

## PETRARCHISMO E ARTI FIGURATIVE. SU ALCUNI STUDI RECENTI

Veronica Pesce

Il rapporto tra poesia e arte figurativa è stato oggetto in anni recenti di approfondite analisi e fondamentali interventi teorici. In particolare si è consolidata l'idea, dalla portata storico-critica di assoluta rilevanza, che la letteratura abbia spesso veicolato attraverso il discorso rivolto all'arte figurativa, sia esso teorico o descrittivo (ecfrastico), una profonda meditazione su se medesima; con le parole di Michelangelo Picone: «Sulla scia di Dante, sia Petrarca nel Canzoniere, sia Boccaccio nel *Decameron* misurano la perfezione raggiunta nei rispettivi generi di applicazione (la lirica e la narrativa breve) col metro delle arti figurative. È anzi questo uno dei campi in cui si riscontra una capillare intertestualità fra i tre autori [ ... ]. Quando Dante Petrarca e Boccaccio parlano di pittura o scultura, vogliono in realtà parlare di letteratura e poesia, svolgono cioè una riflessione metatestuale sulla propria arte<sup>1</sup>». Analogamente Édouard Pommier attribuisce alla letteratura, modernamente intesa, una parte di primo piano nell'«invenzione dell'arte nell'Italia del

---

<sup>1</sup> M. PICONE, *Dante nel girone dei superbi (Purg X-XII)*, in «L'Alighieri», a. XLVI, n. 26, luglio-dicembre 2005, p. 97.

Rinascimento<sup>2</sup>», come recita il titolo di uno dei maggiori studi su questo tema che ha visto la luce negli ultimi anni. Un autore particolarmente significativo in questo senso è naturalmente Michelangelo Buonarroti, fautore di una sintesi altissima della teoria dell'arte sia in campo figurativo sia nella letteratura, e sarà qui preso in esame proprio in questa chiave; ma procediamo con ordine.

Gli studiosi concordano unanimemente sul ruolo basilare e fondativo ricoperto da Francesco Petrarca che, con i due celebri sonetti (*Rvf* 77-78) per Simone Martini e il suo (perduto) ritratto di Laura, si colloca alle origini di una vera e propria moderna teoria del ritratto<sup>3</sup>: «Per mirar Policleto a prova fiso / con gli altri ch'ebber fama di quell'arte / mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'ave il cor conquiso. // Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte: / ivi la vide, et la ritrasse in carte / per far fede qua giù del suo bel viso» (*Rvf* 77 vv. 1-8).

Il dittico raggiunge un esito altissimo e unico, perché prescinde da ogni considerazione di tipo morale, diversamente da quel che accade, come ben dimostra Maria Monica Donato<sup>4</sup>, nel *Secretum*: «Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris

---

<sup>2</sup> É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, [Gallimard, Paris 2006] Einaudi, Torino 2007.

<sup>3</sup> Il riferimento bibliografico capitale è ancora POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, [Gallimard, Paris 1998] Einaudi, Torino 2003, pp. 25-29.

<sup>4</sup> M. M. DONATO, “*Veteres*” e “*novi*”, “*externi*” e “*nostri*”. *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Il medioevo: immagini e racconto* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 27-30 settembre 2000) Electa, Milano 2003, pp. 433-455.

artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis<sup>5</sup>».

La teoria del ritratto petrarchesco, tuttavia, è strettamente connessa alla fondante questione ad un tempo teologica, filosofica e poetica che trova la sua teorizzazione in *Rvf* 16, come spiegano molti studi recenti che si sono occupati attentamente del dittico per Simone e di questo testo<sup>6</sup>:

Movesi il vecchierel canuto et bianco  
del dolce loco ov' à sua età fornita  
et da la famigliuola sbigottita  
che vede il caro padre venir manco;  
indi trahendo poi l'antiquo fianco  
per l'extreme giornate di sua vita,  
quanto più pò, col buon voler s'aita,  
rotto dagli anni, et dal camino stanco;  
et viene a Roma, seguendo 'l desio,  
per mirar la sembianza di Colui  
ch' ancor lassù nel ciel vedere spera:  
così, lasso, talor vo cerchand'io,  
donna, quanto è possibile, in altrui  
la disiata vostra forma vera.  
(*Rvf* 16)

---

<sup>5</sup> F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Mursia, Milano 1992, p. 226.

<sup>6</sup> M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Federico & Ardia, Napoli 1991; FENZI, *Note petrarchesche: Rvf 16, Movesi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 15-40; M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, il Mulino, Bologna 2005; G. BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura. La questione del ritratto. Petrarca: Rvf XVI, LXXVII, LXXVII*, il melangolo, Genova 2008.

Qui il poeta, pellegrino al pari del vecchio romeo che alla fine della sua vita va a Roma per vedere nella Veronica «la sembianza» di Dio, cerca «in altrui / la disiata vostra forma vera», ossia l'«immagine ideale» o l'«idea» di Laura<sup>7</sup>, non una generica ricerca di somiglianza dunque ma, con le parole di Enrico Fenzi, la sua vera e propria «essenza platonica<sup>8</sup>». Oltre alla cronologia, cioè agli studi filologici che fanno datare il dittico per il ritratto di Laura e questo sonetto agli stessi anni, non c'è un legame diretto tra i testi dedicati a Simone e il poeta che come «il vecchierel» cerca in altre donne l'idea di Laura; quest'ultimo, tuttavia, può essere riconosciuto quale «preludio storico» nella problematica della nascita del ritratto moderno<sup>9</sup>. Tanto più, forse, se si considera pure *Rvf* 15<sup>10</sup>, sonetto di lontananza databile agli anni Trenta come il successivo, che «riprende, sì, il *topos* romanzo dell'anima o del cuore che si separano dall'amante per vivere presso l'amata, ma con una sostanziale modifica: lo "spirito" da cui le membra sono separate è qui Laura stessa<sup>11</sup>». Santagata mette altresì in relazione l'ultima terzina «Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra / che questo è privilegio degli amanti, / sciolti da tutte qualitate humane?» con due passi delle *Familiares* dove l'autore lega esplicitamente il «privilegio degli amanti» alla questione dell'immagine assente: «Amantum quidem illud notum et insigne privilegium apud poetam est, quod absentem absens auditque videtque» (*Fam.* VII 12,5 testo  $\gamma$ ) e «meque post Alpes ac maria

<sup>7</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 21.

<sup>8</sup> FENZI, *Note petrarchesche...*, cit., p. 21.

<sup>9</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 39.

<sup>10</sup> La lettura è suggerita da L. SURDICH, *Il ritratto e l'icona* [recensione a: BERTONE, *Il volto di Dio...*], in «L'indice dei libri del mese», n. 11, 2008, p. 11.

<sup>11</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori Milano 1996, p. 66.

plusquam linceis oculis, plusquam aprinis auribus insigni quodam et vulgato amantum privilegio absentem absens audisque videsque» (*Fam.* XII 4,8). L'espressione, che si registra peraltro anche nel *Secretum* («et, quod est amantum infame privilegium, illam absentem absens audies et videbis<sup>12</sup>»), riprende letteralmente Virgilio e la sua descrizione dello stato di tormento di Didone (*Aen* IV 83): «Illum absens absentem auditque videtque<sup>13</sup>», cui andrebbe aggiunto anche il verso immediatamente seguente legato ancora, e a doppia mandata, con la questione dell'immagine (*Aen* IV 84-85): «aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta, detinet, infandum si fallere possit amorem<sup>14</sup>».

Con *Rvf* 16, tuttavia, l'autore si spinge oltre la mera questione dell'immagine (del volto) dell'amata, della sua identità e della sua rappresentabilità, per aprire a quella più ampia e complessa del rapporto tra figura umana e divina, dunque tra ritratto e icona. L'una (l'icona) è presupposto dell'altro (il ritratto moderno e laico): entrambi conducono a un'operazione intellettuale («intellettualizzazione della vista») che nel primo caso consente il

---

<sup>12</sup> Cfr. F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, maria pacini fazzi editore, Lucca 2005, p. 37.

<sup>13</sup> Traduce letteralmente Rosa Calzecchi Onesti: «e l'ode e lo vede, assente l'assente» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Einaudi, Torino 1967). Meno letterale ma senza dubbio più chiara per la nostra interpretazione la traduzione di Cesare Vivaldi: «è lontana da lui, eppure negli occhi ne ha sempre l'immagine, la voce di lui lontano ha sempre nelle orecchie» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, Guanda, Parma 1962).

<sup>14</sup> Riporto anche in questo caso le traduzioni. «O in grembo Ascanio si tiene, immagine amata del padre, se pur potesse ingannare l'inconfessabile amore» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, cit.); «Ed a volte, incantata dalla sua somiglianza col padre, tiene in grembo Ascanio e cerca di illudere l'indicibile amore» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, cit.).

«contatto con il divino», nel secondo getta le basi della «soggettività moderna»; esperienza conoscitiva ed estetica ad un medesimo tempo<sup>15</sup>.

A partire da queste premesse, il petrarchismo del Cinquecento raccoglierà il testimone, codificandosi in un ‘genere’ (o ‘sottogenere’) autonomo. Lina Bolzoni ha esemplarmente riletto il petrarchismo proprio attraverso la specola dell’arte figurativa e, in particolare, del ritratto. Nel 2008 ha infatti visto la luce *Poesia e ritratto nel Rinascimento*<sup>16</sup> che, corredato di un’ampia scelta antologica capillarmente commentata da Federica Pich, analizza sistematicamente l’evoluzione e l’imitazione di quel modello nelle sue diverse declinazioni, la forma del dittico, insieme con una serie di *topoi* quali la lode al pittore, l’appello diretto al ritratto, fino ai grandi nodi tematici come la questione cruciale del rapporto tra poesia e immagine, l’illusione che quest’ultima porta con sé («se risponder sapesse a’ detti miei»), cui fa *pendant* l’evocazione, esplicita o implicita, del mito di Pigmalione. Il modello, estremamente prolifico, vive e perdura in molteplici variazioni. Accanto alle poesie dedicate al ritratto della donna, si trovano frequentemente testi redatti in lode di chi ha eseguito il ritratto del poeta, dove dunque l’effigie dell’autore-amante diviene dono fatto all’amata, con conseguente rovesciamento dei *topoi* consueti. Il poeta arriva ad offrire alla donna il suo cuore insieme con il ritratto, rischiando di perdere se stesso, mettendo a repentaglio la sua identità o creando un suo doppio di cui la sensibilità barocca di Marino sfrutterà ogni possibile esito «concettoso». Non saranno rare neppure le poesie dedicate al ritratto di esponenti del potere

<sup>15</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., pp. 71-73.

<sup>16</sup> L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Testi a cura di PICH, Laterza, Bari 2008. Il lavoro della studiosa è poi proseguito, con peculiare attenzione agli *Asolani*, ma non circoscritto all’opera di Bembo, con BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d’amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.

politico, in cui l'omaggio all'artista si specchia e si amplifica in quello dell'uomo di stato<sup>17</sup>. Pur nella molteplicità delle sue declinazioni e variazioni, dunque, emerge un dato di capitale importanza: da Petrarca in avanti il ritratto costituisce uno dei punti nodali di confronto e talvolta serrata competizione tra letteratura e pittura: la trasparenza dell'effigie, ossia la sua capacità di rappresentare l'interiorità è esattamente speculare all'espressività poetica. Il dialogo e la sfida tra immagini e parole, si rivelano sempre portatori di profonde istanze culturali, prima fra tutte la celebrazione della poesia al vaglio delle sue potenzialità espressive.

Al fondamentale lavoro di Lina Bolzoni sono seguiti altri importanti studi che hanno aperto il dibattito su questioni teorico-critiche di assoluto rilievo. Federica Pich è arrivata ad individuare nel «ritratto», nel senso più ampio lo si possa intendere, niente meno che l'elemento fondante della scrittura lirica occidentale. La studiosa inizia la sua riflessione sul piano strettamente linguistico: se «immaginare», nell'italiano delle origini (si pensi alla Vergine «imaginata», insieme con altri esempi di umiltà, sullo zoccolo della prima cornice del *Purgatorio*) non indica solo l'attività della mente, ma anche la rappresentazione artistica vera e propria, ecco che l'immagine, reale o mentale, dell'amata, elemento costitutivo della poesia volgare fin dalle sue origini, altro non sarà che un ritratto,

---

<sup>17</sup> È il caso di Aretino che celebra i ritratti di Tiziano dedicati a Francesco Maria Della Rovere e a Eleonora Gonzaga: «Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte / rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto, / non finse già di pellegrin subietto / l'alto vigor che l'anima comparte. // Ma Tizian, che dal cielo ha maggior parte, fuor mostra ogni invisibile concetto; però 'l gran Duca nel dipinto aspetto / scopre le palme entro al suo cuore sparte». Cfr. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 46-47. Su Aretino e alcuni sonetti ispirati ai ritratti eseguiti da Tiziano, cfr. R. ARQUES, *I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmalione*, in «Letteratura & Arte», a. 2003, n. 1, pp. 203-212.

anche se mero simulacro della mente, da riconoscersi dunque quale tratto fondativo della nostra tradizione lirica: «le metafore pittoriche e plastiche tengono insieme il sistema di doppi illusori nei quali la figura amata si frammenta e riappare, nel cuore e nelle parole del poeta. È una sovrapposizione cruciale e feconda, perché nascita dell'amore, della poesia e della "figura del cuore" tendono a coincidere, all'alba della lirica occidentale e all'origine della forma canzoniere [ ... ]. Il riconoscimento del simulacro interiore accompagna il sorgere della poesia come lamento d'amore e ne ritma l'incessante tentativo di lodare e ritrarre<sup>18</sup>». L'assunto andrà esteso alla teoria estetica neoplatonica *tout court*, in un bilancio complessivo del confronto tra arte e letteratura in un momento storico che vede attive grandissime personalità artistiche. Resta, in ogni modo, una trattazione minuta e capillare, capace di rinnovare il tradizionale punto di vista del raffronto tra pittura e poesia. Ciò che rende davvero prezioso questo studio è, infatti, l'analisi serrata alla ricerca di tutte le mutue iterazioni tra due codici linguistici differenti ma anche reciprocamente condizionati: quello verbale e quello visivo, colti sulla linea di confine, ossia la lirica dedicata al ritratto, che si costituisce in vero e proprio «sottogenere» dotato a sua volta di un codice espressivo ben definito e spesso derivato, nella scelta lessicale e nell'elaborazione retorica, dalla cultura figurativa. Pich propone programmaticamente un'analisi che vuole uscire dall'«equivoco» dell'*ekphrasis* (la *descriptio* è effettivamente rara o del tutto assente), per guardare alla genesi di un «canone» della poesia che paradossalmente elude la descrizione mimetica, per riscrivere il 'visibile' *iuxta propria principia*. L'effetto è quasi l'obliterazione del dato visivo, 'sostituito' da aspetti differenti ed estranei alla pittura, per esempio la voce, l'interiorità, in una competizione continua giocata sui limiti dell'espressione verbale e figurativa. La poesia «davanti al

---

<sup>18</sup> PICH, *I poeti davanti al ritratto...*, cit., p. 53.

ritratto», al di là dell'inevitabile deriva encomiastica, direttamente proporzionale alla sua fortuna, diviene pertanto luogo tipico dell'espressione di ciò che non si può vedere, appropriandosi dei codici espressivi dell'arte e allo stesso tempo tessendo un discorso autoreferenziale e quasi metapoetico sulle capacità rappresentative della letteratura.

Questa chiave interpretativa varca davvero una soglia poco frequentata nell'analisi letteraria che si annuncia foriera di molteplici sviluppi. Tanto più se il campo di indagine si allarga<sup>19</sup> oltre il 'sottogenere' della poesia direttamente legata al ritratto (o «davanti al ritratto» come recita il titolo del volume ora preso in esame). Andando oltre la lode al pittore e alla sua opera, che è parte integrante della prassi sociale e molto spesso diventa 'maniera' o 'encomio', potranno essere ugualmente esaminati anche quei luoghi dove si avanzano importanti teorie estetiche, siano esse direttamente riguardanti il ritratto, la sua rappresentabilità o il rapporto tra arte e letteratura complessivamente inteso.

Michelangelo è in questo senso figura emblematica: il volume Bolzoni-Pich antologizza un solo sonetto michelangiolesco, dettato dall'occasione (la morte di Faustina Mancini) e volto all'elogio della defunta, pur rimarcandone la natura occasionale e «la distanza da altri esiti, altissimi, del tema dell'immagine nelle rime michelangiolesche, dove il *concetto* nella mente dell'artista (ad esempio 151, 236, 237) e il simulacro interiore dell'essere amato (ad esempio 42, 49, 264) costituiscono nuclei poetici diversamente decisivi<sup>20</sup>».

---

<sup>19</sup> Come suggerito già da BERTONE, *Sotto l'involto di seta* [recensione a BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*], in «L'indice dei libri del mese», n. 9, 2008, p. 26.

<sup>20</sup> BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., p. 197 (la numerazione è riferita alla sistemazione testuale dell'edizione critica, vedi nota successiva). Federica Pich precisa in seguito nel suo libro che la scrittura di un «artista-poeta» come Michelangelo «non si rispecchia nella

Ora la questione del ritratto e dell'immagine dell'amata è assolutamente centrale in Michelangelo, ma è (almeno apparentemente) svincolata dalla trattazione esplicita del tema, dall'occorrenza del termine e, va da sé, dall'occasione. La questione dell'immagine entra nella poesia michelangiotesca al livello più alto perché in essa converge il nodo concettuale neoplatonico che riguarda ugualmente parola e immagine. Lo metteva in rilievo già alcuni anni fa Roberto Fedi, individuando nel madrigale che apre il *Canzoniere* michelangiotesco (1546<sup>21</sup>) un calco puntuale della parte finale di *Rvf* 16 ed eleggendo subito a fulcro tematico della silloge la questione dell'«immagine vera»:

Il mio refugio e 'l mio ultimo scampo  
 qual più sicuro è, che non sia men forte  
 che 'l pianger e 'l pregar? e non m'aita.  
 Amore e crudeltà m'han posto il campo:  
 l'un s'arma di pietà, l'altro di morte;  
 questa n'ancide, e l'altra tien in vita.  
 Così l'alma impedita

---

scultura per parlare dell'arte e della poesia, ma per dar corpo a desideri amorosi e ansie spirituali» (PICH, *I poeti davanti al ritratto...*, cit., p. 245).

<sup>21</sup> La situazione editoriale delle *Rime* michelangiotesche è piuttosto complessa. Oltre all'edizione storica del Frey (1897), segnaliamo l'edizione critica M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. N. GIRARDI, Laterza, Bari 1960 che è sostanzialmente ripresa in tutte le più recenti edizioni tascabili, fra le quali la più diffusa BUONARROTI, *Rime*, a cura di M. RESIDORI, Mondadori, Milano 1998, con la sola eccezione della più recente BUONARROTI, *Rime*, Introduzione, note e commento di S. FANELLI. Prefazione di C. MONTAGNANI, Garzanti, Milano 2006 «che non propone novità sostanziali dal punto di vista esegetico, ma per l'appunto nell'ordinamento dei testi» perché fa precedere il *Canzoniere* (1546) e fa seguire tutti gli altri testi ordinati per forma metrica. Cfr. O. SCHIAVONE, «Non è forza d'arte» *Rassegna di studi michelangioteschi (2000-2006)*, in «Humanistica», a. II, n. 1-2, 2007, p. 195.

del mio morir, che sol poria giovarne,  
più volte per andarne  
s'è mossa là dov'esser sempre spera,  
dov'è beltà sol fuor di donna altiera;  
ma l'immagine vera,  
della qual vivo, allor risorge al core,  
perché da morte non sia vinto amore<sup>22</sup>.

Oltre alle coincidenze sul piano intertestuale (la più rilevante: *spera:vera*<sup>23</sup>), Fedi sottolinea che «si stabilisce così subito una duplicità, oltre alle tante di cui è pieno questo canzoniere drammaticamente concepito, fra le complementari entità di una 'bellezza crudele' e 'altiera', e l'"immagine vera" della donna, profondamente immersa nella memoria poetica e sempre pronta a risorgere: 'vera immagine', 'vera icona', quindi Veronica evangelica e cristiana a cui si indirizza il percorso ideale pur sempre travagliato dalla colluttazione di pietà e dolore, di bellezza e morte: come nel petrarchesco *Movesi il vecchierel* (*Rvf* 16), sulla cui parte finale il testo michelangiolesco è chiaramente modellato<sup>24</sup>». Naturalmente la lirica michelangiolesca è permeata di riflessioni sull'arte, prima fra tutte la consacrazione della sua funzione eternatrice che si oppone all'inesorabilità del tempo e alla caducità della vita dell'uomo:

Sol d'una pietra viva  
l'arte vuol che qui viva  
al par degli anni il volto di costei.  
Che dovria il ciel di lei,

---

<sup>22</sup> BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., p. 5.

<sup>23</sup> Per tutti gli altri rilievi formali e stilistici si veda R. FEDI, «L'immagine vera»: *Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere*, in «Modern Language Notes», vol. 107, n. 1, gennaio 1992, pp. 52-53 (e relative note).

<sup>24</sup> Ivi, p. 52.

sendo mie questa, e quella suo fattura,  
 non già mortal, ma diva,  
 non solo agli occhi mei?  
 E pur si parte e picciol tempo dura.  
 Dal lato destro è zoppa suo ventura,  
 s'un sasso resta e pur lei morte affretta.  
 chi ne farà vendetta?  
 Natura sol, se de' suo nati sola  
 l'opra qui dura, e la suo 'l tempo invola<sup>25</sup>.

La pietra è addirittura «viva», proprio perché su di essa agisce l'artista che farà vivere per sempre in essa il volto (cioè l'immagine) dell'amata. Tale concetto di immagine, con una serie di varianti lessicali, «immagine vera», «immagine viva» etc., ricorre con insistenza nell'intero canzoniere. Ora è «buon concetto» cui l'artista arriva per prove ed errori solo in tarda età:

Negli anni molti e nelle molte pruove,  
 cercando, il saggio al buon concetto arriva  
 d'un'immagine viva,  
 vicino a morte, in pietra alpestra e dura;  
 c'all'alte cose nuove  
 tardi si viene, e poco poi si dura.  
 Similmente natura,  
 di tempo in tempo, d'uno in altro volto,  
 s'al sommo, errando, di bellezza è giunta  
 nel tuo divino, è vecchia, e de' perire:  
 onde la tema, molto  
 con la beltà congiunta,  
 di stranio cibo pasce il gran desire;  
 né so pensar né dire  
 qual nuoca o giovi più, visto 'l tuo 'spetto,  
 o 'l fin dell'universo o 'l gran diletto<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., pp. 47-48.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 51-52.

Ora la poesia è occasione per il gioco di riflessi e rispecchiamenti (altro *topos* lirico che adombra la questione del ritratto e della rappresentabilità) tra amata e amante, «durezza» della pietra e crudeltà della donna che, va da sé, guarda alle «petrose» di Dante, anche per lo stile e la scelta fonica:

S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli  
talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,  
squalido e smorto spesso  
il fo, com'i' son fatto da costei;  
e par ch'esempio pigli  
ognor da me, ch'i' penso di far lei.  
Ben la pietra potrei,  
per l'aspra suo durezza,  
in ch'io l'esempio, dir c'a lei s'assembra;  
del resto non saprei,  
mentre mi strugge e sprezza,  
altro sculpir che le mie afflitte membra.  
Ma se l'arte rimembra  
agli anni la beltà per durare ella,  
farà me lieto, ond'io le' farò bella<sup>27</sup>.

A questo si aggiunga, come ben mette in luce Grazia Dolores Folliero-Metz, che il punto di vista di Michelangelo è quello dell'artista in senso ampio, dell'uomo colto che sa assorbire a tutti i livelli il neoplatonismo e il ficinismo, perfettamente cosciente della teoria dell'arte: «l'Arte non è un mero tema statico delle *Rime*, bensì il loro punto di partenza e di arrivo, è centro sì, ma anche raggio che attraversa tutte le singole sezioni. Michelangelo

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 54-55; in strettissimo legame con il madrigale che chiude il canzoniere (pp. 87-88) dove il gioco di rispecchiamento si complica ulteriormente, rendendo la donna responsabile di far eseguire all'artista un brutto ritratto di se stessa, poiché lo tormenta con la sua crudeltà.

contempla infatti il mondo e le cose non da filosofo, né da umanista, bensì da artista: vede la condizione umana con occhi da artista, vede sé stesso e gli altri come potenziale materiale artistico, percepisce la bellezza da artista, risolve l'interrogativo tragico sul valore della propria esistenza in quanto l'arte, non la fede lo redime. La sezione delle Rime dedicate ad una trattazione specifica di ciò che è arte e di ciò che essa implica, offre un nucleo chiuso di incredibile valore di meditazioni michelangiottesche sull'essenza dell'arte<sup>28</sup>».

Il rapporto arte-letteratura si presenta dunque estremamente complesso e ricco di implicazioni. Ne danno ampia dimostrazione i differenti approcci interpretativi, ora più ravvicinati al testo ora di carattere esegetico e onnicomprensivo. Oscar Schiavone, per esempio, in una rassegna sui più recenti studi michelangiotteschi suggerisce, fra i molteplici orientamenti critici possibili, che «il raffronto più corretto che si può fare è tra la pratica letteraria e il mestiere artistico michelangiotteschi, e non quello tra opere che afferiscono a codici espressivi diversi», intendendo cioè legittimare un raffronto di tipo strutturale che esamini il «metodo da lui seguito nella costruzione a palinsesto di una sua lirica, sapendo che egli spesso prende lacerti di una poesia per comporne un'altra o ne emancipa singoli frammenti rendendoli autonomi, esattamente come fa per l'elaborazione dei disegni più complessi<sup>29</sup>».

---

<sup>28</sup> G. D. FOLLIERO-METZ, *Michelangelo tra arte figurativa e «Rime» e l'estetica della bellezza nel Rinascimento italiano*, in «Testo», a. XXVI, n. 49, gennaio-giugno 2005, pp. 21-22. Cfr. inoltre FOLLIERO-METZ, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti nel loro contesto*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 2004.

<sup>29</sup> SCHIAVONE, «Non è forza d'arte»..., cit., p. 191. Per un'analisi di alcune somiglianze strutturali nell'opera lirica e artistica di Michelangelo si veda ancora il precedente SCHIAVONE, *Per un immaginario comune tra letteratura e arte*, in «Letteratura & Arte», a. VII, 2009, pp. 43-77.

Su altro fronte, più e meno recenti analisi linguistiche, come quella di Isabel Violante<sup>30</sup> o di Carla Rossi<sup>31</sup>, rilevano come sia il processo plastico-scultoreo ad entrare in gioco nella produzione poetica michelangiotesca creando un'equivalenza tra immagine rappresentata (scolpita) e parola sia nell'invenzione retorica e figurale (nella similitudine soprattutto) sia nei temi veri e propri e nella posizione dell'io poetante. Insomma arte e letteratura in Michelangelo trovano un punto di contatto e di sintesi altissimo che permette talvolta di leggere quella (l'arte figurativa) attraverso questa (la poesia) e viceversa. Fa notare Susanna Barsella che è data «in materia d'amore [ ... ] l'applicazione più originale nell'idea dell'arte in Michelangelo». Infatti l'idea di amore ficiniana è presente soprattutto come «sogettiva capacità di trasformare ed essere trasformati», attuazione «del morire per rinascere nell'altro attraverso quel 'levare' che permette all'amante di raggiungere nell'altro la perfezione che cerca per se stesso» al pari dell'arte della scultura che agisce sulla materia e che «parallela all'azione dell'amore, diviene nelle Rime macrometфора dell'operare umano verso la perfezione<sup>32</sup>».

L'analisi, ovviamente, non va circoscritta al canzoniere, fuori del quale si riconoscono alcune pietre miliari del neoplatonismo al confine tra testo e immagine, tra attività poetica e artistica *stricto sensu*. Ha sollevato non poche ipotesi interpretative che hanno chiamato in causa i poli opposti dell'aristotelismo e del platonismo il sonetto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, i cui celebri versi

---

<sup>30</sup> I. VIOLANTE, *Le contraddizioni dell'«io» nelle Rime di Michelangelo*, in «Letteratura & Arte», a. III, 2005, pp. 35-42.

<sup>31</sup> C. ROSSI, *Similitudini nelle Rime di Michelangelo*, in «La parola del testo», a. II, 1998, pp. 293-308.

<sup>32</sup> S. BARSELLA, *Michelangelo. Le rime dell'arte*, in «Letteratura & Arte», a. I, 2003, p. 215.

hanno viaggiato attraverso i secoli e la storia fino all'arte concettuale e oltre<sup>33</sup>.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
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 disiato 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<sup>34</sup>.

L'intelletto, dunque, guida l'artista verso un'«idea» che è racchiusa nella materia e necessita di essere liberata. Non meno significativo il sonetto *Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi miei* «dove propriamente di ritratto non si parla, [ma dove] le questioni psicologiche su basi neoplatoniche poste da Petrarca vengono rilanciate in maniera formidabile<sup>35</sup>».

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei  
veggono 'l ver della beltà c'aspiro,  
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,  
veggio scolpito el viso di costei.

---

<sup>33</sup> Il riferimento primario è ovviamente alla nota tela di Carlo Maria Mariani, *La mano ubbidisce all'intelletto* (olio su tela, Usa, Collezione privata, 1983).

<sup>34</sup> BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., p. 154.

<sup>35</sup> BERTONE, *Sotto l'involto di seta*, cit., p. 26.

Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei  
a torm'ogni mie pace, ond'io m'adiro;  
né vorre' manco un minimo sospiro,  
né men ardente foco chiederei.  
– La beltà che tu vedi è ben da quella,  
ma cresce poi c'a miglior loco sale,  
se per gli occhi mortali all'alma corre.  
Quivi si fa divina, onesta e bella,  
com'a sé simil vuol cosa immortale:  
questa e non quella agli occhi tuo precorre. –<sup>36</sup>

Il sonetto è sigillato («precorre») all'insegna di una competizione tra i due tipi di bellezza, quella terrena (caduca) e quella spirituale (immortale). E proprio qui sta il punto nodale. Il poeta dialoga con Amore, con perfetta simmetria domanda e risposta sono ripartite esattamente tra fronte e sirma, e chiede quale sia la vera Bellezza («'l ver della beltà»): quella della donna, ossia la bellezza che oggettivamente le appartiene, o quell'idea di bellezza che il poeta (l'artista) possiede dentro di sé e che proietta dovunque rivolga il suo sguardo («dov'io miro»? Il motivo dell'immagine femminile proiettata ovunque nella realtà esterna è già petrarchesco e rivive qui in una ripresa sintagmatica (*Rvf* 96: «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri»), ma viene rivisitato attraverso la concezione neoplatonica puntualmente spiegata da Amore nelle terzine: la bellezza è, sì, nell'oggetto (la donna) ma questa idea di bellezza cresce quando passa attraverso l'anima che essendo immortale e pura, rende immortale e pura e divina la bellezza medesima (che proviene dalla donna). Sebbene le due bellezze siano strettamente correlate, la superiorità dell'Idea di bellezza su quella materiale propria della donna è sancita con forza. Il modello petrarchesco non è quindi riutilizzato con esito di 'maniera', di tipo psicologico,

---

<sup>36</sup> BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., pp. 115-116.

magari svuotato e ridotto alla prassi o all'encomio, ma rivitalizzato dalla libertà con cui Michelangelo si avvicina al modello per condurre un serrato ragionamento filosofico che coinvolge il suo essere artista e poeta.

L'ampia rosa di studi presa in esame rivela dunque un rinnovato interesse che si sostanzia di solide riflessioni critiche volte a ricollocare al centro della storia del genere lirico nel Rinascimento, con Petrarca quale riferimento primario ed essenziale, il profondo legame tra poesia e arte figurativa. Al di là delle prevedibili e frequenti derive encomiastiche, la lirica che parla di ritratto o comunque di arte figurativa offre importanti riflessioni metaletterarie e discute in profondità le teorie dell'arte, spesso in una sfida serrata tra immagine e parola, come se nel parlare di qualcosa che non le appartiene, la poesia volesse dimostrare la sua supremazia, forzando i propri limiti espressivi fino a competere con forme e colori attraverso il linguaggio verbale. Si tratta senza dubbio di un campo d'indagine che necessita di ulteriori approfondimenti, ma che già consente di intravedere una vera e propria svolta nella lirica e nella letteratura; una svolta foriera di nuove chiavi interpretative per il petrarchismo dell'epoca rinascimentale e che annuncia parimenti un rinnovamento del dibattito critico e culturale contemporaneo.