

MICHELANGELO E LEOPARDI

di

Alessandro Parronchi

1. Il 15 agosto 1820, Giacomo Leopardi, nel suo « sepolcro » di Recanati, ripiombato dopo il tentativo di fuga del '19 in una « vita, che in queste condizioni è piuttosto una morte » ⁽¹⁾, e riaffondando in quegli studi nei quali trattenendosi egli solo poteva, secondo un'espressione dell'amico Pietro Giordani, non sentire « tutta la nullità umana », annotava nelle pagine del suo *Zibaldone* questa osservazione su Michelangelo. « È curioso che si riprenda (dagli stranieri particolarmente) Michelangelo per aver troppo voluto dimostrare la sua scienza anatomica nelle sculture, e si dia per regola di nascondere sempre questa scienza nell'arte dello scolpire o del dipingere, ed esser meglio ignorarla affatto (come si dice, mi pare, di Raffaello, che non si curò di studiarla); e che frattanto gli stranieri massimamente non sieno mai così contenti come quando hanno inzeppato le loro poesie di tecnicismi, di formole, di nozioni astratte e metafisiche, di psicologia, d'ideologia, di storia naturale, di scienza di viaggi, di geografia, di politica, e d'erudizione, scienza, arte, mestiero d'ogni sorta. E mentre non vogliono l'erudizione antica, lodano e abusano vituperosamente della moderna » ⁽²⁾. L'osservazione implica un giudizio positivo su Michelangelo, ma non necessita una conoscenza di immagini michelangiolesche: di Michelangelo Leopardi a quell'ora poteva forse conoscere solo qualche riproduzione a stampa della Volta, o del Giudizio.

⁽¹⁾ *Epistolario* di Giacomo Leopardi, a cura di F. Moroncini, II, Firenze, 1935, 69.

⁽²⁾ G. LEOPARDI: *Zibaldone*, Milano, 1937, I, 219.

Essa è mossa contro quegli stranieri, come il Mengs e il Ramdohr, che a seguito del Milizia avevano rimproverato di eccesso l'anatomia michelangiolesca, ma entra per traslato: in realtà l'obbiettivo da colpire sono i poeti stranieri, Milton, Burger, Klopstock, e principalmente il Byron dell'*Aroldo*, che in quel mentre stava leggendo. Ma insomma il contatto tra i due, Leopardi e Michelangelo, si dovrà ridurre alla giovanile nota dello *Zibaldone*?

2. La considerazione del rapporto di Leopardi con le arti figurative, dopo essere stata per lungo tempo disattesa, ha incominciato a sollecitare qualche giovane studioso che ha indagato le frequentazioni di Leopardi presso artisti a lui contemporanei, considerando come all'arte figurativa richiamino i titoli di alcune poesie, che parlano di « un bassorilievo antico sepolcrale » e di un « ritratto di bella donna » ⁽³⁾. E certo l'inclinazione all'apprezzamento della bellezza figurata non poteva mancare in un letterato di formazione classica della levatura di un Leopardi, né va dimenticato l'esempio del Foscolo, presente a lui fin dai primissimi anni, col suo gusto visivamente acceso e i suoi richiami ai grandi artisti passati e presenti. Certo in Leopardi il contatto con l'arte figurativa rimane segreto, più che al patrimonio di cultura e alla memoria — come è nel Foscolo e in forma professorale sarà poi nel Carducci —, appartiene alla vita di ogni momento, che coi suoi vivi colori traspare nella poesia, per cui non è bisogno della citazione, non se ne annuncia il richiamo. Ma nei luoghi dove si recò, specialmente a Roma, a Bologna, a Firenze, a Pisa, dove in fondo era un « turista » straniero, difficilmente il Leopardi avrà evitato sollecitazioni a fare le visite d'obbligo alle testimonianze dell'arte antica, e il nostro vederlo legato al tavolo di lavoro, e le sue proteste nelle lettere di impedimenti a muoversi derivanti dalla malferma salute, non devono trarci in inganno: il Leopardi fu più mondano, e girovago, di quanto saremmo indotti a pensare.

Da qui si potrebbe spingersi a fantasticare che quando, nel giugno del '30, andò « a dozzina » in casa di Emanuele Repetti, una casa allietata da ben sette figlioli, che per essere « intorno alla Cappella » di San Lorenzo era anche afflitta dal disturbo delle campane ⁽⁴⁾, siccome erano quelli i tempi del

⁽³⁾ A. GIULIANO: *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzi, Pietro Tenerani*, « Paragone », XVII (1966), 87-94.

⁽⁴⁾ *Epistolario*, cit., VI, Firenze, 1940, 9 ss.

coup de foudre per la Fanny Targioni Tozzetti, egli si sia spinto a vedere le Cappelle Medicee, magari tentando di fare di quella visita un pretesto per accompagnarci la Fanny, oppure con uno dei figli del Repetti, o da solo. Se varcò la porta della Sagrestia Nuova, che linguaggio parlarono a lui quelle Tombe, quelle figure che non poterono non commuoverlo, che parole riuscì ad ascoltare sollevando i suoi occhi di miope verso quei volti immortali?

Non era passato un mese, che per evitare il disturbo delle campane, Leopardi abbandonava la rumorosa casa del Repetti e tornava in via del Fosso, presso le buone sorelle Busdraghi ⁽⁵⁾, e lì si sentì certo più a suo agio, ma insieme con la calma riconquistata dovevano allora cominciare a serpeggiare i primi sintomi di tormento e di disperazione, e il delirio e la grande illusione che era nata dall'incontro con la bella donna vacillavano, tornando a precipitarlo nel mare dell'incerto. La breve stagione del *Pensiero dominante* era finita. In quella stagione, un'attenzione di Leopardi alle *Rime* di Michelangelo non disdice. O forse si era svegliata in anni precedenti?

È una domanda a cui non avrei timore di dare risposta affermativa, anche se la mancanza di una copia delle *Rime* michelangiolesche nella sua biblioteca — dove pure si trova un apografo del *Trattato della pittura* di Leonardo —, e la mancanza del Buonarroti nella sua *Crestomazia poetica*, del 1827, sembrerebbero provare il contrario ⁽⁶⁾. Va tenuto presente infatti che alle lacune della sua biblioteca potevano supplire quelle dello zio Antici e dell'abate Sebastiano Sanchini, suo istitutore dai nove ai quattordici anni. Nell'una o nell'altra, la presenza delle *Rime* michelangiolesche non può essere sfuggita al Leopardi.

3. Qui bisogna fare mente locale, e tener presente che, prima dell'edizione del Guasti — 1863 — tutti quelli che avvicinarono le *Rime* michelangiolesche non poterono farlo che nell'edizione datane dal pronipote, Michelangelo il Giovane, nel 1623, e quell'edizione è quello che è, e la filologia moderna ha giustamente messo allo scoperto: nel suo adempiere al compito di render note e apprezzate le *Rime* di Michelangelo, una delle più sfrontate contraf-

⁽⁵⁾ *Ibid.*, 12, n. 1.

⁽⁶⁾ Si veda: E. PASQUINI: *Il Leopardi e i poeti antichi italiani*, in « Atti del Convegno internazionale leopardiano », 1-4 ottobre 1967.

fazioni che mai siano state perpetrate dell'opera di un poeta. Pensando a rapporti con la poesia di Michelangelo prima del 1863, bisogna pur tuttavia adattarsi a considerare quella edizione, o una delle tante ristampe che se ne fecero, accettandone tutte le deformazioni e gli errori, e contentandosi di intravedere quel che è possibile, e che, al confronto con la recente edizione di Enzo Noè Girardi, potrà apparire meno contraffatto e alterato.

Trattando dell'attenzione portata alle *Rime* di Michelangelo da un poeta dei primi dell'Ottocento, non sarà male dare uno sguardo a qualcuna di queste edizioni.

La stampa di Michelangelo il Giovane vien ripubblicata nel 1726 da Domenico Maria Manni per l'Accademia della Crusca, ed è tutto, per il Settecento. Dopo di che ai primi del XIX secolo un forte risveglio d'interesse è testimoniato da sei ristampe consecutive, precedenti l'edizione critica del Guasti. La prima compare a Roma, presso il Desideri, nel 1808, con l'aggiunta di alcune lettere e note di un, altrove detto, « conoscitore delle arti del disegno ». Questa edizione, rarissima, tanto che il Guasti non la vide ⁽⁷⁾, ebbe un parere limitativo sul « Mese letterario di Roma, o Estratto di Opere e di Giornali ». Dopo aver premesso che l'edizione avrebbe mandato in bestia il Milizia — e tanto basta per chiarirci il suo orientamento — il recensore aggiunge, che queste *Rime*, « riguardate qual canzoniere amoroso per dilettere, le riputammo sovente prive di quella leggiadria, eleganza, invenzione, calore (!), che si ammirano nei buoni modelli di questa foggia di poetare, nel Molza, nel Bembo, nel Casa, nel Costanzo, per tacere del primo maestro, e cantore inimitabile di Laura. E quei sentimenti ricercati? E quelle sottigliezze metafisiche? E quella oscurità di pensieri, e di espressioni? ». E conclude « che non tutte le cose sono soggetto acconcio alle grazie della poesia; che qualsiasi cosa, a destar meraviglia, e diletto in chi legge, od ascolta, dee essere sciolta di ambiguità, e adornata di vaghezza » ⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ L'unica copia a me nota è quella che si conserva alla Biblioteca Vaticana, segnat.: Steinmann 743. Essa è quasi in ogni pagina ricoperta di fitte note manoscritte, che sembrano il preparativo per una nuova edizione commentata.

⁽⁸⁾ Il commento è riportato dal Guasti a p. LXXIV ss. della sua edizione delle *Rime*, Firenze, 1863.

Tale apprezzamento suscitava una reazione, in un'altra recensione, apparsa su un'altra rivistina romana, di cui Giuseppe Pacella mi segnala la presenza nella biblioteca Leopardi a Recanati. Si tratta de « Il Capriccio » — un titolo che oggi farebbe supporre argomenti fumettistici o pornografici, e allora serviva soltanto a mitigare il tono, altrimenti severo, di argomenti culturali e eruditi —. La recensione sul « Capriccio » ribatte l'accusa apparsa sul « Mese letterario », sostenendo che il Casa, il Bembo, il Molza, il Costanzo, sono solo « imitatori dell'esteriore forma de' pensieri amorosi del Petrarca », e contiene un giudizio profondo e sensato delle *Rime* di Michelangelo, di cui consiglia la lettura soprattutto agli artisti, riconoscendo al poeta non meno che all'artista il dono dell'invenzione. L'arte, Michelangelo, « di se medesimo cavolla... con infinito, e incredibile studio interiore, e diligenza, e investigazione; che sendogli per questa via cresciuta la virtù del concepire, e fatto un giudizio più alto, che le opere ch'egli potesse o far per se, o veder fatte, andava con quello se stesso emendando; tantoché l'opera sua non restasse troppo a quell'eccellente giudizio inferiore ». È in queste parole cresciuto e convalidato il giudizio espresso nei versi, troppo citati perché troppo veri, del capitolo del Berni: « ei dice cose, e voi dite parole ». Il Buonarroto delle *Rime*, detto singolarissimo nella parte, che « è sobrietà, è sapere, è dottrina, è leggiadria », qualità « rarissima negli scritti nostri », quale vien presentato nel « Capriccio », poteva incendiare l'anima di un giovane disposto alla poesia.

A quella del 1808 segue un'altra edizione romana ⁽⁹⁾. L'editore, Alessandro Maggiori s'era accorto della difformità del testo offerto da Michelangelo il Giovane da quello del Codice Vaticano di *Rime* michelangiolesche, e le ristampò a Roma nel 1817, dando in nota il testo originale considerato precedente all'altro.

Esce poi nel 1821, a Parigi, l'edizione curata dall'esule Niccolò Giosafatte Biagioli. Tra i sottoscrittori di questa edizione, fa un certo effetto trovare associati i nomi di Charles Nodier, Théodore Géricault e Ugo Foscolo ⁽¹⁰⁾. Il commento del Biagioli mi pare ingiusto definirlo soltanto « mediocre ma

⁽⁹⁾ *Ibid.*, LXXV.

⁽¹⁰⁾ *Rime* di M. Buonarroto il Vecchio, col commento di G. Biagioli, Parigi, 1821.

onesto », come fa il Torcellan nella voce a lui dedicata del *Dizionario biografico degli Italiani* ⁽¹¹⁾. Esso succedeva a quelli che l'autore stesso aveva edito della *Divina commedia* — 1818-19 — e, in pari data col michelangiolesco — 1821 —, del *Canzoniere* del Petrarca. Il qual commento al Petrarca servirà anche al Leopardi per il suo proprio commento al *Canzoniere*, uscito nel 1826. Nell'edizione delle *Rime* michelangiolesche il Biagioli com'è ovvio conserva intatti i guai dell'edizione del 1623, e cade anche, per conto suo, nell'errore di ritenere di Michelangelo la lezione sul sonetto petrarchesco *Amor che nel pensier mio vive e regna*, che è invece del pronipote, e, quel ch'è peggio, inducendo nel medesimo errore anche il Foscolo. Tuttavia nel commento egli, che era tanto entusiasta di Michelangelo poeta da considerarlo terzo dopo Dante e il Petrarca, non direi esca molto dal segno nell'intendere l'essenza della poesia. Ed è noto che il giudizio limitativo dato di questo commento dal Foscolo, non impedì poi al Foscolo stesso di servirsene, o meglio sia stato quello a sollecitarlo a scrivere il suo saggio sulla poesia di Michelangelo, che è dell'anno successivo: 1822 ⁽¹²⁾.

In queste posizioni di primo Ottocento rispetto alle *Rime* di Michelangelo, si rispecchia intatta la fondamentale antinomia delle nostre lettere: da un lato il classicismo petrarcheggianti che impera, dall'altro i tentativi di rottura che si richiamano a Dante, e nel caso particolare a Michelangelo. Ed è interessante vedere come Michelangelo, indiscusso dominatore nelle arti, sia invece discusso nella poesia, dove — inutile dirlo — era proprio lo stesso Michelangelo: da misurarsi s'intende col metro suo e non d'altri. Ma rispetto all'apprezzamento di Michelangelo poeta si ha modo di accertarsi di un fatto curioso, e cioè: da quando la lezione delle *Rime* viene restituita a verità, dal Guasti e dal Frey, cominciano a prevalere le critiche negative ⁽¹³⁾. Le ragioni di questo atteggiamento mutato andrebbero indagate, ma una prima e più

⁽¹¹⁾ *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, X, 1968, 8 ss.

⁽¹²⁾ Il Foscolo scrisse due volte sulle *Rime* michelangiolesche, sul « New Monthly Magazine » nel 1822 e nel 1826 sulla « Retrospective Review ». Vedi i due saggi nel X vol. dell'Edizione nazionale delle Opere, *Saggi e discorsi storici*, a cura di C. Foligno, Firenze, 1953.

⁽¹³⁾ B. CROCE: *I limiti psicologici ed espressivi della lirica di Michelangelo*, in *La letteratura italiana*, I, Bari, 1963, 361-364; M. FUBINI: *Per il centenario di Michelangelo: il poeta*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1971, 289-293.

semplice non è difficile intuirlo. Quello presentato da Michelangelo il Giovane era un libro, ordinato secondo l'importanza che si dava alle poesie, a cominciare dalle più note. Il Guasti, nel disporre le poesie per generi, ruppe quest'ordine, e il Frey, nel ristabilire quello che a lui parve l'ordine cronologico, dette una soluzione ancora diversa, presentandoci, invece di un libro di poesia, la trascrizione dei manoscritti di un poeta disposti cronologicamente secondo un criterio personale. Il peso di questo ordinamento, che fu tosto avvertito, si trascina inerte nelle successive edizioni, e quella stessa recente, e critica, di Enzo Noè Girardi ne risente ancora fortemente. L'ordine cronologico acquista infatti un senso quando sia definitivamente assestato, e soprattutto sarà di capitale importanza al riguardo la successione iniziale. Ora a me sembra che i primi versi che di Michelangelo ci rimangono siano da considerarsi quelli del sonetto *Qui si fa elmi di calici, e spade*, per il quale mi sento di accettare in pieno l'opinione di un altro commentatore, Valentino Piccoli, che pensava la poesia frutto del primo contatto dell'artista con Roma: giugno 1496 ⁽¹⁴⁾. Mentre il medesimo sonetto non ha senso se portato al tempo del soggiorno romano del 1506, non ha senso, dico, nel rapporto tra Michelangelo e Giulio II in quell'epoca. E ci voleva poi uno storico dell'arte straniero, il de Tolnay, per accorgersi che le stanze in lode della vita rustica, relegate dal Frey nel tardo periodo della fuga a Spoleto, e ivi mantenute da tutti gli editori successivi, sono invece tra i primissimi frutti, da mettere accanto all'imitazione della poesia rusticale *Tu 'ai 'l viso più dolce della sapa*, ché come quella era imitazione della *Nencia* queste sono imitazione del Poliziano ⁽¹⁵⁾. Il detestato libro delle *Rime* ordinate dal pronipote era invece, ripeto, un libro di poesia che aveva una sua omogeneità, e nonostante il guasto della lezione che presentava, col dare la precedenza alle rime migliori e più famose — anche se ignorò tanti memorabili frammenti —, in definitiva giovò alla conoscenza e all'apprezzamento dell'opera del poeta.

Chiedo venia d'essermi dilungato su questo tema al di là di quanto non comportasse l'impegno mio, che non è di filologo. Ordunque rientro in car-

⁽¹⁴⁾ M. BUONARROTI: *Le Rime*, a cura di V. Piccoli, Torino, 1930, 9 ss.

⁽¹⁵⁾ *Die Dichtungen* des M. Buonarroti, ed. C. Frey, Berlin, 1897, 106; Ch. de Tolnay, Lettura alla Casa Buonarroti del 5 marzo 1975.

reggiata per dire come nelle edizioni delle *Rime* susseguitesì nel primo Ottocento, venga delineandosi quel *revival* romantico di Michelangelo, che per l'opera dell'artista ebbe il suo primo impulso in Inghilterra col Reynolds e in Francia col Delacroix. Per la poesia naturalmente il risveglio dell'attenzione ai primi dell'Ottocento deve molto al Foscolo, il quale apprezza la forza e profondità dei pensieri michelangioleschi, pur nella difficoltà di chi non ebbe « costante abitudine di scrivere »⁽¹⁶⁾. Ma che il Foscolo avesse prestato attento orecchio alle *Rime*, è testimoniato per conto mio da qualche eco precisa, se non vado errato nel pensare che uno dei più bei versi dei *Sepolcri*

il pallor della morte e la speranza

sia anticipato, nelle *Rime*, da

la memoria degli occhi, e la speranza,

e se il memorabile inizio del sonetto *Alla Sera*, «Forse perché...», riprende l'inizio michelangiolesco

Forse perché d'altrui pietà mi vegna,

che mi sembra una concordanza non casuale.

4. Leopardi, che non fu certo determinato dalla moda nei suoi gusti e nelle sue letture, se lesse Michelangelo andò più a fondo. Nella congerie delle *Rime* buonarrotiane, qualche accento inusitato ferma la nostra attenzione. E leggiamole, come ho avvertito, in una edizione precedente a quella del Guasti, per ritrovare un'eco di quello che se le lesse, può avervi ascoltato e afferrato il Leopardi.

— *Beati voi che su nel ciel godete*
Le lacrime che 'l mondo non ristora;
Favvi amor forza ancora,
O pur per morte liberi ne siete?

⁽¹⁶⁾ *Saggi e discorsi storici*, cit., a n. 12, 467.

— *La nostra eterna quiete*
Fuor d'ogni tempo, è priva
D'invidia, amando, e d'angosciosi pianti.
 — *Dunque il peggio è ch'io viva,*
S'amando io ne riporto affanni tanti.
Se 'l cielo è degli amanti
Amico, e 'l mondo è lor crudele e ingrato,
Amando a che son nato?
A viver molto? e questo mi spaventa;
Che 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta ⁽¹⁷⁾.

Avvertiamo che la lezione che il pronipote ha dato di questa poesia è, tranne i versi centrali, di poco variata da quella vera. Ed ecco, in questo dialogo non manca di sorprenderci quello che ci sembra difficile non riconoscere per una novità della lirica cinquecentesca, e cioè la « voce dei morti ». Non si tratta di persone distinte, come distinte sono, anzi più vive che da vivi, le voci dei morti evocati da Dante, e, da Dante a Lee Master, tutti i morti più vivi dei vivi che ha evocato la poesia sia moderna che antica. Qui son proprio i morti come entità indistinta e indefinibile, coro. Nell'edizione delle *Rime* del pronipote manca l'altro « coro di morti » di Michelangelo, che più facilmente si sente nell'onda di canzoni medioevali o di canti carnascialeschi.

Chiunque nasce a morte arriva
nel fuggir del tempo; e 'l sole
niuna cosa lascia viva.
Manca il dolce e quel che dole
e gl'ingegni e le parole;
e le nostre antiche prole
al sole ombre, al vento un fummo.
Come voi uomini fummo,
lieti e tristi, come siete;
e or sian, come vedete,
terra al sol, di vita priva.

⁽¹⁷⁾ *Rime*, ed. Biagioli, cit., 52.

Ogni cosa a morte arriva.
Già fur gli occhi nostri interi
con la luce in ogni speco;
or son voti, orrendi e neri,
e ciò porta il tempo seco ⁽¹⁸⁾.

Si è anche dubitato possa trattarsi, in questo coro, di poesia trascritta da Michelangelo e non sua, ma in quel sole immagine di morte, e in quell'idea della luce della pupilla che si accende nella caverna dell'orbita, si riconosce Michelangelo. Ma Leopardi questa poesia non la lesse. Se lesse le *Rime*, lesse invece, nel capitolo per la morte del padre, il punto dove pure Michelangelo accenna alla condizione dei morti:

Fortuna e tempo dentro a vostra soglia
Non tenta trapassar, per cui s'addice
Infra dubbia letizia certa doglia.
Nube non è che oscuri vostra luce,
L'ore distinte a voi non fanno forza,
Caso o necessità non vi conduce.
Vostro splendor per notte non s'ammorza,
Ne cresce mai per giorno benché chiaro,
E quando 'l sol più suo calor rinforza... ⁽¹⁹⁾.

E si noti anche qui il sole richiamare un'immagine di morte.

Ma nel madrigale « Beati voi... », l'interiezione mormorata dei morti costituisce il primo intervento, nella grande poesia lirica, dei morti come entità indistinta, paurosa e beatifica insieme. Tanto da farci pensare ai cori dei morti nell'*Orfeo* di Monteverdi, tanto da farci chiedere — con rimpianto, ché non lo sappiamo — se a questo madrigale non abbiano per caso dato vita musicale il Tromboncino, o l'Arcadet, o il Monteverdi stesso. E se anche non ci svegliasse, nel seguito del madrigale, quella domanda leopardiana: « a che son

⁽¹⁸⁾ M. BUONARROTI: *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, 1960, 11.

⁽¹⁹⁾ *Rime*, ed. Biagioli, cit., 55.

nato? », con la sua perentoria, violenta icasticità, sarebbero bastate le parole mormorate dei morti a sollevarci l'eco del Coro dei morti che apre il *Dialogo tra Federico Ruysch e le sue mummie*. Leopardi scrisse quel dialogo dal 16 al 23 agosto 1824 a Recanati ⁽²⁰⁾. La stagione fiorentina, con la sua esaltazione inusitata e con la sua prostrazione ultima e definitiva, era di là da venire. Non eran presenti agli occhi della mente i volti e i corpi delle statue immortali, ma soltanto gli scheletrini e i preparati anatomici visibili nelle incisioni illustrative dell'opera monumentale del Ruysch ⁽²¹⁾. Ma probabilmente già nell'orecchio di Leopardi era un'eco delle *Rime* michelangiolesche, e se mai l'occhio suo le scorre, non poté non esser colpito da quei versi, da quel coro, da quella voce indistinta. Anzi nella chiusa del suo coro, la sua disperazione ormai profondamente radicata, sembra aver negato volontariamente la visione aperta dalla speranza michelangiolesca, coll'opporre al « Beati voi » dell'apertura del madrigale il

*però ch'esser beato
nega ai mortali e nega ai morti il fato.*

Anche, pur se ne contraddica il discorso in generale, non saprei non ravvisare echi del madrigale stesso nel coro leopardiano, là dove dice

*alla speme, al desio, l'arido spirto
lena mancar si sente.
Così d'affanno e di temenza è sciolto
e l'età vote e lente
senza tedio consuma.*

Ma più che in voci particolari, ripeto, Leopardi sembra riprendere il madrigale michelangiolesco nell'idea del coro, della voce indistinta dei morti.

⁽²⁰⁾ *Operette morali* di G. Leopardi, a cura di F. Moroncini, II, 434.

⁽²¹⁾ Non sappiamo tuttavia se Leopardi ebbe accesso diretto all'edizione delle *Opere* di F. Ruysch.

5. Abbiamo avanzato una proposta ardua e rischiosa: quella di ricercare una possibile fonte del Coro di morti leopardiano in un madrigale di Michelangelo. Si tratterà, d'ora in avanti, soltanto di mantenersi in una linea corretta, di limitarsi, piuttosto che avanzare altre proposte onestamente scavate dal dubbio. Eppure, leggendo e rileggendo le *Rime* michelangiolesche, ho creduto d'intendere che il loro coacervo non possa esser rimasto estraneo al Leopardi, pur se il suo orecchio fosse educato a un'altra, più limpida e armoniosa, musica del verso. E mi è sembrato che certi accenti non possano non aver colpito il poeta ottocentesco, e (anche se la severità del suo giudizio non gli permise di includere Michelangelo nella sua *Crestomazia poetica*, del 1827, forse non riscontrando nelle *Rime* un componimento che potesse dirsi perfetto), questi accenti rispuntarono a un certo punto, ebbero un'insorgenza precisa, e questo fu proprio nel primissimo tempo del soggiorno fiorentino del 1831, il tempo dell'innamoramento per Fanny Targioni Tozzetti. Ora non mi cimenterò, né obbligherò l'auditorio ad ascoltare una serie di concordanze, che potrebbero, oltre che essere ingannevoli, derivare dalla comune fonte petrarchesca, ma vorrei leggere alcune *Rime* di Michelangelo, s'intende, in una edizione precedente a quella del Guasti.

- *S'egli è che d'uom mortal giusto desio
Porti dal mondo a Dio,
Principio eterno, alcuna cosa bella,
Tale esser credo il mio, però che quella
Donna, per cui ogni altra cosa obbligo,...*
- *All'alto tuo lucente diadema
Per la strada erta e lunga,
Non è, donna, chi giunga...*
- *Che tua beltà pur sia
Superna, perch'al cor diletto renda,
Ch'è d'ogni rara altezza avido e vago,
Bramo...*
- *Chi è quel che per forza a te mi mena
Legato e stretto, e son libero e sciolto?*

- Se tu incateni altrui d'altra catena,
E d'invisibil laccio il cor m'hai involto,
Chi mi difenderà dal tuo bel volto?*
- *Un nume in una donna, anzi uno dio,
Per la sua lingua parla;
Ond'io per ascoltarla
Sì mi trasformo, ch'io non son più mio...
D'un in altro desio
Sì m'innalza il bel volto,
Ch'io veggio morte in ogni altra beltate.*
- *Quanto più fuggo ed odio ognor me stesso
Tanto a te, donna, con verace speme
Ricorro, e vie men teme
L'alma per me, quanto a te son più presso.
A quel che il ciel promesso
M'ha nel tuo volto aspiro...
Luci non mai vedute,
E da non mai veder quant'è il desio,
Deh, quando in voi rimiro...*
- *Non mi posso tener, né voglio, Amore,
Crescendo il tuo furore,
Ch'io non te 'l dica e giuri:
Quanto più inaspri e induri,
A più virtù l'alma consigli e sproni;
E se talor perdoni
Alla mia morte, agli angosciosi pianti,
Come colui che muore,
Dentro mi sento il cuore
Mancar, mancando i miei tormenti tanti.
Occhi lucenti e santi,
Nei miei dolci martir per voi s'impara
Com'esser può talor la morte cara ⁽²²⁾.*

⁽²²⁾ *Rime*, ed. Biagioli, cit., 8, 12, 13, 26, 28, 37.

Perdonando le aggiunte del pronipote, si scorrono, insomma, le *Rime* di Michelangelo in una edizione anteriore a quella del Guasti, saltando la chiusura dei sonetti e seguendo la libertà dei madrigali: se ne trarrà l'impressione che Leopardi, in preda alla follia amorosa per la Fanny, abbia ricevuto da qui la prima spinta alla sua nuova poesia dell'estasi, all'inno amoroso, al canto per quella felicità che, al mondo, per essere intrisa di lacrime e di sofferenza è tanto più ricca e esaltante, qui insomma sia da ricercare la favilla che gli fece salutare l'inizio di un nuovo corso, non più elegiaco — poi bruscamente interrotto — col *Pensiero dominante*.

*Che divenute son, fuor di te solo,
Tutte l'opre terrene,
Tutta intera la vita al guardo mio!
Che intollerabil noia
Gli ozi, i commerci usati,
E di vano piacer la vana speme,
Allato a quella gioia,
Gioia celeste che da te mi viene!...*

*Sempre i codardi, e l'alme
ingenerose, abbiette
ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
subito i sensi miei;
move l'alma ogni esempio
dell'umana viltà subito a sdegno.*

*Giammai d'allor che in pria
Questa vita che sia per prova intesi,
Timor di morte non mi strinse il petto.
Oggi mi pare un gioco
Quella che il mondo inetto,
Talor lodando, ognora abborre e trema,
Necessitate estrema;
E se periglio appar, con un sorriso
Le sue minacce a contemplar m'affiso...*

*Che mondo mai, che nova
Immensità, che paradiso è quello
Là dove spesso il tuo stupendo incanto
Parmi innalzar! dov'io,
Sott'altra luce dall'usata errando,
Il mio terreno stato
E tutto quanto il ver pongo in obbligo!...
Angelica beltade!
Parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
Quasi una finta imago
Il tuo volto imitar. Tu sola fonte
D'ogni altra leggiadria,
Sola vera beltà parmi che sia.*

Da quelle altezze egli sarebbe precipitato fra breve, e il resoconto della disfatta sarebbe stato consegnato a quella pagina dell'*A se stesso*, dove egli avrebbe dato un'ultima risposta negativa alla domanda, che anche per lui si sarebbe potuta formulare in termini michelangioleschi: « A che son nato? ». Con quella risposta, che anche per lui si sarebbe potuta formulare in termini michelangioleschi: « A la miseria nato ».

6. Ma è tempo di lasciare alla deriva — o a qualche tesi di laurea, previo un accertamento statistico-comparativo — questa idea, o illusione, di un Leopardi lettore breve ma intenso delle *Rime* di Michelangelo, per venire a Michelangelo stesso, alla novità della sua poesia, la quale si presenta viva ogni volta che si torna alla lettura non per altro che per la densità del dettato. Ma anche non sarà male, e anzi più adatto al nostro impegno — che, ripeto, non è di filologi — un tentativo di coglierne in generale i tratti salienti. Si sa che Michelangelo, a modo suo, petrarcheggia, si sa che è legato al filone più chiuso della lirica quattrocentesca, si sa che giuoca coi concetti alla maniera dei cinquecentisti, si sa che sfoga originalmente in versi il suo bisogno di colloquio interiore. Si sa anche che dalle sue *Rime* si ricava una specie di teoria dell'arte. Ma con quale messaggio Michelangelo poeta arrivi fino a noi, resta ancora in gran parte non detto, e non è che diano speranza

di aperture le ricerche strutturali, perché tutta la sua lirica è strutturazione di forme e di concetti da muovere con la meccanica rudimentale da lui stesso creata e voluta, non con altra più sottile e capillare. A farlo, si cascherebbe davvero nel ridicolo, come a voler fissare sulla scala Mercalli un grande sconvolgimento cosmico.

Si diceva della sfortuna della poesia michelangiolesca da quando fu ristabilita la giusta lezione delle *Rime* in poi. Il fatto è che le *Rime* riportate alla giusta lezione non sono diventate più chiare, anzi si presentano a noi come una catena di montagne scarsamente accessibili. Occorre avere il coraggio di perdersi, pur di riuscire a individuarne i pensieri portanti, quasi fossero vene di metallo prezioso. Difficile quant'altra mai, ostica, scabra, il che le è stato attribuito a lode nel riflesso quasi di una petrosità dantesca, o di un bisticcio quattrocentesco. Ma insomma, in quel suo linguaggio denso e petroso, talvolta cavilloso, in cui riusciva a incidere i suoi concetti, che cosa in realtà ci ha detto Michelangelo? Quali i pensieri intorno a cui s'arrovellò cercando di metterli in versi, quali i tasti che più insistentemente batté traendone scintille, barbagli, incendi di bellezza? E qui dobbiamo pur dire che molti sono i versi memorabili, che si staccano dal coacervo delle *Rime* dandoci tutt'intero un poeta, come ben difficilmente avviene di poeti del suo tempo, e d'ogni tempo.

Come può esser ch'io non sia più mio?

L'anima mia che con la morte parla

Sol'io ardendo all'ombra mi rimango

La notte è l'intervallo, e 'l dì la luce

Non so se s'è l'immaginata luce

Versi significanti in sé, con potenza straordinaria, rischiaranti a lampo un'ombra concentrata di passione e di bellezza. Versi, di fronte ai quali si stupisce che tanti cultori di poesia italiana, a cominciare dal Croce, siano restati sordi. Che tanto vale pel Croce accettare proprio questi versi staccati come interiezioni poetiche eccezionali, di uno che aveva per lui il torto di

non far professione di poesia ⁽²³⁾ (ricordiamo che Michelangelo non faceva nemmeno professione di pittura). E meno male che alla esatta comprensione della poesia di Michelangelo la critica moderna s'è avviata decisamente, con contributi come quelli di Gianfranco Contini e di Luigi Baldacci ⁽²⁴⁾.

Non è che ci siano voluti quattro secoli per capire le *Rime* di Michelangelo, è che la poesia di Michelangelo appare un messaggio duro a recepire da parte di una tradizione poetica prevalentemente aulica e cortigiana. Il vederlo apparire nella poesia non rivestito a festa e agghindato ma trasandato, accigliato, autoironico, profondamente restio all'atteggiamento di chi, coi suoi versi vuol rappresentare qualcuno e qualcosa — il vate, in una parola — ha dato noia alla critica più o meno sempre togata. Eppure il suo richiamarsi alla realtà usuale e giornaliera, l'inciampo costante e caparbio con la realtà, non precludevano certo per lui la via al soprasenso, al richiamo ideale, al *raptus* immediato e trasfigurante.

Ma torniamo ai concetti.

Dire che Michelangelo giuoca coi concetti non basta. Il suo non è un caso comune di concettismo cinquecentesco. Come prima di scolpire soggiornò lungamente in Carrara per ordinare e presiedere allo scavo dei blocchi di marmo, una volta scavati da « lizzare » a valle, condurre lungo le strade, poi affidare alle barche che li trasportassero a Ostia, o all'imboccatura dell'Arno, così egli scelse accortamente la materia da mettere in versi. Il suo poetare non ha niente di estemporaneo, la sua è davvero la disposizione meno dilettantesca che esista. Nasce da una lunga selezione dei pensieri di cui l'esperienza umana e artistica lo rendevano convinto e partecipe, ma anche delle abitudini, degli atti minimi e consueti. Dalla caverna al cavalletto dov'era fissata con morse tenaci, la « materia della vita » fu il tema stesso della poesia di Michelangelo.

*Si come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,*

⁽²³⁾ Vedi l'articolo del Croce citato a n. 13.

⁽²⁴⁾ Si veda, di G. CONTINI: *Una lettura di Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, 1939, 259 ss., e, di L. BALDACCII, *Lineamenti della poesia di Michelangelo*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, 1964, 249 ss.

*che là più cresce u' più la pietra scema,
 tal alcun'opre buone,
 per l'alma che pur trema,
 ceta il superchio della propria carne
 co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
 Tu pur dalle mie streme
 parti puoi sol levarne,
 ch'in me non è di me voler né forza.*

Come si vede non c'è da una parte l'artista, dall'altra l'opera, ma c'è da una parte l'artista, nel mezzo la materia, dall'altra l'opera. Tra l'artista che leva e l'opera che cresce, la materia mantiene l'equilibrio. E così, per quel Michelangelo che Eugenio Garin ha definito « tremendamente terrestre »⁽²⁵⁾, avviene anche nell'amore. Nell'anima sono « alcune opre buone », la carne le ricopre, e l'essere amato le può trarre alla luce. Il concetto, il marmo — ossia la carne, ossia il senso —, e la mano che obbedisce. È chiaro che l'operazione dello scolpire diventa un troppo fisso d'inesauribile significazione e pregnanza. Il martello dello scultore, mosso dal ministro divino, percorre strade non sue, ma Dio muove sui propri passi, e muove chi maneggia tutti gli altri martelli.

*E perché il colpo è di valor più pieno
 quando alza più se stesso alla fucina
 sopra 'l mio, questo al ciel n'è gito a volo
 onde a me non finito verrà meno.*

« Non finito ». Prima di un fuggevole accenno di Cesare Brandi nella sua commemorazione michelangiolesca del 2 maggio scorso, non mi risulta si fossero tenuti nel debito conto questi versi, dov'è compresa la testimonianza primaria della ragione del non finito. Il non finito appare dove il martello sfugge, alto fino alle stelle, dove l'emozione è stata insostenibile. Il più alto grado dell'espressione è la rinuncia, drammatica rinuncia. Qui è dunque il culmine dell'operare michelangiolesco, e il carattere peculiare della sua poesia

⁽²⁵⁾ *Michelangiolo artista pensatore scrittore*, Novara, 1965, E. GARIN, *Il pensiero*, 529-541.

sta in questo bisogno di rappresentare, in questa « teatralità » del soggetto poetico, per cui non è l'amante che parla, ma l'amante e l'oggetto amato son rappresentati in un'azione di contrasto, di lotta, in un dissidio che cerca, e non vuole, l'appagamento. Questo è tipico di tutta l'arte di Michelangelo, che non è mai frammento, ma anzi compiutezza d'immagine rappresentata. Il « non finito » può intervenire allora proprio perché arrivare per gradi alla immagine compiuta sarebbe un tradire l'emozione, ed è necessario abbreviare, per toccare, comunque sia, il fondo del significato.

C'è in Michelangelo anche il soliloquio e la preghiera, ma nella sua poesia prevalente è questo senso di rappresentazione, per cui non si tratta di voce, di linguaggio puro. Egli è l'autore del dramma, che ha riservato per se stesso una parte come personaggio, e la parte che sceglie è quella del paziente, di chi sostiene il peso, dell'uomo di dolore. L'ossessione personalistica è sempre presente in questa poesia. Ed è la scultura a offrire lo schema del concetto di poesia come rappresentazione. E così son sempre presenti l'amante, l'amato e l'amore stesso. Tra l'amante e l'amato è una lotta, i due termini son profondamente dispari e dissimili, l'uno bellissimo, l'altro, di necessità, brutto, e tra essi l'amore, essendo essenzialmente contrasto viene a stabilire il rapporto, il sistema d'equilibrio e di misura. L'uno signoreggia l'altro, e se l'amante prova piacere intenso, pur di non rinunziarvi, preferisce che l'amato lo ripaghi d'ingratitude: « che in parità non cape signoria ». E così in tutto il resto dell'esistenza. Un dare, e un prendere, un flusso, e un riflusso. La morte sottrae la bellezza, la bellezza si vendica sottraendo la luce ai vivi. Il vento dei sospiri secca fonti e fiumi, ma il pianto rigenera la linfa. Il sole e la luna, « nostri eterni lumi », l'uno genera il calore, l'altra il freddo, « acciò che 'l mondo più non si consumi ». L'eccesso del dolore, anziché avvicinarla, allontana la morte, come a chi più corre più tardi arriva la fine del giorno.

Alla bellezza si associa il timore di perderla. Il godimento è fatto di sofferenza. Il godimento nuoce e giova, la fine (o, il fine?) nuoce e giova, ma nuoce più il godimento o la fine, giova più il godimento o la fine?

Per il contemplativo Leonardo « Quando l'amante è giunto all'amato, lì si riposa ». Ma Michelangelo avrebbe potuto dire con Hölderlin « A noi non

è dato / in nessun luogo riposare ». E nel tormento della passione il dubbio è preferito alla certezza. La vista dell'essere amato brucia l'amante. Quando l'essere amato muore, il fuoco, dall'esterno, si trasferisce nell'intimo dell'amante, ardendolo e consumandolo tutto.

Io non so se tutti o in parte questi concetti si trovino in Dante e in Petrarca, o anche nel *commento al Convito platonico* del Ficino, ma il fatto è che nei versi di Michelangelo, per un processo di scalpellamento e di fusione, diventano nuovi.

Nuovo è in Michelangelo il tono e il calore di questi concetti, perché nuovo è l'elemento in cui vengono immersi: quello che il Berni stesso, suo ammiratore, non poteva aver letto « nel mezzo di Platone »: il dolore, « le lacrime che il mondo non ristora ». « *Sunt lacrymae rerum* ». Michelangelo, prima di Leopardi, se n'è accorto. Questa è la sua novità: la forza del suo soffrire: quello che può avergli affezionato il Leopardi. « Per tutto è delle passioni (cioè: dei dolori) più che tu non credi e non sai », scriveva al fratello Buonarroto nel 1515. La sua poesia, anche quella amorosa, ne offre piena testimonianza. Qui si arriva al punto più elevato della metafisica michelangiolesca: il concetto che la stessa resurrezione della bellezza sarebbe vana, se insieme non sopravvivesse anche il dolore, il travaglio per cui è diventata vivente.

*Sol perché tue bellezze al mondo sieno
eterne al tempo che le dona e fura
credo se ne ripigli la natura
tucto quel c'ogni giorno a te vien meno,
e serbi al parto d'un più largo seno,
di miglior sorte e con più strema cura,
per riformar di nuovo una figura
c'abbi 'l tuo volto angelico e sereno.*

*De, serbi 'l cielo i mie' sospiri ancora
e le lacrime sparte mie rachoglia
e doni a chi quest'ami un'altra volta.*

*Forse a pietà chi nascerà 'n quell'ora
lo moverà con la mi' estrema doglia
né fie persa la gratia c'or m'è tolta.*

La bellezza, legata al tempo, tramonta, ma la natura non ne perde la forma. E la farà risorgere in un mondo più vasto, più felice, più pieno di amore. Ma le pene che io ho sofferto per questa bellezza andranno dunque perdute? Deh, faccia il cielo che ancor esse si conservino, e possa provarle colui che allora ti amerà. Egli potrà così ottenere il compimento del mio desiderio, e non andrà perduta la grazia, la contemplazione di questo tuo volto, che ora a poco a poco mi viene sottratto.

Michelangelo era ben conscio d'aver peccato di idolatria. Parla infatti nel famoso sonetto al Vasari « Giunto è già 'l corso della vita mia », dell'« affettuosa fantasia / che l'arte mi fece *idol* e monarca »: ora finalmente riconosciuta piena d'errore. Ma nel colmo del rapimento aveva osato credere al sopravvivere della bellezza, anche di quella dell'arte, e sentendo quanto valesse il tormento che a quella lo legava aveva osato sperare, e pregare, che sopravvivesse anche quel tormento.

L'arte, « idolo e monarca », ha offerto lo schema di questo concetto di compensazione cosmica, per cui nel campo spirituale niente veramente si crea o si distrugge. Arte e natura pure gareggiano in questa sopravvivenza, e « dall'arte è vinta la natura ». E così anche avviene all'arte stessa, che sarà trascesa dalla memoria:

*Se po' l tempo ingiurioso, aspro e villano
la rompe o storce o del tutto dismembra
la beltà che prim'era si rimembra,
e serba a miglior loco il piacer vano.*

Ma neanche la memoria è l'ultimo porto, perché anche

*Nella memoria delle cose belle
morte bisogna*

Il processo non si arresta, nella sua ciclicità tutto assorbe, anche la morte. La morte, appartiene alla vita.

7. Noi posteri vediamo il passato a ritroso, in prospettiva invertita, e scorriamo così più facilmente quello che nel passato ci ha preceduti, meno facilmente quanto rimaneva addietro. Se proviamo a guardare storicamente, secondo uno sviluppo che si riduce a una lenta conquista dell'avvenire, ci accorgiamo che Michelangelo, via via che ci s'inoltra nel Cinquecento, appare sempre meglio un sopravvissuto. Il secolo che è incominciato col *Principe* del Machiavelli va verso la consapevolezza e la miscredenza. La vita s'intride di cinismo, l'assolutismo in politica fa languire, quando non uccide, gl'ideali di libertà repubblicani. Anche il costume religioso cambia. La revisione resa necessaria dalla riforma luterana sfocia per parte cattolica in un nuovo formalismo. E agli artisti non resta che uniformarsi ai tempi e ai costumi mutati, e attenersi a insoliti formulari. Michelangelo concepisce ancora liberamente un'umanità umilmente nuda di fronte al giudizio di Cristo. Ipocriti vecchi e nuovi gridano allo scandalo. Eppure il Giudizio è l'opera di pittura di più alta e severa moralità, col suo richiamo perentorio e terribile ai quattro nuovissimi. Michelangelo è ormai fuori tempo. Per salvarlo dagli accusatori e derisori del Giudizio non c'è che rivolgersi alla considerazione dell'opera di pittura, come fa, ironicamente, lo stesso Pasquino:

*O voi che reprendete il fiorentino
considerate un poco la pittura
vedete che sta bene ogni figura
ne la cappella di Jesù divino.
Sta Santa Caterina a capo chino
nuda come la fece la natura, ecc.*

La considerazione dell'arte poteva essere una scappatoia di fronte allo scandalo del Giudizio, ma non so quanto Michelangelo si rallegrasse che quel discorso si trasferisse sul piano dell'arte. La sua era vera fede, fede all'antica, fede medioevale. Fede, anche, moderna, perché fede, se così posso dire, amara e, nella coscienza dell'imperfezione e del peccato, fede che proponeva un ideale irraggiungibile, al di là della stessa espiazione. L'amore del dolore — della « passione » — che la contraddistingue, l'avvicina certo più al sen-

timento moderno, e in questo egli, rimanendone indietro irreparabilmente, precorre il suo tempo.

E Leopardi. Ha le radici nel secolo dei lumi, e vive nel secolo in cui ha inizio il progresso, che seguendo un corso accelerato arriva fino a noi e oltre noi. E nel progresso non crede. La sua consapevolezza razionale gl'impedisce la via della fede. E ama il dolore, anche per lui, come per Baudelaire, unica nobiltà che né cielo né inferno possono intaccare. L'Ottocento balza in piedi agitando bandiere di libertà, ma Leopardi ormai rimane seduto alla guardia del suo dolore. Eppure a lui è affidato il messaggio della gioia più vera: quella che disperatamente lo lega al calore degli affetti e alla bellezza del mondo. I grandi del Risorgimento, che certamente si ripetevano piangendo le giovanili canzoni *All'Italia*, *Per il monumento a Dante* e *Ad Angelo Mai*, lo sentivano superato, lontano dal loro entusiasmo. Ma anche Leopardi a contrasto col proprio tempo, irridendo all'ottimismo scientifico di cui esso traboccava, aveva collocato il suo ideale nella zona più vera, la zona dell'umano, e in questo preparava il tempo avvenire.