nel Rinascimento. Da una parte, sta un'attività del pensiero, preliminarmente oltreché concomitante all'elaborazione di ogni manufatto, ossia il progetto di un atto estetico, la definizione del suo linguaggio nonché l'espressione del suo significato. Dall'altra, sta la concretazione di un'idea artistica, ossia la serie di processi operativi e competenze tecniche necessarie per condurre a termine un lavoro dell'intelletto.

Questo contributo precisa la proposta teorica dell'espressione artistica nonché la peculiare pratica delle arti di Michelangelo Buonarroti, prendendolo come caso studio e spontaneo risultato del percorso educativo disponibile agli artisti dell'età moderna, capaci sia di sviluppare una familiarità tecnica con precedenti figurativi che di acquisire un'educazione liberale. Nel convincimento che il sapere fosse strumento di trasformazione della realtà e che gli esseri umani potessero essere radicalmente cambiati dall'istruzione ricevuta, giovani leve di umanisti e artisti ugualmente si applicavano all'esercizio speculativo della ragione e alle sue applicazioni pratiche e manuali. Da una parte, la rinascita del concetto classico di *humanitas*, come sintesi di conoscenza intellettuale e azione civile, impresse all'acquisizione culturale il valore di uno strumento concreto per l'arricchimento morale dell'uomo e il suo agire nella vita civile. Dall'altra, al graduale emanciparsi delle arti figurative dal sistema corporativo dei mestieri tipico della città medievale, un ristretto gruppo di artisti accresceva il proprio status sociale, da quello di artigiano provvisto di preparazione tecnica per un lavoro meccanico-manuale a quello di creatore dotato di erudizione umanistica al pari di conoscenza scientifica. Alberti fu il primo a enfatizzare il bisogno da parte degli artisti di acquisire nozioni di matematica e anatomia assieme a competenze culturali².

Non si vuole qui generalizzare una vasta oltreché assai discussa serie di problemi che riguarda i rapporti, conflittuali o simbiotici a seconda dei casi, tra committenti, consulenti iconografici e artisti oppure tra capiscuola, maestranze e botteghe, la lenta evoluzione dalla committenza al mercato, ecc. – cioè a dire, più sinteticamente, l'arte come esperienza culturale e sociale. Tuttavia, è vero che l'ascesa di pochi ed eccezionali artisti nella vita civile fu confortata da un cambiamento nel sistema dei contratti e dei pagamenti, da una loro accresciuta agiatezza, in taluni casi fino a livelli principeschi, e da un'elevazione, da una parte, attraverso l'ottenimento di titoli nobiliari, dall'altra, attraverso la diffusione di biografie e autobiografie³. A questa inaspettata riconoscibilità pubblica dell'artista e del suo mestiere corrispose una riflessione teorica sulle arti, oltreché una ricostruzione storica delle discipline artistiche, che andava a complementare la prescrizione tecnica e materiale della tipica educazione artistica tardo-medievale. Le città europee furono anch'esse modificate da questo fenomeno, dedicando nuovi spazi a istituzioni destinate agli studi delle belle arti e alla raccolta di manufatti appartenenti al patrimonio culturale⁴.

Scopo di questo breve contributo non è, tuttavia, discutere l'ascendente traiettoria sociale dell'artista nell'arte moderna, né se essa sia stata un fenomeno quantitativamente rilevante da modificare definitivamente l'aspetto ancora corporativo del mestiere dell'arte in età moderna. Se quello appena delineato per sommi capi è lo sfondo in cui si situa la presente discussione, il suo centro è dedicato, invece, a un particolare aspetto della riflessione teorica e dell'agire pratico dell'artista moderno. Da una parte, intendo tratteggiare per cenni il Michelangelo teorico col suo contributo non sistematico all'estetica rinascimentale. Dall'altra, mi preme esporre un particolare aspetto della pratica artistica sua, ma comune a molti personaggi del Rinascimento: ovvero la sinergia tra disparati codici espressivi nonché la contaminazione tra diverse forme del sapere. In una parola, la polimatia, intesa come culminazione del percorso pedagogico ed epistemologico rinascimentale, teso al ritrovamento di informazioni nei campi più disparati fino ad allora rese inaccessibili dalla irreperibilità delle fonti, alla manipolazione delle stesse a fini sperimentali nella ricerca tecnica e matematica delle arti, e, infine, alla produzione di risultati diversificati per disciplina ma coerenti e integrati⁵. Michelangelo non fece vita di bottega né frequentò accademie assiduamente ed ebbe un rapporto conflittuale con le fonti classiche e l'idea di *imitatio*, manipolando le prime a più riprese in scultura e architettura ma rifiutando di conformarsi, in modo ambivalente e non sempre pacifico, sia al naturalismo scientifico che al classicismo. Eppure, egli coltivò una curiosità intellettuale propria – basata sul culto di alcune figure letterarie e artistiche, sulla riflessione religiosa e sulla

sensibilità per la dimensione civile e politica – che merita un approfondimento, per quanto cursorio.

Michelangelo teorico e il dibattito rinascimentale sulle arti

L'ascesa sociale e intellettuale dell'artista nel Rinascimento comportò, oltre a un cambiamento nelle condizioni di vita e di lavoro, anche una rivalità con l'uomo di lettere per prestigio culturale. Molti artisti si diedero alla pubblicistica accademica, alla trattatistica scientifica, alla scrittura biografica e autobiografica. Quale fu, quindi, il ruolo di Michelangelo in questa metamorfosi del mondo dell'arte? È noto che al termine della sua vita egli fu accademico, sia nelle fila dell'Accademia fiorentina (eletto membro il 31 marzo 1541 e consigliere nel 1547)⁶ che in qualità di primo console dell'Accademia delle arti e del disegno. Ma era assunto a tali posizioni solo per la fama di essere «Michel, più che mortale, angel divino», come scrisse l'Ariosto (*OF*, XXXIII 2, 4), oppure aveva dato un qualche contributo alla discussione teorica delle arti?

Per quanto molti dei *polymath* precedenti o suoi contemporanei, dall'Alberti a Leonardo, si occuparono di stendere trattati di teoria delle arti, organici o meno, Michelangelo non espone mai una sua teoria estetica, né di arte o del suo mestiere parlò mai nelle sue carte. Le sue poesie discutono spesso di "grazia", ma non nel senso elaborato dalla sofisticata cultura delle corti come sinonimo di bellezza esteriore, eleganza senza affettazione e mutua liberalità, bensì in quello di dono trascendentale, meritato attraverso la fatica di sfide tecniche e concettuali che impressionino i sensi e lo spirito. In aggiunta, le sue lettere sono molto più ricche di notizie sul business che sulla teoria dell'arte: pagamenti, contratti, scadenze, questioni da risolvere con manovalanze e committenti, ecc. Le lettere che ci rimangono confermano altresì la rete di contatti amicali che Michelangelo ebbe con altri artisti, tanto da smentire l'abituale descrizione della sua personalità come irascibile, scontrosa e umbratile⁷.

Tuttavia, è la sua presenza in opere altrui, scientifiche o divulgative, a illuminare il grado di partecipazione ai dibattiti del suo tempo. Tale circolazione in qualità di *dramatis persona* in dialoghi o come oggetto di discussione in ricostruzioni biografiche e trattati teorici può essere spiegata sia dall'ovvia preminenza del personaggio pubblico che dal suo contributo alla vita culturale del suo tempo. Oltre alle celebri ricostruzioni biografiche del Vasari e del Condivi, Michelangelo figura in una serie di dialoghi in veste di interlocutore. Questo coeso gruppo di opere risale al decennio tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, quando l'artista era ormai stabilmente a Roma, aveva

abbandonato le arti figurative in favore dell'architettura, dedicandosi alla scultura solo in privato, nonché il progetto di pubblicare una propria silloge poetica, e si era incamminato sul tortuoso e intimo sentiero della riflessione religiosa. Dato che il suo ruolo di primissimo piano era ampiamente riconosciuto, il vuoto da lui lasciato nel dibattito pubblico fu colmato attraverso la finzione dialogica. Nella terza parte dei *Marmi*, che il Doni pubblicò nel 1552, Michelangelo compare come protagonista di storie e aneddoti. Nel dialogo *L'Aretino*, che il Dolce scrisse nel 1557 per criticare l'oscura contorsione psicologica dell'arte manierista e difendere la chiarezza naturalistica del primo Rinascimento, Michelangelo figura come oggetto di discussione. Sono, però, due dialoghi di dieci anni prima che, inscenando la presenza del maestro fiorentino, ce ne fanno sentire la voce, per quanto deformata dagli scopi programmatici dei loro autori, e ci restituiscono il suo profilo pubblico di uomo inserito nei dibattiti su letteratura e arte.

Il primo è il lavoro su Dante che Donato Giannotti scrisse nel 1546⁸. Se il Giannotti è noto, con la sua trattatistica politica, per aver spostato il discorso delle scienze sociali dalla teoria del potere all'ingegneria istituzionale, i *Dialogi* ce lo presentano come intento a rappresentare gli ideali politici del fuoriuscitismo fiorentino attraverso discussioni di letteratura, arte e società. Con Michelangelo, che il Giannotti aveva ripreso a frequentare a Roma a partire dal 1542, il dialoghista condivideva l'ideale repubblicano, una vita in autoimposto esilio e la passione per gli studi danteschi. Fonti confermano che Michelangelo non era solo un appassionato dell'epica cristiana di Dante ma anche un cultore dell'esegesi fiorita attorno alla *Commedia*. Inoltre, non è improbabile che anch'egli, come altri lettori fiorentini, mutasse la propria comprensione del testo passando, verso la fine degli anni Quaranta, da una lettura politica delle invettive antiflorentine ad una religiosa di quelle anticlericali. D'altronde, i riferimenti danteschi sia nell'opera figurativa che in quella poetica rimasero sempre fittissimi, confermando quell'uso libero e indistinto di fonti letterarie e precedenti figurativi nelle sue creazioni che costituisce uno dei tratti più caratteristici della polimattia di Michelangelo⁹.

Il secondo dialogo a cui Michelangelo partecipa come personaggio dialogante è quello *Da pittura antiga* che Francisco de Hollanda scrisse nel 1548. L'artista vi compare al fianco dell'amica Vittoria Colonna e forse a rievocazione degli incontri del Circolo di Viterbo a cui la poetessa, già morta l'anno avanti, aveva introdotto lo scultore. Com'è noto, dall'influenza della Colonna Michelangelo trasse una più intima meditazione religiosa di sapore cripto-riformato e una completa disillusione nei confronti dell'ottimismo umanista quattrocentesco che aveva ripensato posto e ruolo dell'uomo¹⁰.

Sempre dello stesso torno d'anni è l'idea di Michelangelo di stendere un trattato di anatomia, che assommasse la sua padronanza della materia. In un tempo in cui gli artisti rivaleggiavano con gli anatomisti in termini di cultura medica, Michelangelo aveva acquisito le sue prime nozioni al fianco di Elia del Medigo, un medico-filosofo della cerchia laurenziana, per poi perfezionarle, dai 17 anni in poi, con dissezioni operate presso l'ospedale del convento di Santo Spirito. A settant'anni, ormai sicuro delle proprie conoscenze, Michelangelo chiese la consulenza di Realdo Colombo, noto professore di anatomia che si era spostato all'Università di Pisa nel 1545 e alla Sapienza di Roma nel 1548. Insieme, avevano l'intenzione di pubblicare un trattato sul corpo umano che rivaleggiasse con quello che Andrea Vesalio aveva pubblicato pochi anni prima, nel 1543. L'impresa finì nel nulla, sebbene Colombo riuscisse a pubblicare il suo *De re anatomica* nel 1559 ma senza alcun contributo da parte di Michelangelo, né sottoforma di testo né di illustrazioni. Anzi, il Condivi riporta come Michelangelo avesse poi ceduto la sua idea a Vincenzo Danti, che pubblicò il *Trattato delle perfette proporzioni* nel 1567¹¹.

Questi tre esempi sono serviti a illustrare la dimestichezza che Michelangelo ebbe con la produzione culturale dell'epoca, specialmente nelle relazioni che le discipline artistiche intrattenevano al tempo con le discussioni letterarie, da una parte, e l'indagine scientifica, dall'altra. I documenti da cui emerge un qualche tipo di riflessione teorica da parte di Michelangelo sullo specifico dell'arte, però, sono poco numerosi. Ciò ha persuaso, in tempi recenti, a rinvenire un suo pensiero coerente e strutturato più in ricostruzioni posteriori che in scritture autografe. La nota idea, cioè, che la figura già formata in potenza nel blocco sia progressivamente liberata dall'eccesso materico a partire dalla superficie e procedendo poi in profondità sarebbe un'immagine più da vicino connessa alle ricostruzioni che Varchi e Vasari fecero del pensiero estetico dello scultore che alla sua pratica artistica. Eppure, entrambi scrissero al tempo di Michelangelo e gli inviarono in lettura i propri lavori. Note furono, altresì, alcune poesie in cui l'artista tematizza la contaminazione di neoplatonismo e neoaristotelismo tipica del secondo Cinquecento fiorentino¹².

Le riflessioni teoriche che Michelangelo elaborò sul proprio «fare pensato» emergono dalla sua risposta ai due dibattiti più rilevanti per l'estetica del XVI secolo: quello sulla «maggioranza delle arti» e quello sull'*ut pictura poesis*. Michelangelo è infatti protagonista delle due lezioni *Sopra la pittura e la scultura* di Benedetto Varchi. La prima lezione, letta nell'Accademia fiorentina il 15 marzo 1547, è una lunga spiegazione del celebre sonetto G 151 «Non ha l'ottimo artista alcun concetto», a cui ritornerò più avanti. La seconda è una discussione in

forma di disputa sui princìpi delle arti figurative, per la preparazione della quale Varchi indisse un'inchiesta fra i maggiori artisti a lui contemporanei chiedendo quale fosse la disciplina artistica più nobile. Michelangelo rispose con una lettera, il cui centro tematico è riprodotto qui sotto:

Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che dall'una all'altra fussi quella differenza ch'è dal sole alla luna. Ora, poi che io ho letto nel vostro Libretto, dove dite, che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine, sono una medesima cosa; sono mutato d'opinione: e dico, che se maggiore iudicio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà; che la pittura e scultura è la medesima cosa: e perché ella fussi tenuta così, non dovrebbe ogni pittore far manco di scultura che di pittura; e 'l simile, lo scultore di pittura che di scultura. Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura: basta, che venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo, che a far le figure¹³.

Un'opposizione tra pittura e scultura come distinte discipline rimane, poiché esse si sostanziano di prassi e competenze diverse. Entrambe, tuttavia, sono fondate sull'esercizio dell'artefice ed entrambe derivano da «medesima intelligenza», ovvero dal disegno¹⁴. Ma cos'era il disegno per Michelangelo? Come si vede dalla visualizzazione (fig. 1), il termine si sdoppia in due nozioni concettuali: una è il «disegno interiore», ovvero la riproduzione mentale di un'idea platonica, l'altra è il «disegno esteriore», ovvero la riproduzione grafica, con linee tracciate su un supporto materiale, di quello interiore. In questo modo, Michelangelo stabilisce un parallelismo tra disegno interiore e sua riduzione esterna, tra immagine mentale e immagine artistica. L'immagine mentale lega il mondo iperuranio al mondo fenomenico e aiuta l'intelletto a collegare l'idea alla sua forma concreta. In altre parole, l'immagine mentale è un'intermediaria tra l'immagine perfetta e ideale e la sua reificazione in immagine artistica o oggetto concreto; mentre la facoltà dell'immagine, ovvero l'immaginazione che risiede nell'intelletto, vivifica e informa la materia con l'immortalità atemporale della sua origine iperurania.

Il disegno come pratica, quindi, è la miglior forma di visualizzazione di questo processo di scoperta intellettuale della forma sia in pittura che in scultura. Secondo Michelangelo, la mente umana conosce attraverso un meccanismo immaginativo di interiorizzazione, che collega l'immagine immortale alla sua esecuzione esteriore, ovvero la concettualizzazione in un disegno interiore con l'esecuzione in un disegno esteriore (*intus concipere – foris exprimere*). Nascosta nelle poche righe di questa lettera c'è la quasi completa fusione sinonimica delle nozioni di idea, immagine, concetto e disegno. E c'è anche la spiegazione del perché Michelangelo preferì sempre usare il termine «concetto» nelle sue

poesie piuttosto che «idea», dal momento che intendeva esprimere il lavoro che l'intelletto compie per legare l'idealità alla realtà dell'esperienza. Com'è intuibile, questo aspetto del platonismo michelangiolesco lasciò una traccia profonda nella teoria dell'arte, in specie fiorentina, e fu proprio il ruolo principe del disegno – di contro al colore – a influenzare Vasari persuadendolo a fondare la sua Accademia nel 1563¹⁵.

Il dibattito sulla maggioranza delle arti, tuttavia, perse presto forza. Quello che perdurò, dal «visibile parlare» di Dante fin quasi ai giorni nostri, fu il dibattito sull'*ut pictura poesis*, che metteva a paragone creazione artistica e letteraria. Anche qui si aprirono fazioni. Da una parte, c'era chi, come Leonardo, sosteneva un'inconciliabilità semiotica tra la pittura, più vicina alla natura per la sua percezione e comunicazione immediata, e la scrittura, più artificialmente manipolata dall'uomo in simboli arbitrari e legati a precisi idiomi. Altri, invece, sospinti dall'ambizione della cultura rinascimentale di restaurare la concezione classica secondo cui arte e letteratura erano da intendersi come discipline sorelle, si persuasero della sostanziale equivalenza tra espressione visuale e verbale nonché della possibile integrazione tra le due distinte forme del sapere. Categorie retoriche (ad es., *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*) e teoria letteraria furono usate per descrivere le immagini, spesso guardando alle strategie semantiche messe in atto da figure retoriche visuali; l'espressione verbale di un «concetto» e l'espressione visuale di una «immagine» furono ritenuti pressoché sinonimici, in quanto entrambi convergenti verso la nozione di «disegno interiore», ovvero la resa intellettuale di un'idea, di partenza, cioè, non figurativa né verbale; opere d'arte furono descritte in poesia e passi poetici furono illustrati attraverso immagini; poemi venivano chiamati *picturæ* e le opere d'arte *scripturæ*¹⁶.

Michelangelo non intervenne mai nella questione, preferendo, per sua indole pratica e spicciola, far parlare le cose che faceva, in particolare, cioè, scrivendo poesie che articolano un'interazione tra espressività linguistico-letteraria e iconico-artistica. Più avanti sarà illustrato un caso particolare, seppur noto, di interazione tra parola e immagine; per ora basti sottolineare l'aspetto più vistoso del rapporto che Michelangelo strutturò tra la propria scrittura creativa e l'arte figurativa, ovvero l'insistito utilizzo di terminologia artistica nelle sue poesie. Per la maggior parte scritte nell'alveo del corrente petrarchismo, le *Rime* mettono in scena contesti d'amore attraverso il ricorso alla pratica artistica con un uso sistematico del linguaggio desunto principalmente dai campi di scultura e pittura. L'inserimento di questo vocabolario ha sempre la finalità di chiarificare, illustrare e quindi alleggerire e bilanciare un contesto introdotto da citazioni di altri testi. Detto altrimenti, se la tradizione letteraria (Dante, Petrarca, Savonarola,

Lorenzo de' Medici e i neoplatonici sono le principali fonti) serve ad innalzare la sua parola a canto, la terminologia artistica concretizza e correda di immagini quei contesti tradizionali per agevolarne la comprensione attraverso metafore, analogie o, più spesso, similitudini. Questo impedisce alle sue poesie di essere semplici spiegazioni di opere artistiche; non si tratta, cioè, di ecfresi. Michelangelo usa la lingua dell'arte come strumento d'analisi del rapporto agonico tra amato e amante, messo a paragone, attraverso una serie di molteplici alter ego, con la lotta che l'artista instaura contro la materia. L'artista è colui che plasma l'individuo amato come un'opera; più spesso, però, è il simulacro di Michelangelo ad essere plasmato da forze esterne quali Dio e la morte o l'amore della persona amata, che a sua volta libera la forma dell'amante dalla materia grezza¹⁷.

È nelle sue *Rime*, quindi, che si trova la spiegazione forse più pregnante della teoria artistica di Michelangelo, già citata in precedenza. I sonetti G 151 e 236, entrambi dedicati a Vittoria Colonna, sono di seguito presi ad esempio di possibili poli del suo discorso sulle arti, il primo "teorico" e il secondo "pratico", nonché di molteplici connessioni tra eros e arte nella sua lirica.

In G 151, il concetto, ovvero la trasformazione dell'idea iperuranica in una forma concreta, è rinchiuso nel blocco di marmo e circondato da materia superflua.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonda
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al desiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;

se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

Solo l'intelletto, guidando l'ingegno manuale, riuscirà a trasformare la potenzialità del concetto nell'atto concreto di un'immagine artistica. Di nuovo, è possibile applicare lo schema già visto (fig. 1) per illustrare la creazione artistica come un processo di scoperta del sé, attraverso le fasi di riduzione dal disegno interiore all'immagine esteriore. Il lavoro dell'artista traduce la forma potenziale

in atto: dapprima, l'intelletto carpisce l'idea e la modella in un concetto o immagine mentale; poi, l'ingegno opera attraverso la materia al fine di trasporla in una immagine artistica. Nel blocco non lavorato, dunque, si fondono potenza e atto, materia e forma. Quest'ultima emerge per adattamento di una originaria forma ideale e solo dopo aver eliminato la massa eccedente. L'opera partecipa alla perfezione dell'archetipo ideale in proporzione alla capacità dell'artista di comunicare col *Noûs* divino e, grazie all'«intelletto», attributo della «grazia», di percorrere la strada inversa che parte dall'emanazione materica e torna alla scaturigine spirituale (fig. 2). La facoltà intellettuale è quindi attribuita alla *Mens* divina, similmente ad altre poesie¹⁸.

Nella seconda quartina arriva la persona amata, descritta con un climax ascendente che la trasumana fino ad avere dignità divina («leggiadra, altera e diva», v. 6). All'arte segue l'eros, nella consueta connessione tra un figurante artistico che illustra un figurato amoroso. Con sé, però, la persona amata porta una contraddizione: se nella materia si trova un solo concetto («alcun concetto», v. 1; «solo a quello arriva», v. 3), nella donna si trovano forze opposte («mal» e «ben», v. 5; «morte» e «pietate», v. 12). Il difetto è dell'artista, le cui mani non ubbidiscono alla capacità di cogliere le idee perfette, intesa come fantasia e immaginazione dal Varchi esegeta¹⁹. Come nella scultura egli ricerca la realizzazione positiva della sua idea mentale, ma vi trova la negatività che non vorrebbe («contraria ho l'arte al disiato effetto», v. 8), così dell'interiorità della donna egli saprà sviluppare solo le qualità a lui dannose («non [...] altro che morte», v. 14)²⁰. Michelangelo, dunque, agisce come artista e agisce come amante, ma in modo imperfetto e passibile di fallimento.

In conclusione, G 151 costituisce un esemplare della riflessione teorica michelangiolesca. Da una parte, egli mette in scena il paragone tra l'esperienza della lavorazione del marmo e ciò che la figura della persona amata incarna. Dall'altra, porta nella sua descrizione del «fare pensato» antitesi e pacificazione di opposti che sono i *Leitmotive* tipici di due sistemi, uno concettuale e l'altro linguistico, di cui era imbevuto: platonismo e petrarchismo. Descritti nella prima quartina, sia l'ottimo artista che la pratica della scultura sono il risultato di una riconciliazione tra principi contrastanti: la mano e l'intelletto, per l'artista, e il concetto e il materiale soverchio, per l'opera. Anzi, le opposizioni formano una scala di valori secondo cui l'artista è *artifex*, cioè vero concretizzatore dell'idea, se eleva la fatica manuale a strumento necessario per ottenere l'opera (fig. 1). Inoltre, se la misura fondamentale di Michelangelo è un'armonia per coincidenza dei contrari, che si vede, ad esempio, nella tanto praticata postura in contrapposto per le sue sculture, questo schema permea pure il pensiero espresso in forma

linguistica, dalla costruzione dei suoi versi alle scelte lessicali, financo alle strutture toniche, che marcano quei significanti di particolare rilievo semantico attraverso il cadere del timbro ritmico²¹. Questo succede nella prima quartina di G 151, qui riproposta con diverse evidenziazioni, a dimostrare come il ritmo si sposti in avanti per la durata della quartina, riproponendo tra il v. 1 e il v. 4 lo stesso schema, ma invertito:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
 e' un marmo solo in sé non circonscriva
 col suo superchio, e solo a quello arriva
 la man che ubbidisce all'intelletto.*

- + - - - + - / + - + -
 - + - - - + / - - - + -
 - - - + - / + - - - + -
 - + - + - + - / - - - + -

La tabella accentuativa illustra quegli accenti che cadono a evidenziare le parole-chiave del sonetto («ubbidisce» è addirittura stressato da due accenti). A questo va aggiunta la trama fonica di quelle figure allitterative che, insistendo sull'espressività di alcuni suoni ricorrenti (tra le vocali predominano la «o», la «a» e in misura minore la «i»; tra le consonanti predominano le alveolari, con alternanza tra nasali, liquide e fricative), lavorano per la messa in rilievo delle unità semantiche.

In G 236, Michelangelo ripropone un'illustrazione degli stessi principi ma a parti inverse: qui è l'artista-poeta ad essere modellato dall'amata.

*Se ben concetto ha la divina parte
 il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
 doppio valor con breve e vil modello
 dà vita a' sassi, e non è forza d'arte.*

*Né altrimenti in più rustiche carte,
 anz'una pronta man prenda 'l pennello,
 fra 'dotti ingegni il più accorto e bello
 pruova e rivede, e suo storie comparte.*

*Simil di me model di poca istima
 mie parto fu, per cosa alta e perfetta
 da voi rinascere po', donna alta e degna.*

*Se 'l poco accresce, e 'l mie superchio lima
 vostra mercé, qual penitenza aspetta
 mie fiero ardor, se mi gastiga e 'nsegna?*

La struttura del sonetto vede l'opposizione delle quartine alle terzine. Le quartine spiegano come l'artista intercetti le idee e le traduca in forme mediante la doppia facoltà dell'astrazione intellettuale e dell'ingegno pratico. Il dualismo è poi nuovamente insistito nella descrizione dell'oggetto di questo lavoro mentale, ovvero le sembianze esteriori di «volto» e «atti» (v. 2), due elementi che richiamano «intelletto» e «man» citati in G 151. L'andamento binario, che è chiave per tutta la poesia (cfr. vv. 3, 7-8, 10-12), separa altresì le discipline in cui hanno luogo queste azioni: la scultura, nella prima quartina, e la pittura, nella seconda, significativamente disposte in ordine gerarchico e richiamate nel prosieguo («se 'l poco accresce, e 'l mie superchio lima», v. 12) con allusione alle nozioni di «porre» e di «levare». Nelle quartine, sostanzialmente omogenee e simmetriche, l'artista è colto ad abbozzare prove di figure, schizzi, ecc., nel tentativo di interpretare il reale con modelli che poi avranno forma gradatamente sempre più definita. Da una parte, lo scultore «dà vita a' sassi» (v. 4), presentando nella propria opera un simulacro realistico del vero; dall'altra, il pittore «suo storie comparte» (v. 8), presentando una mimesi narrativa del divenire. Solo in questo luogo delle *Rime*, tuttavia, il lavoro artistico si svolge in due fasi: prima l'artista traduce l'immagine che ha concepito mentalmente in un piccolo modello di poco conto, poi trasferisce la forma così realizzata nel supporto definitivo.

Le terzine sviluppano la simbiosi tra arte e interiorità dell'artista. Il loro linguaggio racconta lo spossamento che Michelangelo prova in quanto modello (si noti il chiasmo tra i vv. 3 e 9) di quello che sarà solo dopo l'intervento della persona amata. L'eros è, quindi, una rinascita che modella l'artista-poeta togliendo ciò che è soverchio e aggiungendo dove ci sono carenze, come da un blocco vengono sottratte le schegge e a una tela sono aggiunti i colori. La persona amata è quindi rappresentazione della «divina parte» dell'artista, cioè del suo intelletto, che trova l'ordine profondo della realtà dietro la cangiante informazione fenomenica. L'io autoriale, al contrario, è materia inerte, pronta a prendere forma dall'informe e a divenire manufatto per mezzo di un'essenza che sia capace di fargli trascendere la forma consueta. La comparazione tra eros e arte serve ancora una volta a raccontare in modo concreto la perdita di identità e la reificazione del poeta. Ripetuta con costanza, ad esempio, in G 90, 111, 152, 153, 162, 173, 239-242, Michelangelo propone l'immagine di sé come risultato di un conflitto tra la propria passività (o erotizzazione di un sentimento di inadeguatezza) e l'attività di una forza esterna. Solo un lavoro di manipolazione e sagomatura del materiale cedevole del sé può risolvere questa manchevolezza.

Questi esempi celebri desunti dalle *Rime* illustrano sia quanto la lingua fosse per Michelangelo uno strumento d'analisi della lotta tra i propri alter ego e la

materia sia quanto l'esperienza dell'arte fosse vissuta attraverso la teorizzazione platonica – elemento invero assente dai testi dei platonici fiorentini, a cui sarebbe lecito aspettarsi che si fosse ispirato²². In Michelangelo, l'arte sconfigge il divenire fermando nell'immagine fissa di un corpo artificiale, in pittura o scultura che sia, non tanto la sembianza mutevole dell'amato quanto la sua figura interiore (o «immagine vera»). La parola rende conto di questo processo perché è a sua volta una forma di fissazione e completa la rappresentazione visiva. La presenza di linguaggio artistico nelle *Rime* sigilla la cifra teorica del Rinascimento, che fu un periodo di equilibrio tra occhio e mente, tra figura e concetto²³. Molti sono, tuttavia, gli esempi in cui Michelangelo contaminò parola e immagine in un unico complesso concettuale.

Michelangelo come uomo universale o polymath

Gli esempi sopra esposti danno conto della posizione di Michelangelo nei dibattiti teorici e ce lo presentano come uomo universale del Rinascimento. Non c'è dubbio che Michelangelo fosse visto a Firenze come un *polymath* completo già dai suoi contemporanei, capace di fondere forme diverse del sapere sia nella fase di ricezione degli input che nella fase di produzione espressiva²⁴. Ma quando cominciò nella sua vita l'integrazione tra discipline?

Le prime notizie su Michelangelo scultore risalgono già alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento, quando il giovane artista era sotto le cure di Bertoldo e produceva soggetti di studio ormai perduti. Il primo lavoro attestato, del 1491, è, ovviamente, lo stacciato marmoreo della *Madonna della Scala*. Sempre alla fine degli anni Ottanta vanno fatte risalire le prime prove in pittura, come la copia dell'incisione di Martin Schongauer delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, mentre di poco successivo è il tentativo di unire scultura e pittura nella scultura policroma del *Crocifisso* di Santo Spirito²⁵. I primi versi risalgono al periodo a cavallo tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, ma furono poi bruciati²⁶. Ingegneria e architettura completarono le sue competenze a partire dai 35 anni di età in poi: la prima con le impalcature per la Sistina e il ponte sul Bosforo progettati tra il 1508 e il 1509 nonché la strada scavata nelle montagne da Seravezza al mare di dieci anni dopo; la seconda con la finestra a edicola per la cappella di Leone X in Castel Sant'Angelo del 1514-15, la finestra inginocchiata per il Palazzo Medici del 1517 e il progetto per la facciata di San Lorenzo dell'anno successivo²⁷.

Il primo cantiere in cui queste discipline furono integrate in un unico complesso semantico fu la Cappella Medicea o Sagrestia Nuova per la chiesa di San Lorenzo, a cui Michelangelo lavorò tra il 1520 e il 1534 e, lasciata incompiuta,

fu completata, a più riprese nei decenni successivi, dal Montorsoli, da Raffaello da Montelupo, dal Tribolo e dal Vasari²⁸. Esempio ben battuto dalla critica e facilmente riconoscibile nella carriera michelangeloesca, la Cappella ha importanza nel nostro ragionamento per la contaminazione espressiva tra architettura, scultura, pittura e testi letterari. Michelangelo amalgamò discipline distinte in un insieme compatto che esplora il medesimo tema, quello del tempo, indipendentemente dal medium che lo esprime²⁹. Qui Michelangelo non infuse la parola letteraria di una connotazione artistica ma la usò come voce di alcune sue statue, nei cui discorsi egli pure si identificò, quasi facendosi statua come già visto nelle *Rime*.

Com'è noto, delle sepolture che papa Leone X commissionò a Michelangelo, solo due furono eseguite: una per Giuliano, duca di Nemours, e l'altra per Lorenzo, duca di Urbino, che governarono Firenze come luogotenenti papali rispettivamente nel 1513-16 e nel 1516-19. La statua di Lorenzo è una raffigurazione allegorica della vita contemplativa – lo si vede dalla sua attitudine tormentata e malinconica (l'indice a chiudere le labbra, la torsione del braccio ripresa dall'*Ercole Farnese*), tipica, nella concezione astrologica rinascimentale, degli uomini nati sotto l'influenza del pianeta Saturno, oltreché da alcuni attributi, quale lo scrigno richiuso, simbolo di parsimonia. Enfaticizzano ulteriormente questi tratti le statue del Tramonto e dell'Alba, intesi come momenti intermedi di luce nonché di maggiore dolcezza crepuscolare in cui il disco solare compare e scompare all'orizzonte. La statua di Giuliano, al contrario, è una raffigurazione della vita attiva: lo scettro è una prerogativa regale di quelli nati sotto l'influenza del pianeta Giove; le monete sono simbolo di magnanimità. Sotto di lui, le statue del Giorno e della Notte, intese come i momenti di più pieno fulgore o assenza di luce.

Da un punto di vista contenutistico, la Cappella argomenta il tema della successione di morte, fama e tempo. Michelangelo prese in prestito l'idea generale dai *Trionfi* del Petrarca, che assieme a Dante era uno dei suoi poeti prediletti. A differenza del poema trecentesco, però, qui la fama dei due uomini illustri trionfa sulla loro caducità e scomparsa, come Michelangelo scrisse in un frammento (parte del breve ciclo di testi riguardanti la Cappella Medici e oggi rubricato come G 13 nelle *Rime*), variamente ascritto agli anni 1519-23, cioè a dire ai primi anni di elaborazione del progetto:

La fama tiene gli epitaffi a giacere; non va né inanzi né indietro, perché son morti, e el loro operare è fermo.

La precarietà transitoria della vita, sigillata alla sua fine da un'iscrizione, sia essa una parola o una data, è vinta dalla persistenza della fama che, universalmente conosciuta, risuona per l'eternità. È Dio stesso, qui rappresentato dall'altare contro

la terza parete della Cappella, ad assicurare l'immortalità, annientando il tempo e la morte. In questa definitiva vittoria sulla brevità e fuggevolezza dell'esperienza umana risiede la ragione per cui Michelangelo ritrasse i due duchi Medici in veste di generali romani e con volti dissimili dalle fattezze reali, così da far loro trascendere la limitatezza del potere temporale di cui godettero in un potere spirituale imperituro. Ma è la riflessione sul tempo a unire provvisorietà ed eternità. Tradizionalmente, gli artisti avevano sempre rappresentato il tempo in forma antropomorfa come un vecchio dotato di ali e clessidra³⁰. Continueranno a farlo a lungo, come dimostra *l'Allegoria del trionfo di Venere*, dipinto dal Bronzino ben vent'anni dopo la Sagrestia Nuova e oggi conservato alla National Gallery di Londra. Di contro, Michelangelo scartò l'idea della personificazione in favore di quattro statue che rappresentassero le quattro demarcazioni temporali di una giornata di 24 ore, intesa come unità di misura del tempo nella vita mortale. Anche questa idea ha un'origine letteraria, provenendo dal *Convivio* di Dante (IV 23, 12-14):

Questo arco [della vita umana] in quattro etadi si divide. La prima è Adolescenza, che s'appropria al caldo e a l'umido; la seconda si è Gioventute, che s'appropria al caldo e al secco; la terza si è Senettute, che s'appropria al freddo e al secco; la quarta si è Senio, che s'appropria al freddo e a l'umido [...]. E queste parti si fanno simigliantemente ne l'anno, in primavera, in estate, in autunno e in inverno; e nel die, ciò è infino a la terza, e poi infino a la nona [...], e poi infino al vespero e dal vespero innanzi.

La vita umana è suddivisa in quattro età, i cui anni sono a loro volta suddivisi in quattro stagioni, i cui giorni sono ancora suddivisi in quattro momenti. Come in Dante, così in Michelangelo, la quadripartizione del tempo rispecchia l'ordinamento che la filosofia naturale classica e medievale aveva dato ai quattro elementi cosmogonici (aria, acqua, terra e fuoco), a loro volta corrispondenti ai quattro fluidi del corpo prodotti da quattro distinti organi secondo la teoria umorale (l'atrabile secreta dalla milza, la bile gialla dal fegato, la flegma dal cervello e il sangue dal cuore), da cui derivano quattro temperamenti della personalità umana (colerico, flemmatico, sanguigno e melanconico). Alle quattro statue Michelangelo aggiunse quattro fiumi, mai completati ma di cui resta un bozzetto a grandezza naturale presso la Casa Buonarroti, a indicare luoghi geografici della terra, se intesi come i fiumi che sgorgano dall'Eden, o un preciso riferimento alla topografia locale, se intesi come quattro corsi che solcano la Toscana – una associazione tra identità culturale e territorio, questa, che diverrà assai comune nella cerchia degli artisti tardomanieristi supportati dal duca Cosimo I de' Medici.

I riferimenti letterari usati per la composizione dei temi della Cappella palesano un importante aspetto della mente polimatica di Michelangelo, ovvero

l'utilizzo di input di diversa provenienza per la risoluzione di problemi specifici. Vediamo, però, come egli esplorò i temi figurativi attraverso un dialogo in prosa tra le statue del Giorno e della Notte, che fu concepito al completamento delle statue stesse nel 1524 e fu steso su una pagina che include lo schizzo di tre basi di colonna (fig. 3). Sul supporto manoscritto, la parola scritta mantiene un rapporto strettissimo con la parte disegnata. Si osserva, nella tracciatura di dette basi, un progressivo antropomorfizzarsi dei lineamenti in connotati umani. Ciò suggerisce che Michelangelo pensava alla pietra come a materia non inerte bensì animata. Nel passaggio letterario, riprodotto qui sotto (oggi rubricato come G 14 nelle *Rime*), le due statue afferenti al sepolcro del duca Giuliano sono i due interlocutori:

El Di e la Notte parlano, e dicono: – Noi abbiàn col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto ha tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato e' nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che arrebbe di noi d'unche fatto, mentre vivea?

Ulteriore ingrediente del lavoro polimatico di Michelangelo, l'espedito retorico delle statue parlanti è anch'esso di derivazione letteraria, trovandosi un precedente ancora in Dante. In *Purg.* X 37-96, Dante descrive l'esistenza di un bassorilievo talmente realistico da permettergli di ascoltare le voci delle figure scolpite in quel che definì come «visibile parlare»³¹. Nel dialogo trascritto di sopra, le statue concordano che il rapido decorso del tempo, cioè, appunto, la continua successione tra il dì e la notte, ha ucciso il duca Giuliano. Tuttavia, morendo, il duca è passato in un piano atemporale dell'esistenza. Liberandosi del divenire e accedendo all'immortalità, il duca si è vendicato della propria scomparsa terrena così da accecare, metaforicamente, il Giorno e la Notte.

È forse per questo che le statue della Cappella Medici recano pupille vuote – caratteristica assai rara, se non unica, nella scultura michelangiolesca? E ancora – è forse per questo che i volti dei duchi sono girati verso quello che era l'ingresso al ricetto? Il visitatore desta le statue, che sono però cieche. Così, se il Giorno e la Notte parlano tra loro, i duchi intrattengono un dialogo col visitatore, in quanto rappresentante della loro posterità. Tramite l'integrazione tra un dialogo letterario e una composizione visuale, Michelangelo ambiva, da una parte, a stabilire un rapporto tra corpi di marmo e corpi in carne e ossa e, dall'altra, voleva comunicare l'illusione secondo cui le statue possono diventare esseri viventi.

L'idea di sculture come qualcosa di più che materiale inerte è ripetuta innumerevoli volte nelle *Rime*³². Lì, molte delle analogie già menzionate sopra tra esseri umani (la persona amata o l'amante artista-poeta) e figure lavorate in tridimensione a partire da un materiale grezzo descrivono le statue come

immagini viventi che incapsulano la forma umana ma sono a noi superiori, in quanto esseri più durevoli nel tempo. Attraverso tale relazione di affinità fra esseri somiglianti, Michelangelo ambiva a esprimere due concetti che ben rappresentano la summa dell'ecllettismo rinascimentale, essendo uno di matrice religiosa e l'altro neoplatonica, e allo stesso tempo descrivono una personale visione della scultura. Da una parte, lo scultore dona la scintilla della vita alla pietra informe e la trasforma in statua, come Dio aveva insufflato lo pneuma vitale nell'argilla inerte creando il primo uomo – arte come creazione di secondo grado. Dall'altra, la materia già contiene la figura palpitante nel blocco, la quale attende solo di essere liberata dall'artista – arte come maieutica. Le statue sono, così, una via di mezzo tra un essere vivente pietrificato e un oggetto vivificato o, in altre parole, un confine poroso tra l'organismo animato e l'ente inanimato³³.

Torniamo adesso alla Cappella Medici per il secondo tempo della stessa vicenda compositiva, poiché circa vent'anni dopo il primo dialogo la statua della Notte parlò di nuovo. Nel 1545, mentre completava un ciclo di sonetti sulla notte come elemento temporale e principio filosofico, Michelangelo scrisse un epigramma in risposta a quello («Sopra la Notte del Buonarroti») di Giovanni di Carlo Strozzi, ex console dell'Accademia fiorentina e professore dello Studio pisano. La scherzosa disputa letteraria apparve per la prima volta nelle pagine del trattato di argomento dantesco scritto dal Giannotti e già menzionato sopra. L'epigramma dello Strozzi è indirizzato a un osservatore della statua michelangiolesca e loda la dolcezza della Notte dormiente, specificando che la statua è viva e, se risvegliata, può parlare:

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
 Dormir, fu da un Angelo scolpita
 In questo sasso e, perché dorme, ha vita:
 Destala, se nol credi, e parleratti.

Al contrario, la risposta di Michelangelo (oggi rubricata come G 247 nelle *Rime*) non è rivolta a uno spettatore o visitatore né descrive l'apparenza della statua bensì riporta le parole pensate o pronunciate dalla statua stessa:

Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso,
 Mentre che il danno e la vergogna dura.
 Non veder, non sentir, m'è gran ventura;
 Però non mi destar: deh, parla basso.

Al contrario di quanto visto sopra nel dialogo tra il Giorno e la Notte, la statua della Notte qui assume la valenza di un tempo che ha rallentato fino ad

arrestarsi in assenza dell'opposto principio del Giorno a evocare lo scorrere del tempo. Come statua, la Notte reca i simboli del sonno (i papaveri), del sogno (la maschera) e della morte (il gufo) – ed è, nella tradizione pitagorica e orfica, apparentata a Leda, principessa mitologica e simbolo di melanconia: non a caso la perdita *Leda e il cigno*, oggi conosciuta solo in copia, ricalca le fattezze della Notte. Nell'epigramma, pur adoperando un linguaggio che parodisticamente riecheggia quello usato dallo Strozzi, la Notte chiede di non essere svegliata. Michelangelo fa dire alla statua vivente che ciò che lei desidera è rifuggire un non specificato male o dolore così intenso da farla sgomentare e vergognare tornando a immobilizzarsi nella pietra, negando, cioè, il proprio impeto vitale attraverso l'impietrire, il fossilizzarsi.

A cosa allude di preciso la statua e perché il tempo che ora rappresenta si è fermato? La chiave per capire il significato nascosto delle parole pensate o proferite dalla statua vivente è stata fornita, sebbene in modo criptico, da Michelangelo stesso nel dialogo dell'amico Giannotti. Qui si allude al fatto che l'epigramma era da intendersi come commento sulla contemporanea situazione politica di Firenze, dove i Medici avevano consolidato il proprio potere trasformando la libera repubblica in un ducato alla cui guida si erano installati come governatori assoluti. La stagione laboriosa della libertà si era ormai congelata bloccandosi nel tempo della tirannia. Michelangelo, dunque, si servì della Notte per sfogare la propria indignazione politica, peraltro solo cinque anni dopo aver lavorato il busto di Bruto, ora custodito al Bargello. In questo caso, l'epigramma permise a Michelangelo di indentificarsi con una statua vivente che l'artista-poeta aveva inizialmente elaborato in un contesto politico completamente differente.

L'identificarsi con le proprie creazioni figurative non era, tuttavia, cosa nuova per Michelangelo. Molti sono gli autoritratti, veri o presunti che siano, da lui apparentemente inclusi sia in pittura che in scultura. Celebre è, altresì, l'enigmatica comparazione tra se stesso e la statua del *David* che Michelangelo aveva eseguito in bronzo per il maresciallo francese Pierre de Rohan, ora scomparsa. Nello schizzo che ci rimane (fig. 4), l'artista-poeta aveva aggiunto, di lato al profilo della statua, le righe «Davitte colla fromba e io coll'arco. / Michelagnolo» (ora rubricate come frammento n. 3 nell'Appendice delle *Rime*). Qui l'autore suggerisce un'identificazione tra se stesso scultore e il proprio lavoro secondo il seguente ordine proporzionale: (soggetti) David : Michelangelo = (strumenti) fionda : archetto = (oggetti) Golia : la scultura stessa³⁴. Infine, anche l'idea della statua vivente divenne un topos della letteratura cresciuta attorno all'artista fiorentino, a dimostrazione dell'insuperabile capacità mimetica della sua arte³⁵.

Conclusioni

Abbiamo visto Michelangelo portare la sua visione platonica nel campo della teoria dell'arte e lo abbiamo visto impegnarsi su più fronti nei contemporanei dibattiti sulle arti. Infine, lo abbiamo visto esprimere una serie di ragionamenti senza badare al medium d'utilizzo, anzi, cercando di fondere sia input che output in un unico fascio semantico. Le parole di Michelangelo non descrivono le sue opere d'arte, poiché le statue stesse sono i personaggi parlanti nelle sue poesie in un insistito cortocircuito tra differenti forme dell'espressione umana. È questo forse il tratto più caratteristico della creatività in un uomo universale, almeno per come fu concepito nel Rinascimento.

Nelle intenzioni di chi scrive, investigare frizioni e integrazione tra espressione visuale e letteraria offre la possibilità di illuminare il grado di coerenza del nucleo immaginativo di Michelangelo. Gli esempi discussi sopra mostrano che il suo pensiero, al suo nascere ancora un indistinto amalgama di parola e immagine, si esplica poi in forme espressive diverse. Espressione letteraria e visuale condividono temi e modalità di articolare i contenuti, cioè, costanti comportamentali ricorrenti in immagini ossessive fissate in miti personali. In altre parole, sia nell'arte che nella poesia di Michelangelo è possibile riscontrare l'azione di un pensiero pre-linguistico unitario, che solo in un secondo momento si determina linguisticamente in immagini o parole – e traccia di questa azione è la frequente interazione tra di esse, l'inclusione di immagini e linguaggio artistico nei duttili confini del Petrarchismo cinquecentesco o di suggestioni letterarie nella creazione visiva. La polimattia, dunque, si configura come un comportamento specializzato e multipotenziale entro una più generale risposta creativa a un dato contesto e si sostanzia di processi mentali quali il pensiero analogico, la combinazione di contesti diversi nonché l'associazione dell'orizzonte emotivo con quello intuitivo della soggettività – tutti elementi emersi nelle pagine precedenti.

In conclusione, nel «fare pensato» di Michelangelo ritroviamo sia la discussione teorica delle arti e la descrizione del fare artistico in analogia con situazioni amorose sia la divertita commistione tra saperi. Dal nostro punto di vista, cioè di ammiratori e studiosi del ventunesimo secolo, il Michelangelo teorico ci trasporta direttamente verso il passato dei dibattiti culturali d'età moderna e rischiarà aspetti nascosti dell'altrimenti celebrata personalità dell'artista; il Michelangelo *polymath*, invece, ci instrada verso una futura riscoperta della flessibilità del sapere come alternativa pedagogica ed epistemologica alla specializzazione. In un tempo in cui la tecnologia ci fornisce inedito accesso all'informazione nonché l'unificazione di competenze e abilità nel cervello collettivo della rete, l'esempio

di Michelangelo suggerisce che costruire atipiche combinazioni di informazioni può essere un modello euristico valido persino nella economia della conoscenza dei moderni ecosistemi digitali.

- 1 Ringrazio i curatori per avermi accolto nel loro seminario digitale nel luglio del 2020: loro, assieme agli altri partecipanti, in camicia dall'Italia e io in maglione dal nord dell'Inghilterra. Ringrazio anche Andrea Severi per avermi segnalato questa iniziativa. Infine, un avvertimento sulle note: per ogni argomento qui trattato, anche fugacemente, la bibliografia è ovviamente immensa. Si danno, quindi, solo i riferimenti imprescindibili o i titoli più importanti degli ultimi trent'anni circa.
- 2 La migliore sintesi sulla rielaborazione del concetto di *humanitas* nel pensiero rinascimentale è a tutt'oggi ancora fornita dai lavori di Eugenio Garin, più volte ristampati, come pure da G. Paparelli, *Feritas humanitas divinitas: Le componenti dell'umanesimo*, Napoli, 1960, anch'esso edito più volte. L'affermazione di Leon Battista Alberti è tratta dal *De pictura* (III 53). Sulle variazioni semantiche tra i termini *artista*, *artefice* e *artigiano*, si veda il Varchi in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. 2, Milano-Napoli, 1971-77, p. 1327 oltre a M. Motolese, *Italiano lingua delle arti: Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, 2012, pp. 19-23. Sulla dibattuta questione dello status dell'artista si vedano l'ormai classico volume di A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1972; i saggi contenuti in *The Changing Status of the Artist*, a cura di E. Barker et al., New Haven-London, 1999 e il volume di F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-London, 2000. Sull'apice della traiettoria ascendente, ovvero sulla quasi "divinizzazione" dell'artista figurativo in età moderna, si vedano, invece, J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti: Nascita di una religione*, Torino, 2000; J. Stack, *Artists into Heroes: The Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di M. Rogers, Aldershot, 2000, pp. 163-175; P.A. Emison, *Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo*, Boston-Leiden, 2004; M. Lollini, *L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione*, in «Annali d'italianistica», 25, 2007, pp. 275-310; P. Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, University Park, 2010, pp. 45-91; nonché la ristampa di E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista: Un saggio storico*, Torino, [1980] 2013.
- 3 Appartengono ormai al secolo scorso i noti studi di Wittkower, Kristeller, Antal, Castelnuovo, Baxandall, Hauser e Goldthwaite, che hanno persuasivamente illustrato come la produzione artistica del Rinascimento sia un'esperienza estetica e una forma di comunicazione simbolica capace, da una parte, di contribuire all'organizzazione dei sistemi culturali in età moderna e, dall'altra, di apportare significativi elementi di lettura delle tendenze socioculturali oltretutto dei rapporti economici e di produzione di quella società. Più recenti studi sulle ricadute economiche e di classe dell'ascendente traiettoria sociale degli artisti includono: (sulla ricchezza personale) R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Roma, 2003; K. Siegel, P. Mattick, *Art Works: Money*, New York, 2004; (sulle residenze private) *Case d'artista: Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino, 1992²; *Case di artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Milano, 1998; L. de Girolami Cheney, *The Homes of Giorgio Vasari*, New York, 2006; L. Campagna, S. Pallucco, *Case d'artista: Vasari ad Arezzo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 91/92, 2007, pp. 129-138; (sulle sepolture) A. Cecchi, *L'estremo Omaggio al «padre e maestro di tutti le arti»: Il Monumento Funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*,

- a cura di L. Berti, Firenze, 1993, pp. 57-83; F. Vosilla, *Da scalpellino a cavaliere: L'altare sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata*, in *Altari e committenza: Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze, 1996, pp. 669-679; K. Weil-Garris Brandt, *Michelangelo's Monument: An Introduction to an Architecture of Iconography*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di C.L. Striker, J.S. Ackerman, Mainz, 1996, pp. 27-31; M.W. Cole, *Benvenuto Cellini's Designs for His Tomb*, in «The Burlington Magazine», 140, 1999, pp. 798-803; T. Buddensieg, *Raphael's Tomb*, in *Sixteenth-Century Italian Art*, a cura di M. Cole, Oxford, 2006, pp. 10-24; J.E. De La Rosa, *In Paint, Stone, and Memory: The Tomb of Titian and the Habsburg Dynasty*, in «Athanas», 29, 2011, pp. 69-70; (sull'acquisizione di titoli nobiliari) R. Starn, L.W. Partridge, *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Oakland, 1992, p. 333, nota 90; E.S. Welch, *Art in Renaissance Italy, 1350-1500*, Oxford, 2000, p. 121. Si considerino anche le ristampe di A. Chastel, *L'artista*, in *L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Roma-Bari, [1988] 2008, pp. 239-269 e P. Burke, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Hoboken, [1986] 2013, pp. 47-92.
- 4 Su come il cambiamento del sistema delle arti modificò il paesaggio urbano sia in termini di spazi dedicati alla conservazione e riflessione sulle arti (quelli che adesso chiameremmo *creative clusters*) sia in termini di strategie socioeconomiche applicate agli spazi pubblici, si veda l'ormai classico studio di S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie: Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, 1980 oltre ai più recenti P.M. Hohenberg, L. Hollen Lees, *The Making of Urban Europe, 1000-1994*, Cambridge (Mass.), [1995] 2009, pp. 106-175; *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di D.V. Reidy et al., Milton Park, 2016, p. 4.
 - 5 Sulla figura dell'"uomo universale" (definito *polymath* o *polyhistor* in inglese), si veda l'ormai classico articolo di A. Grafton, *The World of the Polyhistor: Humanism and Encyclopedism*, in «Central European History», 18, 1985, pp. 31-47. Inoltre, utile alla definizione di polimatia qui utilizzata è il contributo di P. Burke, *The Polymath: A Cultural and Social History of an Intellectual Species*, in *Explorations in Cultural History: Essays for Peter McCaffery*, a cura di D.F. Smith, H. Philsooph, Aberdeen, 2010, pp. 67-79. Studi recenti sulla polimatia come fenomeno creativo (non *domain-specific*) e modello pedagogico includono i seguenti: R. Root-Bernstein, *The Art of Innovation: Polymaths and Universality of the Creative Process*, in *The International Handbook on Innovation*, a cura di L. Shavinina, Amsterdam, 2003, pp. 267-278; *id.*, *Multiple Giftedness in Adults: The Case of Polymaths*, in *International Handbook on Giftedness*, a cura di L. Shavinina, Dordrecht, 2009, pp. 853-870; M. Araki, *Polymathy: A New Outlook*, in «Journal of Genius and Eminence», 3/1, 2018, pp. 66-82; A. Waqas, *The Polymath: Unlocking the Power of Human Versatility*, Hoboken, 2019.
 - 6 M. Plaisance, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I^{er}: La transformation de l'Académie des 'Humidi' en Académie Florentine (1540-1542)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, a cura di A. Rochon, Paris, 1973, p. 417. Cfr. D. Heikamp, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500: Da memorie e rime dell'epoca*, in «Il Vasari», 15, 1957, p. 143. Si veda anche A. Corsaro, *Michelangelo e i letterati*, in *Officine del nuovo: Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del simposio internazionale, Utrecht 2007, a cura di H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, 2008, pp. 383-425.
 - 7 Per l'uso del termine «grazia» nelle *Rime* di Michelangelo (ad es. in G 33, 72, 86, 87, 106, 124, 126, 128, 132, 145, 159, 164, 229, 262, 263, 269, 273, 279, 289, 294, 296, 299, 300), si veda I. Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton, 2020, pp. 142-180. Sulla mancanza di riflessioni di estetica nella scrittura dello scultore, si veda

- W.E. Wallace, *Michelangelo: Separating Theory and Practice*, in *Imitation, Representation, and Printing in the Italian Renaissance*, a cura di R. Eriksen, M. Malmanger, Pisa-Roma, 2009, pp. 101-117. Sul business dell'arte nelle lettere di Michelangelo, i più recenti e persuasivi interventi sono quelli di D. Parker, *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, Cambridge, 2010; L. D'Onghia, *Michelangelo in prosa: Sulla lingua del Carteggio e dei Ricordi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 17/2, 2014, pp. 89-113; G. Valenti, *Le lettere di Michelangelo: Auto-promozione e auto-percezione nel contesto del dibattito linguistico contemporaneo*, in «Studi di Memofonte», 18, 2017, pp. 182-210; *id.*, *Towards an Analysis of Michelangelo's Epistolary Language: Some Remarks*, in «Italice», 94/4, 2017, pp. 685-708. I titoli principali sull'estetica michelangeloesca includono A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, pp. 58-81; R.J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961; C. de Tolnay, *The Art and Thought of Michelangelo*, New York, 1964; E. Garin, *Il pensiero*, in *Michelangelo artista, pensatore, scrittore, s.e.*, Novara, 1965, pp. 529-541; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981. Negli ultimi quarant'anni, la riflessione critica si è evoluta in termini comparativi per estrarre una sintesi complessiva del pensiero teorico michelangeloesco, come, ad esempio, in G.D. Folliero-Metz, *Die Ästhetik des Ideal-Schönen in der italienischen Renaissance am Beispiel Michelangelos*, in *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung / Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione*, a cura di G.D. Folliero-Metz, S. Gramatzki, Frankfurt, 2013, pp. 169-201.
- 8 D. Giannotti, *Dialoghi dei giorni che Dante consumò a cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, a cura di D. Redig De Campos, Firenze, 1939; R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al principato*, Torino, 1970, pp. 145-164; S. Marconi, s.v. 'Donato Giannotti', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2000, vol. 54 [consultabile in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-giannotti_%28Dizionario-Biografico%29/; ultimo accesso: 15/09/2022]; G. Costa, *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Roma, 2009, pp. 62-64.
- 9 La prima attestazione della passione di Michelangelo per Dante risale a quando il giovanissimo scultore intratteneva l'Aldovrandi in letture della *Commedia*, come ricordano i biografi (cfr. A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma, 1553, p. 9v; anche il Vasari presenta l'episodio, ma solo nell'edizione del 1568 delle *Vite*, derivandolo, quindi, dal Condivi). Inoltre, in una lettera autografa al fratello Leonardo, datata 9 maggio 1545, Michelangelo discute la validità dei più recenti commenti a stampa (M. Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, vol. 4, Firenze, 1979, p. 212). Negli stessi anni, l'artista scrisse due sonetti (G 248 e 250) identificandosi col poeta in esilio. Numerosi sono altresì gli spunti iconografici che Michelangelo desunse da Dante in più punti della sua carriera. I più noti: dalla Madonna della *Pietà* vaticana ritratta come «Vergine madre, figlia del tuo figlio» (*Par.* XXXIII 1), al *Giudizio Universale*, terminato nel 1541. Della vastissima bibliografia su Michelangelo e Dante, bastino i vari saggi contenuti in *Michelangelo e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano, 1995. Infine, per l'interpretazione cripto-protestante della *Commedia*, specie tra i membri dell'Accademia fiorentina, quale anticipatrice di molti temi delle discussioni sull'evangelismo nell'Italia antecedente alla Controriforma, si veda D. Dalmas, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano: Da Trifon Gabriele a Lodovico Castelvetro*, Manziiana, 2005; S. Gilson, *Reading Dante in Renaissance Italy: Florence, Venice and the 'Divine Poet'*, Cambridge, 2018, pp. 10, 231-261 e O. Schiavone, *Luca Martini filologo dantesco: Collazioni, annotazioni e committenze (1543-51)*, in *L'attività filologica in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso, E. Russo, Roma, 2018, pp. 119-134.
- 10 F. de Hollanda, *Dialoghi di Roma*, Roma, 1993. I saggi recenti che più da vicino indagano la teoria dell'arte michelangeloesca espressa, in modo alquanto contraddittorio, nei dialoghi

sono quelli di S. Deswarte-Rosa, *Idea et le Temple de la Peinture*, in «Revue de l'art», 92, 1991, pp. 20-41; G.D. Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangiotesca dell'arte: I Dialoghi di Francisco d'Olanda*, in «Renaissance Mitteilungen», 20/1, 1996, pp. 19-30; E. Di Stefano, *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo, 2004, pp. 39-64; L.C. Agoston, *Male – Female, Italy – Flanders, Michelangelo – Vittoria Colonna*, in «Renaissance Quarterly», 58/4, 2005, pp. 1175-1219; ead., *Hollanda's Michelangelo and the Drama of Cultural Difference*, in «Word & Image», 22/1, 2006, pp. 54-67. Se disputata è l'effettiva storicità di questi dialoghi, che Michelangelo e Francisco de Hollanda si conoscessero è comunque indubbio, come testimonia una lettera inviata da Lisbona il 13 agosto 1553 (Buonarroti, *Il carteggio*, cit., vol. 5, p. 9). Sui rapporti tra Michelangelo e Vittoria Colonna la bibliografia è molto ricca. Basti, specie in relazione alla loro compresenza nei dialoghi dello Hollanda, il saggio di Maria Forcellino, *Vittoria Colonna and Michelangelo: Drawings and Paintings*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin et al., Boston-Leiden, 2016, pp. 270-313.

- 11 La notizia è data in G. Vasari, *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, vol. 2, Firenze, 1967, p. 776. Qui il Vasari allude alla volontà di Michelangelo di scrivere un testo di medicina da solo («arebbe spesso, così vecchio, fatto notomia et arebbe scrittovi sopra per giovamento de' suoi artefici [...], ma si difidava, per non potere esprimere con gli scritti quel ch'egli arebbe voluto, per non essere egli esercitato nel dire»). Delle conoscenze anatomiche di Michelangelo, il Condivi parla in *Vita*, cit., pp. 40r-42v. Per i più recenti studi sulle conoscenze anatomiche di Michelangelo, e sull'intenzione di scriverne, si vedano R.M. Strauss, H. Marzo-Ortega, *Michelangelo and Medicine*, in «Journal of the Royal Society of Medicine», 95/10, 2002, pp. 514-515; C. Hillard, *Michelangelo and Realdo Colombo: A Dialogue on Art and Anatomy*, in *Italian Art, Society, and Politics*, a cura di B. Deimling et al., Firenze, 2007, pp. 163-177; R. Hillowala, *Michelangelo: Anatomy and Its Implication in His Art*, in «Vesalius», 15/1, 2009, pp. 19-25; D. Pesta, *Resurrecting Vivisection: Michelangelo among the Anatomists*, in «The Sixteenth Century Journal», 45/4, 2014, pp. 921-950. Questi contributi aggiornano gli studi di Beck, Elkins e Steinberg pubblicati tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.
- 12 Cfr. Wallace, *Michelangelo: Separating Theory and Practice*, cit., pp. 102-104. Cfr. come lineamenti della stessa teoria michelangiotesca della scultura siano anche in A. Doni, *I marmi*, Venezia, 1552, p. 101. Poesie michelangiotesche vennero pubblicate dal Varchi e dal Vasari e lette dal Berni, mentre altre vennero messe in musica, come si desume da lettere di mano di Michelangelo (Buonarroti, *Il carteggio*, cit., vol. 4, pp. 17-19, 22-23, 31, 36, 99-100). Una testimonianza dello scambio tra Michelangelo e il Varchi a proposito del libro di quest'ultimo dedicato alla poesia del Buonarroti è la lettera che il Varchi inviò a Luca Martini il 14 marzo 1547. In qualità di amico di entrambi, il «magnifico e suo molto onorando» Martini agì da intermediario, inviando allo scultore la prima lezione sulla maggioranza delle arti così da sottoporla alla sua «cortesia e giudizio» e fargli sapere «[la] verità di cotale disputa» (B. Varchi, *Opere*, vol. 2, Trieste, Lloyd Austriaco, 1858, p. 627). Michelangelo rispose il 31 di quel mese («Messer Benedecto, perché e' paia pur che io abbia ricevuto, com'io ò, il vostro Librecto, risponderò qualche cosa a quel che e' mi domanda») con la celebre lettera che andiamo a discutere qui sotto (Buonarroti, *Il carteggio*, cit., vol. 4, pp. 265-266). Sulla ricezione delle poesie di Michelangelo e sulla consapevolezza dei lettori del tempo che il velame petrarchesco celava riflessioni teoriche sull'arte, si veda A. Schiavo, *Michelangelo nel complesso delle sue opere*,

vol. 1, Roma, 1990, p. 184; M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)*, in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, atti del convegno internazionale, Paris 2004, a cura di D. Boillet, M. Plaisance, Paris, 2007, pp. 207-224; I. Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo: Scrivere per via di porre*, Lucca, 2012, p. 145; O. Schiavone, *Michelangelo's Petrarchism*, in «L'Ellisse», 10/2, 2015, pp. 19-20.

13 Cfr. nota precedente.

14 J. Dundas, *The Paragone and the Art of Michelangelo*, in «The Sixteenth Century Journal», 21/1, 1990, pp. 87-92; L. Berti, *Michelangelo and the Dispute Over Sculpture and Painting*, in *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, a cura di P.C. Marani, Montreal, 1992, pp. 45-68; L. Migliaccio, *Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi*, in «Revista Brasileira de História», 18/35, 1998, pp. 207-216; S. Lo Re, *Varchi e Michelangelo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia», 4, 2012, pp. 485-516; R. Carlson, «Eccellentissimo poeta et amatore divinissimo»: *Benedetto Varchi and Michelangelo's Poetry at the Accademia Fiorentina*, in «Italian Studies», 69/2, 2014, pp. 169-188. Per l'importanza del concetto di "disegno" a Firenze, si veda il volume di K. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge, 2000.

15 Nelle *Rime* il termine «idea» non compare mai, mentre «concetto», al singolare e al plurale, compare 9 volte (G 38, 62, 144, 151, 236, 241, 279, 282, 284). In Michelangelo, la parola mantiene il suo originario aspetto verbale (part. perf. da *concupio*), così da acquistare il significato di 'concepito', 'immaginato' o 'creato'. Così si ritrova in antecedenti testuali illustri (ad esempio, Dante, *Convivio*, I III 3; *Par.* XVIII 86, XXIX 139-140, XXXIII 121-122; Petrarca, *RVF*, 78, 1 e Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, 50, 7-8), usata sempre in ambiguità di significato tra astrazione intellettuale, immagine artistica e rappresentazione interiore della persona amata. Volendo spiegare le varie implicazioni del termine, il Varchi dà alcuni sinonimi: «niuno non può né fare, né dire cosa nessuna, la quale egli non s'abbia prima conceputa, o vero concetta nella mente, cioè immaginata nella fantasia. [...] E così il primo principio, o vogliamo dire la cagione efficiente di tutte le cose, che si dicono e che si fanno, è quella specie o forma, o immagine, o sembianza, o idea, o esempio, o esemplare, o similitudine, o intenzione, o concetto, o modello, o altramente, che si possa o debba dire, come sarebbe simulacro, o fantasma, la quale è nella virtù fantastica, o vogliamo dire nella potenza immaginativa di colui che vuole, o farle, o dirle» (Varchi, *Opere*, cit., p. 616). Il Vasari specifica ulteriormente che il disegno è «una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea» (Vasari, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, cura e commento di P. Barocchi, vol. 1, Milano-Napoli, 1962, p. 169).

16 Ancora molto utili per inquadrare la questione sono i contributi di R.W. Lee, *Ut pictura poesis: La teoria umanistica della pittura*, Firenze, 1974; J. Lichtenstein, *Contre l'Ut pictura poesis: Une conception rhétorique de la peinture*, in «Word & Image», 4, 1988, pp. 99-104; nonché di M. Collareta, *Le "arti sorelle": Teoria e pratica del paragone*, in *La pittura in Italia: Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, vol. 2, Milano, 1988, pp. 569-580; *id.*, *La scrittura 'arte figurativa': Materiali per la storia di un'idea*, in *Visibile parlare*, atti del convegno internazionale di studi, Cassino-Montecassino 1992, a cura di C. Ciociola, Napoli, 1997, pp. 135-145. Quando parlo di «forme del sapere», alludo ad argomentazioni di teoria cognitiva, epistemologia, filosofia dell'educazione, storia della cultura e delle idee quali quelle in C.J. Farago, *The Classification of the Visual Arts in the Renaissance*, in *The Shapes of Knowledge: From the Renaissance*

- to *Enlightenment*, a cura di R.R. Kelley et al., New York, 1992; F. Ferretti, *Pensare vedendo: Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Roma, 1998; E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura: Osservazioni e ipotesi*, Roma-Bari, 2005; *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. di Monte, Roma, 2006; E. Boncinelli, *Come nascono le idee*, Roma-Bari, 2009; F. Antinucci, *Parola e immagine: Storia di due tecnologie*, Roma-Bari, 2011; *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, 2019. Per le considerazioni leonardesche, si veda L. da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di S. Bordini, Roma, 2006, pp. 7-18.
- 17 La bibliografia sulla lingua di Michelangelo è vastissima – cresciuta rapidamente soprattutto in anni recenti. Oltre agli insuperati saggi di Nencioni e Contini su stile e realismo (o «senso delle cose»), di Cambon sull'unità di ispirazione e forma (o «furia») tra la produzione poetica e il resto della produzione artistica michelangeloese, nonché di Binni, Girardi, Clements e, più recentemente, Corsaro su vari aspetti di Michelangelo scrittore, si vedano i seguenti contributi, che approfondiscono il ruolo della componente artistica nel linguaggio delle *Rime*: G.D. Folliero-Metz, *Una testimonianza diretta della teoria michelangeloese dell'arte: Le rime d'arte*, in «Romanische Forschungen», 108/3-4, 1996, pp. 462-473; S. Barsella, *Michelangelo: Le rime dell'arte*, in «Letteratura & Arte», 1, 2003, pp. 213-225; I. Violante, *Le contraddizioni dell'io nelle Rime di Michelangelo*, in «Letteratura & Arte», 3, 2005, pp. 35-42; G. Masi, *Lo sguardo di Michelangelo, poeta del «dunque»: Proposte esegetiche*, in «Italianistica», 38/2, 2009, pp. 175-196; O. Schiavone, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze, 2013, pp. 41-79; G. Ghinassi, *Forme tipiche nella poesia di Michelangelo*, in *id.*, *Dante, Michelangelo e altre lezioni di storia linguistica italiana*, a cura di P. Bongrani, M. Fanfani, Firenze, 2014, pp. 23-41; C. Marazzini, *La lingua di Michelangelo*, in «Annali aretini», 23, 2015, pp. 125-132; A. Di Fenza, *Excessive Poetry: The Use of Superchio in Michelangelo's Verses*, in «Modern Language Notes», 132/1, 2017, pp. 47-67; D. Gamberini, «Antica purezza e dantesca gravità»: *Forme dell'appropriazione della poesia di Michelangelo nella Firenze di Cosimo I*, in «Italiq», 21, 2018, pp. 199-233; E. Fenzi, *Le Rime di Michelangelo: Un percorso di lettura*, in «SigMa», 4, 2020, pp. 377-432; G. Busi, *Immagine e scrittura in Michelangelo*, in *Letteratura e arti visive*, atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex 2018, a cura di B. Germano, Torino, 2020, pp. 16-23.
- 18 Si veda, ad esempio, G 68, in cui l'intelletto dell'artista sta a quello divino come la luce stellare sta a quella solare, e G 166, in cui l'intelletto è tanto vicino all'elemento divino che Michelangelo l'identifica quasi con l'anima stessa dell'uomo.
- 19 Varchi, *Opere*, cit., vol. 2, pp. 616-617.
- 20 U. Bosco, «Non ha l'ottimo artista» e «Michelangelo poeta», in *id.*, *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, 1970, pp. 52-82; L.C. Agoston, *Sonnet, Sculpture, Death: The Mediums of Michelangelo's Self-Imaging*, in «Art History», 20/4, 1997, pp. 534-555; M. Residori, *Autportrait de l'artiste en "feuille blanche": Les métaphores de l'art dans les poèmes de Michel-Ange*, in «Chroniques italiennes», Série web, 6/4, 2004; Wallace, *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, in Rhetoric, Theatre and the Arts of Design: Essays Presented to Roy Eriksen*, a cura di C. Lapraik Guest, Oslo, 2008, pp. 19-29; I. Bernstein, *L'Ottimo Artista*, in «Arion», 25/2, 2017, pp. 129-134.
- 21 G. Simmel, *Michelangelo*, a cura di L. Perucchi, Milano, 2003, pp. 17-24, che chiama la propensione michelangeloese per l'armonia complementare di opposti un «ritmo interiore».
- 22 Deswarte-Rosa, *Idea*, cit., p. 22; M. Lauster, *Stone Imagery and the Sonnet Form: Petrarch, Michelangelo, Baudelaire, Rilke*, in «Comparative Literature», 45, 1993, pp. 146-174;

- E. Panofsky, *Idea: Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, [1952] 2006, pp. 52-56; *id.*, *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, [1975] 2009, pp. 236-273.
- 23 Ruolo della scrittura è "dipingere" l'interiorità, come già nel Della Casa, *Rime*, 33, vv. 9-11: «ma io come potrò l'interna parte / formar già mai di questa altera imago, / oscuro fabro a sì chiara opra eletto?». Cfr. R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea: Fisiologia e storia della visione*, Torino, 1993; E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà: Come pensiamo le immagini*, Torino, 2002; M. Rak, *L'occhio barocco*, Palermo, 2011.
- 24 Nella sua *Lezione* del 1547, il Varchi definisce Michelangelo «non meno poeta che pittore» (B. Varchi, V. Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, 1998, p. 58). L'amico di entrambi, Luca Martini, include una nota (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Antinori*, 259, c. 107v) nelle sue annotazioni alla *Commedia* di Dante, risalenti al 1551, accostando il passo del «visibile parlare» (*Purg.* X 94-96) all'impegno polimatico di Michelangelo («Questa sententia si conviene dire all'opere del Divino Buonarroti», sottolineando il tutto con una *manicula*). Si vedano, infine, le immediatamente successive incisioni, ora custodite a Casa Buonarroti, di Cristofano Allori, Gismondo di Regolo Coccapani e Agostino Ciampelli che ritraggono Michelangelo incoronato dalle allegorie della pittura, scultura, poesia e architettura. Così pure il catafalco e le varie orazioni funebri (cfr. M. e R. Wittkower, *The Divine Michelangelo: The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564*, London, 1964, pp. 149-161).
- 25 W.E. Wallace, *Comment Michel-Ange devit-il sculpteur?*, in *Le Génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange*, a cura di D.L. Bissonnette, Montréal, 1992, pp. 151-167; P. Barocchi, *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 33-36; M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane: Scultore e pittore a Roma (1496-1501)*, Modena, 1997, p. 46; L. Berti, P. Ragionieri, *Note circa la Madonna della scala di Michelangelo*, in «Critica d'arte», 10, 2001, pp. 16-20; K. Christiansen, *The Earliest Painting by Michelangelo*, in «Nuovi Studi», 14, 2009, pp. 37-46; J.T. Spike, *Young Michelangelo: A Biography*, London, 2012, pp. 48-51; L.H. Zirpolo, *Michelangelo: A Reference Guide to His Life and Works*, Lanham (MD)-London, 2020, pp. 55-57.
- 26 Condivi, *Vita*, f. 14r: «Se ne stette alquanto tempo quasi far niuna cosa in tal arte, dandosi alla lettione de' poeti et oratori volgari et a far sonetti per suo diletto» (dopo il completamento del *David* e della *Madonna di Bruges*).
- 27 P. Pierotti, *La valle dei marmi: La strada di Michelangelo, il paesaggio storico alle falde del monte Altissimo, il progetto di recupero*, Ospedaletto, 1995; W.E. Wallace, *Michelangelo Engineer, in Architettura e tecnologia: Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di C. Conforti, A. Hopkins, Roma, 2002, pp. 96-107; M. Mussolin, *Finestra a edicola della cappella dei Santi Cosma e Damiano in Castel Sant'Angelo*, in *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 84-89; P. Ruschi, *Michelangelo architetto*, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 55-57; G. Morolli, «Di architettura e di scultura lo specchio di tucta Italia»: *La facciata michelangeloesca di San Lorenzo; evidenza, memoria, mistero*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno, 2013, pp. 329-343.
- 28 Si vedano, ad esempio, il carteggio di Cosimo I de' Medici conservato a Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo del Principato*, 613, c. 64r (31 dicembre 1546: Pier Francesco Riccio al duca Cosimo): Riccio informa Cosimo sul progresso dei lavori di allestimento della Sacrestia sotto la direzione del Tribolo, che sta installando le quattro statue dei momenti del giorno sui due sarcofagi («maestro Tribulo ha usata una bella diligenza di mettere le quattro figure in

su li doi sepolchri [...], tanto più se ben non sono finite, che le si trovano nel luogo loro che paiono proprio colate"); *ivi*, 219, c. 40r (9 febbraio 1563: il duca Cosimo a Vincenzo Borghini): Cosimo si lamenta che la Sacrestia abbia bisogno di restauri ("ci dispiace grandemente che la sagrestia di San Lorenzo sia così mal trattata, et è necessario che vi facciate proveder di remedio in ogni modo").

- 29 Importanti contributi sono stati scritti dal De Tolnay, dalla Elam e dalla Lingo sulla storia architettonica e l'avvicinarsi di diversi progetti per la cappella; dalla Gillis e dal Panofsky sul simbolismo del tempo; dalla Balas, dall'Arthos e dallo Hartt sulla componente neoplatonica del design. I più recenti interventi che tematizzano l'incontro tra parole e immagini nella costruzione semantica della cappella includono: D. Poole Spurr, *The Medici Chapel Iconography: Other Texts and Contexts*, in «Parnassus», 4/5, 2000, pp. 18-31 (che rivisita l'articolo di C. Gilbert, *Texts and Contexts of the Medici Chapel*, in «The Art Quarterly», 34/4, 1971, pp. 391-410); M. Wellington Gahtan, *Michelangelo and the Tomb of Time: The Intellectual Context of the Medici Chapel*, in «Studi di storia dell'arte», 13, 2002, pp. 59-124; J.K. Nelson, *Poetry in Stone: Michelangelo's Ducal Tombs in the New Sacristy*, in *San Lorenzo: A Florentine Church*, a cura di R.W. Gaston, L.A. Waldman, Firenze, 2017, pp. 450-480. Per conoscere la storia dell'impatto che il design della cappella ebbe sul mondo artistico contemporaneo, si vedano, tra i molti altri, i contributi di R. Rosenberg, *The Reproduction and Publication of Michelangelo's Sacristy: Drawings and Prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort*, in *Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot, 2003, pp. 114-136 e C. Lazzaro, *Michelangelo's Medici Chapel and its Aftermath: Scattered Bodies and Florentine Identities under the Duchy*, in «California Italian Studies», 6/1, 2016 [consultabile in rete: <https://escholarship.org/uc/item/4gv6c9b5>; ultimo accesso: 15/09/2022].
- 30 Sull'iconografia del tempo e, in particolare, sui suoi legami con quella della morte, si vedano i contributi di Panofsky, *Saggi di iconologia*, cit., pp. 89-134 (cfr. *id.*, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964, pp. 90-98); S. Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Boston-Leiden, 2014 (in part. pp. 246-251); A. Caputo, *L'iconologia di Padre tempo: Storia di un errore*, in «Logoi.ph: Journal of Philosophy», 5/14, 2019, pp. 12-44.
- 31 Cfr. nota 23, *supra*. A proposito del disegno sulla pagina manoscritta di Michelangelo, si veda Jonathan Foote, *Tracing Michelangelo's Modani at San Lorenzo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 61/1, 2019, pp. 45-74.
- 32 Si vedano, solo a titolo di campionatura testuale di una più ampia casistica, le seguenti occorrenze: G 152, vv. 2-4: «in pietra alpestra e dura / una viva figura / che là più cresce u' più la pietra scema»; G 193, vv. 10-11: «in pietra viva / eterna»; G 236, v. 4: «dà vita a' sassi»; G 237, vv. 2-3: «[la prim'arte] assembrà / i volti e gli atti, e con più vive membra»; G 239, v. 3: «l'immagin viva in pietra alpestra e dura»; G 240, vv. 1-2: «sol d'una pietra viva / l'arte vuol che qui viva»; G 241, v. 3: «un'immagine viva». Molti sono anche i riferimenti al trasferimento del sentimento d'amore dal suo oggetto naturale alla sua rappresentazione artistica (ad esempio, in G 239 e 242), in una passione litofilica che è per il personaggio autoriale una rassicurazione, una preferenza per feticci dalla vita psicologica inattiva e una semplificazione della realtà erotica attraverso un oggetto alternativo del desiderio. Sulla sessualità di Michelangelo, si veda J.M. Saslow, «A Veil of Ice between My Heart and the Fire»: *Michelangelo's Sexual Identity and Early Modern Constructs of Homosexuality*, in «Genders», 2, 1988, pp. 77-90; sul suo pigmalionismo o statuofilia, si veda G.L. Hersey, *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, 2009, p. 101.

- 33 Il tema dell'essere artificiale con sembianze umane è trattato in S. Campbell, *'Fare una cosa morta parer viva': Michelangelo, Rosso and the (Un)Divinity of Art*, in «The Art Bulletin», 84/4, 2002, pp. 596-620. Lo stesso tema si presta a molteplici angolature comparative nella tradizione occidentale, includendo la leggenda ebraica del Golem, il "convitato di pietra" del *Don Giovanni* di Mozart, il personaggio ideato da Mary Shelley nel suo romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo*, la statua parlante di Ramsete II nella contemporanea poesia *Ozymandias* del marito Percy Bysshe Shelley, e poi ancora la descrizione della Notte di Michelangelo in un sonetto dei *Fiori del male* di Charles Baudelaire, fino a moderne fantasie cyberpunk e fantascientifiche. Per tutto ciò, incluso l'esempio michelangiolesco, si veda K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, [2006] 2019 (in part., pp. 112-117) e, per il passato classico delle statue viventi in corpi di pietra, M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio: Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma, 2003, pp. 161-220. L'illusionismo di sculture rese simulacri umani si trasfuse dal Manierismo al Barocco ad esempio nella scultura votiva che, attraverso la pittura dell'incarnato, il vestiario e l'aggiunta posticcia di veri peli e capelli, ambiva a trasformare forme di pietà popolare in rappresentazioni sinestetiche, multisensoriali e interattive. Per questo si vedano i contributi di N. Newbiggin, *L'occhio si dice ch'è la prima porta: Seeing with Words in the Florentine sacra rappresentazione*, in «Mediaevalia», 28/1, 2007, pp. 1-22; C. Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400-1700*, Princeton (NJ), [1993] 2015, pp. 129-173; D. Karmon, *Architecture and the Senses in the Italian Renaissance: The Varieties of Architectural Experience*, Cambridge, 2021, pp. 106-139.
- 34 Per gli autoritratti nell'opera figurative dell'artista, si veda A.J. Wang, *Michelangelo's Self-Fashioning in Image and Text*, tesi di dottorato, State University of New Jersey at Brunswick, a.a. 2004-2005, relatore R. Goffen; C. Del Bravo, *Michelangelo, i ritratti, e la somiglianza*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, Firenze 2002, a cura di A. Galli et al., Firenze, 2007, pp. 193-198; mentre, per quelli nell'opera letteraria, si veda Corsaro, *Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, cit., pp. 117-136. Per l'identificazione col *David* bronzeo, si veda I. Lavin, *David's Sling and Michelangelo's Bow: A Sign of Freedom*, in *id.*, *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, 1993, pp. 29-62; L. Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Oxford, 2011, pp. 33 e 119; J.T. Paoletti, *Michelangelo's David: Florentine History and Civic Identity*, Cambridge, 2015, pp. 199-312.
- 35 Si veda la lettera spedita probabilmente da Michele degli Alberti e Antonio del Francese da Casteldurante al Vasari nel marzo del 1564 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Fondo Nazionale*, XXV 551 [= olim Stroziano 828], c. 249 ora in Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923, p. 64), cioè un mese dopo la morte di Michelangelo, in cui la statua del *Mosè* è descritta come vivente: «Avendo lui fatta dirizzare in piede in casa sua la statua del *Mosè*, quale era bozzata assai a bon termine infino al tempo di papa Iulio Secondo, trovandomi io seco a guardarla, gli dissi: "Se questa figura stesse con la testa volta in qua, credo, che forse facesse meglio". Lui a questo non mi rispose; ma doi giorni dappoi, essendo io da lui, mi disse: "Non sapete, il *Mosè* ce intese parlare l'altro giorno et per intenderci meglio si è volto". Et andando io a vedere, trovai, che li aveva svoltata la testa et sopra la punta del naso gli aveva lasciata un poca della gota con la pelle vecchia, che certo fu cosa mirabile; nè credo quasi che a me stesso, considerando la cosa quasi che impossibile». L'aneddoto della statua vivente o parlante, che qui ritroviamo in un esempio michelangiolesco, è presente in molte altre biografie di artisti come aneddoto formulare. Su questo, si vedano sia fonti moderne di testi primari che bibliografia secondaria. Tra i

primi, Doni, *I marmi*, cit., parte III, pp. 9-13 (Donatello) e 22-31 (Michelangelo). Tra i secondi, si veda J. Rose, *The Speaking Stone*, in «The Classical Review», 37/7-8, 1923, pp. 162-163; G. Masi, «Perché non parli»: *Michelangelo e il silenzio*, in *Officine del nuovo*, cit., Manziana, 2008, pp. 427-444; G. Pucci, «Perché non parli?» *Prestare la voce all'opera d'arte nel mondo antico*, in «I quaderni del ramo d'oro», 6, 2013/14, pp. 52-60; Kris e Kurz, *La leggenda dell'artista*, cit., pp. 60-88.

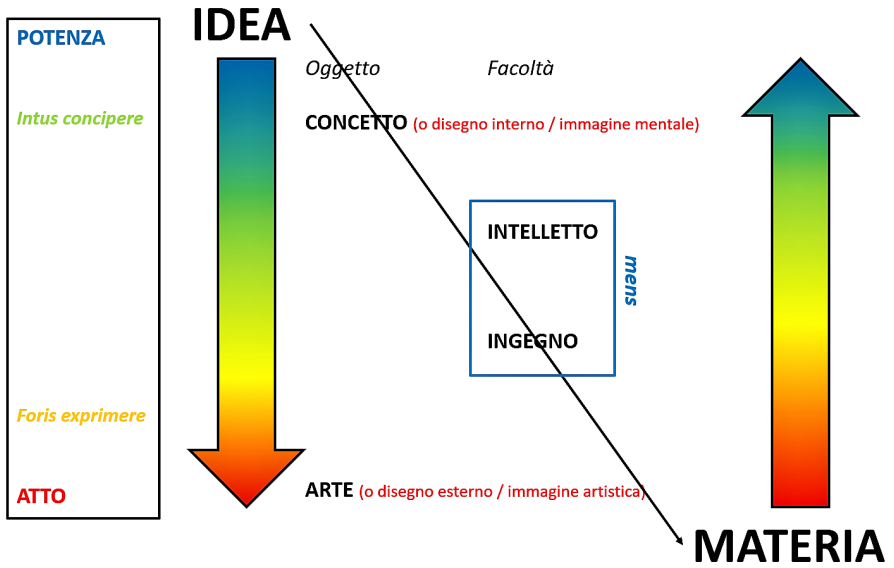


Fig. 1: Schema neoplatonico della conoscenza attraverso la pratica artistica.

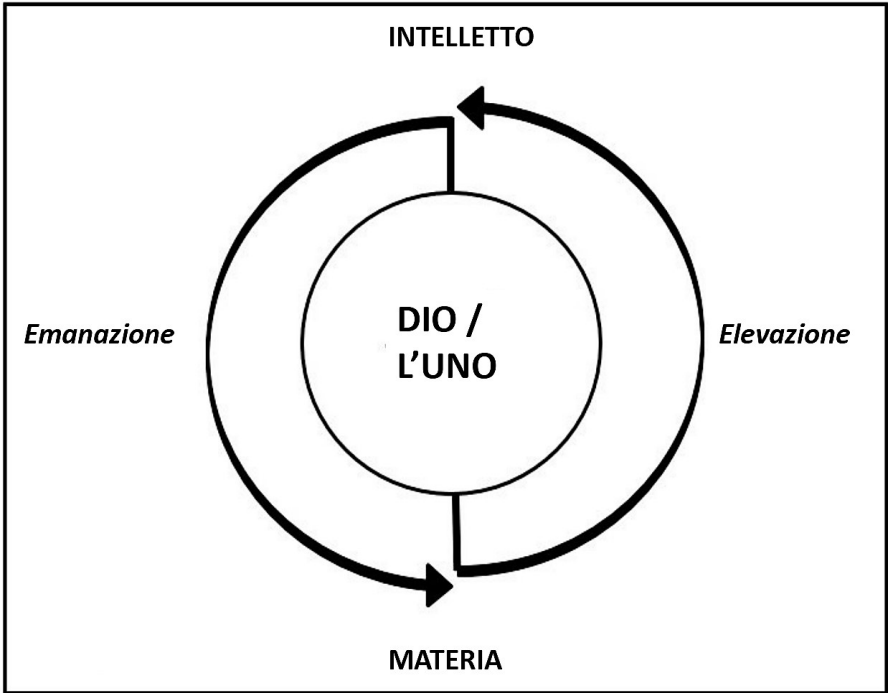


Fig. 2: Schema neoplatonico della creazione (i.e. il *circulus amoris*).

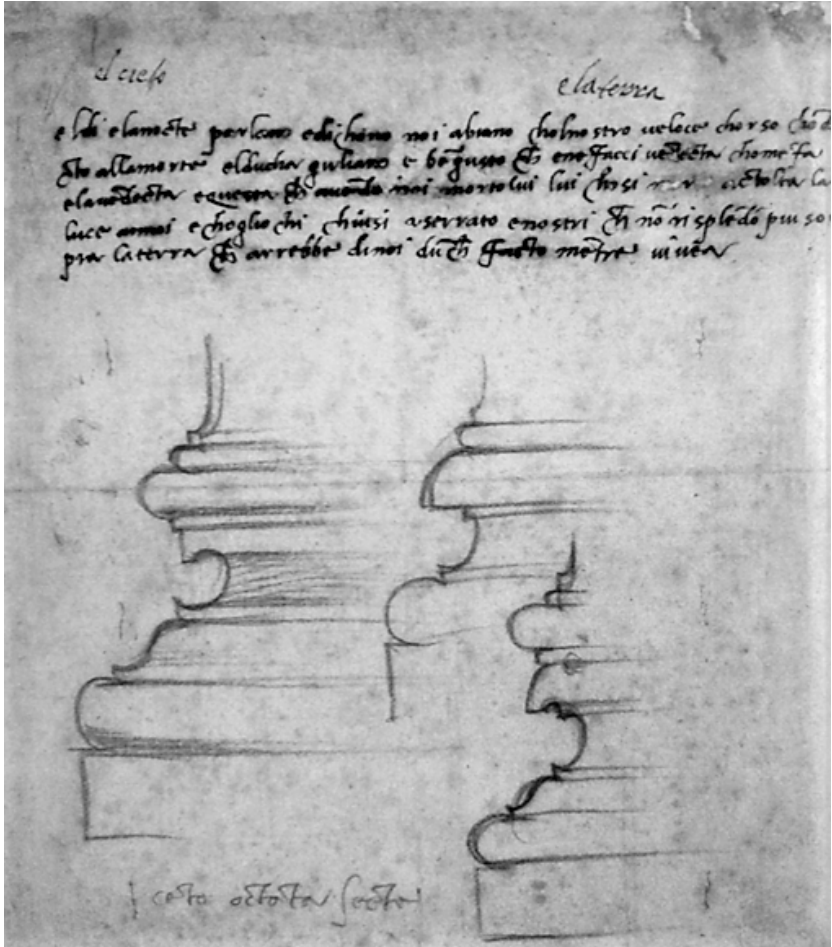


Fig. 3: Michelangelo Buonarroti, *Basi di pilastro per la Sagrestia Nuova con scritte autografe*, 1524. Lapis rosso su carta, cm 28,3 x 21,4. Firenze, Casa Buonarroti, Inv. 10Ar. Foto: L. Berti, *Michelangelo: I disegni di Casa Buonarroti*, Firenze, 1985, p. 9.

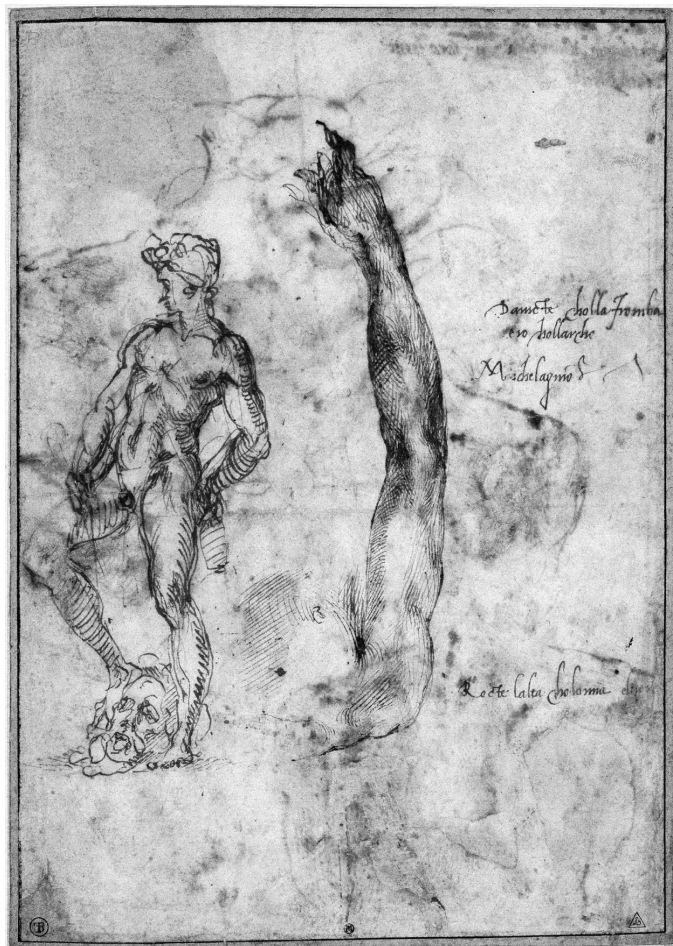


Fig. 4 Michelangelo Buonarroti, *Il David Rohan e altri studi*, 1501-08. Inchiostro su carta, cm 26,3 x 18,8. Paris, Louvre, Cabinet des dessins / Fonds des dessins et miniatures, Inv. 714r. Foto: C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, vol. 1, c. 19r.