

ORIGINALNI NAUČNI RAD

DOI: 10.5937/reci1912151B

UDC: 821.131.1.09-14 Mikelandelo Buonaroti

Luigi E. Beneduci*Istituto di Istruzione Superiore – Liceo Classico “N. Carlomagno”, Lauria (PZ)
Italia**Marija N. Vujović**

Škola stranih jezika „Logos“, Beograd

**“GL’INFINITI PENSIER MIE D’ERROR PIENI”-
PECULIARITÀ PETRARCHISTE NELLE “RIME” DI
MICHELANGELO - ****

Abstract: Alla luce del più recente dibattito critico, il Petrarchismo cinquecentesco si affranca dalla più semplice dicotomia tra norma e scarto, somiglianza e differenza, imitazione e deviazione rispetto al modello di Petrarca o alla codificazione bembesca, per qualificarsi come movimento complesso e composito, in cui è necessario individuare tanto costanti significative quanto altrettanto significative varianti.

Nell’ambito di questa dialettica si analizzano le *Rime* di Michelangelo Buonarroti rispetto all’originario esempio dei *Rerum vulgarium fragmenta*: si evidenzia così come il genio michelangiotesco distorce il modello di riferimento fornendo ad esso una deviazione in senso materico, tragico ed espressionistico, piuttosto che offrire l’armonico esito del petrarchismo di stretta osservanza.

* beneluis@tiscali.it

** Pur nella comune concezione, elaborazione e stesura, i parr. 1–4 sono da riferire al dott. L. Beneduci; i parr. 5–6 e gli apparati alla dott.ssa M. Vujović

Eppure, Michelangelo realizzerà questo effetto impiegando la stessa strumentazione retorica ed espressiva di Petrarca, della quale si presenta qui un'analisi comparativa, esemplificata da un nutrito elenco di *loci*, relativi alle figure dell'antitesi, dell'ossimoro, della dittologia sinonimica e ad un ampio ventaglio di metafore e scelte lessicali.

Parole chiave: Michelangelo, Petrarca, Petrarchismo, Cinquecento, intertestualità, figure retoriche.

1. IL FENOMENO DEL PETRARCHISMO

Il Petrarchismo, ossia l'imponente fenomeno di *imitatio-aemulatio* delle forme, dello stile, dei temi, della lingua e della stessa struttura del *Canzoniere* di Petrarca, iniziato già nel XV secolo (Comboni e Zanato, 2017) e portato a massima espansione nel corso del XVI con diffusione sia in Italia che in Europa, è stato negli ultimi anni oggetto di un interessante dibattito critico teso a ridefinirne i caratteri e ad ampliarne i contorni, fino a identificare sotto il segno del petrarchismo l'intera produzione lirica del Cinquecento, che da esso sarebbe influenzata, per somiglianza o per contrasto, secondo vari gradi e un'ampia serie di sfumature.

La fortuna di Petrarca, infatti, fin da subito fu tanto rapida quanto ampia: già tra Tre e Quattrocento ne sorgono imitatori, ma poeti come l'Aquilano, il Tebaldeo o il Cariteo avevano favorito una prima interpretazione di Petrarca poeta "gotico" che, per la sua preziosità, convenzionalità e stilizzazione espressiva, come dirà più tardi Georg Weise, "rimane fedele alla tradizione trobadorica e stilnovistica", la quale pone l'accento sui "concetti di raffinatezza aulica e di esaltazione trascendentale della donna" (1956, p. 47).

È proprio contro questa immagine che reagisce il Bembo, il quale fornisce una lettura rinnovata dell'esperienza di Petrarca, presentato come modello assoluto, sia morale che artistico, di una passione amorosa reinterpretata in chiave platonica come *iter* che conduce dal peccato terreno alla salvezza trascendente: l'operazione inizia con l'edizione aldina del *Canzoniere* (1501), quindi con i dialoghi dedicati all'amor platonico degli *Asolani* (1505), poi con le *Prose della volgar lingua* (1525), che indicano nella lingua di Petrarca l'idioma per antonomasia della poesia: se questa proposta risulterà maggioritaria nella lirica dal primo quarto del Cinquecento in poi, lo dovrà, infine, alla concreta offerta di una modellizzazione già pronta all'uso ed al riuso con le *Rime* del Bembo stesso.

La variazione rispetto all'imitazione di secondo grado del Bembo, però, sarà ciò che caratterizzerà le personalità più rappresentative dell'età del Rinascimento e del Manierismo: Michelangelo Buonarroti, Giovanni Della Casa, Luigi Tansillo e Torquato Tasso, insieme ad altri, assumono una spiccata individualità.

A un analogo grado di originalità assurgono anche le poetesse (come Veronica Franco, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna o Isabella Morra), che si discostano dal canone imposto non fosse altro che per il ribaltamento di genere dei ruoli tra amante e amata, per la diversificata condizione sociale (si va dalla nobildonna alla cortigiana), ma soprattutto per l'inaudito *status* antropologico e culturale di donne a cui viene data, per la prima volta, facoltà di esprimersi mediante la scrittura in maniera così ampia, quantitativamente e qualitativamente, da non potersene citare precedenti nella storia letteraria. Possibilità innovativa che, se da un lato pare realizzare un certo allineamento della lirica femminile cinquecentesca all'imitazione del modello petrarchesco, dall'altro "lavora a ben vedere più sulla differenza che sull'omologazione", in primo luogo mediante "un modo diverso di praticare e forse addirittura di concepire il linguaggio", in una maniera tale che "sbilancia e addirittura sovverte, dal di dentro, il meccanismo della tradizione, il quale subisce una scossa violenta sebbene dissimulata e poco appariscente".¹

Inoltre, a livello più generale, in letteratura, si è a lungo fatto riferimento ad una distinzione interna alla poesia rinascimentale, che vedeva da un lato la riproduzione più o meno libera dell'opera di Petrarca che abbiamo tratteggiato, e dall'altro persino forme poetiche decisamente "anti-petrarchiste" ed "anticlassiciste", le quali, per definizione, evidenziavano un chiaro intento di allontanarsi dal modello dominante. Le possibilità, in questo senso, erano molteplici: ci si poteva rivolgere ad un volgare locale, di forte impronta dialettale (Ruzante), oppure al latino maccheronico (Folengo), e persino ad una lingua burlesca in grado di produrre un simil-petrarchismo strampalato e insensato (Berni).

Oggi però questo paradigma è oggetto di rinnovata riflessione, tesa a rendere meno netta la vulgata "antinomia livellante del modello e dell'eccezione": la lirica

¹ La citazione è tratta dalla introduzione di Monica Farnetti al volume collettivo a cura sua e di Laura Fortini, *Liriche del Cinquecento*, Guidonia, Iacobelli Ed., 2014, p. 13: si tratta di un'interessante antologia dei testi di Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracina, presentati e commentati da Adriana Chemello, Tatiana Crivelli, Marco Dorigatti, Monica Farnetti, Laura Fortini, Maria Antonietta Grignani, Giuliana Ortu, Deanna Shemek; opera che si consiglia per un utile approfondimento del tema.

rinascimentale viene sottratta alla “immagine corrente di fenomeno univoco e compatto”, per essere inserita in “un quadro ben più articolato e dinamico di esperienze” che ha indotto a parlare piuttosto di una “pluralità” di esperienze petrarchiste, quando non direttamente di “petrarchismi” (Forni, 2011, p. 7).

2. PLURALITÀ DEL PETRARCHISMO

Lo studio di Giorgio Forni sulla “pluralità del petrarchismo” ci fa intravedere almeno tre possibili posizioni: da un primo punto di vista, esemplificato da Stefano Jossa (citato in Forni, 2011, pp. 8–9), si può sostenere che “petrarchisti ed antipetrarchisti sono tutti parte di uno stesso sistema”, per cui persino l’antipetrarchismo sarebbe un “fenomeno interno al petrarchismo”; quest’ultimo si mostrerebbe quindi ricettacolo di un “insieme plurale di esperienze” e persino della sua stessa negazione. Ha sostenuto esplicitamente l’autore: “L’antipetrarchismo è la differenza che ribadisce l’identità: ripete le regole del sistema, rovesciandole, senza mai abatterle, perché è su quelle regole che si fonda l’asua stessa identità” (Jossa, 2007, p. 204). L’approccio di Roberto Gigliucci (citato in Forni, 2011, p. 9), d’altra parte, porta ad identificare in modo rigoroso le numerose sfumature possibili di un “petrarchismo plurale”, avanzando proposte di nomenclature per varianti sempre più raffinate e articolate. Terza possibilità è quella rappresentata dalla posizione di Amedeo Quondam (citato ancora in Forni, 2011, p. 9): lo studioso invita a contemperare le esigenze del “genere”, come “sistema linguistico e culturale” che va salvaguardato per consentire la concettualizzazione e l’interpretazione di un fenomeno articolato come il petrarchismo, e la necessità dell’attenta analisi di “ogni singola esperienza individuale, di autore e di singolo atto di scrittura”, inseguendo esclusivamente la quale, però, si rischierebbe di polverizzare la comprensione del movimento nella sua globalità, rendendolo del tutto inerte.

Diventa così di estremo interesse riuscire ad elaborare profili individuali inseriti nel panorama più ampio della lirica del loro tempo: il critico è oggi chiamato a definire declinazioni singolari di personalità poetiche che non potevano sottrarsi al confronto con un codice (spesso quello bembesco, più che autenticamente petrarchesco), che era diventato il linguaggio comune di mezza Europa.

E sarà forse un più ampio confronto sul piano europeo che potrà fare nuova luce sul petrarchismo, se si riflette che, in tal caso, la generalizzazione bembesca o la modellizzazione sull’originale *Canzoniere* petrarchesco si è dovuta confrontare, per non dire altro, con apporti linguistici all’altro rispetto all’originale. Non parliamo solo di tradizioni linguistiche romanze, prossime all’italiano, come la francese, la spagnola o la portoghese; ma anche germaniche, come l’inglese, e slave.

Non possiamo infatti dimenticare la ricezione trilingue e il libero rifacimento (italiano, latino e croato) delle opere petrarchesche nell'ambito della letteratura croata, sia da parte di anonimi cantori popolari, che da parte di singole personalità.

Si tratta di una ricezione che inizia a partire da un "salmodiante componimento amoroso" fitto di "stilizzazioni petrarchesche" (Borsetto, 2009, p. 137) attribuito al notaio e vescovo di Zara Jerolim Vidulić risalente alla metà del XV secolo, passando per l'umanista spalatino Marko Marulić (Marco Marulo) con le sue versioni latine e croate dal Petrarca, per giungere ai ragusani Džore Držić e Šiško Menčetić all'inizio del XVI secolo, in epoca pre-bembesca. Il canzoniere di quest'ultimo, contenuto nella raccolta manoscritta *Ranjinin Zbornik*, è "quello maggiormente accostabile all'opus di Petrarca", sebbene l'imitazione vi si svolga piuttosto come "libera parafrasi" sul piano contenutistico e come libera resa sul piano formale. Menčetić, ad esempio, non impiega i classici endecasillabi del sonetto, ma distici dodecasillabici (Borsetto, 2009, pp. 139–141).

Altrettanto esemplari le successive *Rime volgari e diverse* (1549) di Ludovico Pascale, di Cattaro nella Dalmazia romana, scritte in volgare italiano. La sua opera, pur rappresentando "la forma più matura e completa di adesione al petrarchismo bembiano", al contempo se ne distacca realizzando una "dissoluzione della forma canzoniere" come organica struttura di liriche (Borsetto, 2009, pp. 151–152).

Una miscela di "allusione e competizione" quali "costanti del processo imitativo" caratterizzano, infine, anche nella seconda metà del Cinquecento, l'opera del ragusano Dinko Ranjina (Domenico Ragnina), autore bilingue, in italiano e croato, di 24 sonetti inseriti nel *Secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori* (Venezia, 1563) e nei *Pjesni razlike (Rime diverse*, Firenze, 1563) (Borsetto, 2009, p. 154).

Insomma, i risultati più originali e proficui per la comprensione del fenomeno petrarchismo, nascono dallo svelamento di questa delicata dialettica tra norma e scarto, somiglianza e differenza, imitazione e deviazione, nella cornice di un movimento che oramai appare sempre più chiaramente complesso e composito, e in cui è necessario individuare tanto costanti significative quanto altrettanto significative varianti: sarà infatti "ogni nuova scrittura a sostenere e rimodellare continuamente il sistema letterario" consentendo di "aprire inattesi percorsi di senso" (Forni, 2011, p. 13).

È proprio seguendo questa direzione di analisi che si sviluppano le pagine seguenti, che saranno dedicate al confronto linguistico, stilistico e retorico tra Michelangelo e l'originale fonte petrarchesca. Prima di affrontarle, però, sarà utile offrire alcune precisazioni che avranno valore sia di metodo che di merito.

3. IL METODO CONTRASTIVO: “COSE” E “PAROLE” IN MICHELANGELO

Recente espressione del metodo contrastivo è il saggio di Andrea Afribo (2001) dedicato alla *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, che mostra quanto sia opportuno, per gli studi sul petrarchismo, proporre una sintesi storicamente, culturalmente e persino antropologicamente significativa se si vogliono realizzare lavori che siano ancora vitali e non relegati all’antiquaria e all’erudizione.²

Afribo ha individuato nelle categorie bembesche di “gravità” e “piacevolezza” una coppia di strumenti concettuali in grado di porre una luce radente sull’intero fenomeno, sia sul piano teorico della trattatistica che pratico della produzione lirica, in modo da poter così evidenziare particolari altrimenti invisibili. Per il Bembo, se la piacevolezza era tipica di Cino da Pistoia e la *gravitas* invece di Dante, Petrarca eccelleva in entrambe:

Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo ’ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sí come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. [...] Dove il Petrarca l’una e l’altra di queste parti empíe maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro (Bembo, 1978, p. 130)

così si esprimeva Bembo nel paragrafo IX del secondo libro delle *Prose della volgar lingua*. Si delinea qui un sistema assiologico in cui la sola gravità, propria di un argomento serio, di tipo filosofico, politico o morale, svolto in modo autorevole risulta spiacevole, mentre la piacevolezza, ossia il pregio letterario, corrisponde alla forma ideale dal punto di vista fonico e ritmico. Il criterio di giudizio letterario per il Bembo diventa quindi, la non gravità, o meglio l’indifferenza verso l’argomento, per esaltarne lo stile dolce e vago, la forma soave e delicata: “Non è il senso che interessa, ma il suono delle parole, non il suono grave ma quello dolce, quello della piacevolezza” (Afribo, 2001, p. 14). A partire da questo sistema valoriale il lavoro di Afribo evidenzia come “i due lirici più alti del secolo, Della Casa e [...] Tasso, siano tali anche in quanto si staccano dalla vulgata petrarchista, e un po’ da Petrarca stesso, e comunque

² Facciamo nostro il richiamo di A. Quondam che invita gli studiosi a “correlare quel singolo testo o quel singolo autore a una più generale interpretazione [...] della tipologia culturale di cui pure furono parte attiva” (Quondam, 2015, p. 247).

nettamente dal Bembo", poiché hanno restituito, con la scelta di liberarsi dall'opzione puramente edonistica, dignità alle "ragioni delle *res* e del significato" (Mengaldo citato in Afribo, 2001, pp. 12–15).

Allo stesso modo l'analisi condotta sul testo delle rime michelangiottesche può giovare della contrapposizione tra le "cose" espresse dallo scultore e le vuote "parole" dei petrarchisti, già individuata dal Berni nel suo *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*: "*tacete unquanto, pallide viole / e liquidi cristalli e fiere snelle: / e' dice cose e voi dite parole*" (Berni, 2003, pp. 29–31); osservata da questo punto di vista si può certo sostenere l'originalità di Michelangelo rispetto alla pletera delle passive imitazioni dei *Rerum vulgarium fragmenta*, realizzate a loro volta essenzialmente sulla scorta della mediazione di Bembo.

Offerte le indicazioni metodologiche necessarie per inquadrare il confronto tra Michelangelo e la fonte diretta del *Canzoniere* petrarchesco (più che con la rielaborazione bembesca), possiamo passare senz'altro all'analisi, poiché il petrarchismo non potrà definirsi mediante astratte generalizzazioni, ma solo dal confronto tematico e retorico-espressivo con le declinazioni individuali che se ne sono realizzate.

4. LINEAMENTI DI FILOLOGIA E RICEZIONE MICHELANGIOLESCA

Qualunque riflessione sul petrarchismo/antipetrarchismo michelangiottesco, va però inquadrata in una preliminare, per quanto sintetica, disamina della ricezione dell'opera letteraria del Buonarroti: farlo in questa sede è ancora più arduo, perché significa tracciare in poche linee, in primo luogo, il complesso percorso di ricostruzione filologica del canzoniere dell'autore, quindi delineare un lungo e mutevole interesse della critica.

L'analisi può avere inizio con l'*editio princeps* delle *Rime*, che uscì a Firenze nel 1623 per i Giunti, sessant'anni dopo la morte dell'artista, *Le rime di Michelagnolo Buonarroti raccolte da Michelagnolo suo nipote*, a cura del pronipote Michelangelo il Giovane; questi ne raccolse solo parzialmente le liriche, realizzando inoltre numerosi adattamenti per adeguarle ai dettami della Controriforma. Una più ricca edizione fiorentina, con i testi completi e i frammenti, corredati anche di annotazioni e varianti, fu quella di Cesare Guasti del 1863 dal titolo *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca* (Buonarroti, 1863); nel 1897 uscì a Berlino l'edizione con una più accurata ricostruzione dei materiali del Buonarroti, *Die Dichtungen des*

Michelagnolo Buonarroti, herausgegeben und mit Kritischen Apparate, realizzata dal filologo tedesco Carl Frey (Buonarroti, 1897); nel 1960 apparve la maggiore edizione novecentesca delle *Rime*, quella per Laterza a cura di Enzo Noè Girardi (Buonarroti, 1960 e 1967), che fu anche un importante critico dell'autore (Girardi, 1974). Questa edizione funge da riferimento per tutte le stampe contemporanee, tra cui si indicano le principali: le *Rime e lettere* curate da P. Mastrocola per la Utet (Buonarroti, 1992 e 2006); le *Rime* di M. Residori per la Mondadori (Buonarroti, 1998) e quelle di P. Zaja per la BUR (Buonarroti, 2010). Si segnalano, infine, due recenti e originali imprese editoriali: il testo, aggiornatissimo, che riunisce in un solo ponderoso volume le *Rime* e le *Lettere* di Michelangelo, frutto del lavoro di G. Masi ed A. Corsaro per Bompiani (Buonarroti, 2016), corredato di un ricco apparato di varianti, di un sistema di note ai testi, di un commento per ogni lirica, strumento indispensabile per rileggere l'intero corpus; d'altra parte, abbiamo la raccolta del cosiddetto *Canzoniere* michelangiolesco, organizzato da M. C. Tarsi per Guanda (Buonarroti, 2015) che ripropone gli 89 componimenti che Michelangelo aveva fatto copiare negli anni Quaranta del Cinquecento dal corpus più ampio delle sue poesie, in vista di una raccolta che non fu mai pubblicata.

Sintetizzare la storia della ricezione critica non è meno impegnativo: già nel suo tempo, nonostante i componimenti di Michelangelo forzassero, quando non infrangevano, la norma petrarchista, la poesia dello scultore fu valutata positivamente dai suoi contemporanei: Francesco Berni nel già citato *Capitolo* scrisse di lui: "Ho visto qualche sua composizione / Son ignorante, e pur direi d'avelle / Lette tutte nel mezzo di Platone / si ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle" (Berni, 2003, p. 25–28). D'altra parte, però, tra Otto e Novecento, quando Foscolo o Croce (1957) si sono espressi sull'opera michelangiolesca, hanno dato dell'autore la definizione limitante di uno scrittore impreciso e dilettante. Valga l'esempio del Foscolo, il quale nel saggio *Michelangelo* per il *New Monthly Magazine* (vol IV, 1822) sostiene che i pensieri bonarrotiani

son sempre giusti, spesso profondi, nuovi talvolta; ma sebbene egli scriva generalmente con quella precisione e condensamento d'idee, che son testimonio di profondità di pensiero, non si esprime peraltro continuamente con quella perspicuità che non può aversi se non per costante abitudine di scrivere, né con quella dizione poetica che fa caldi e luminosi anche i ragionamenti più freddi. (Foscolo, 1953, p. 467)

Va però sottolineato che in un nuovo articolo per la *Retrospective Review* (vol. XIII, ottobre 1826), la posizione è mutata, anche se per ragioni non ancora chiare: qui il Buonarroti è considerato, tra i continuatori di Petrarca, "il più vero e il più degno, quello

che seppe penetrare più profondamente ed esprimere in modo più chiaro le troppo sublimi immagini di quel gran maestro della toscana rima" (Foscolo, 1953, p. 495).

La poesia di Michelangelo ha, comunque, a lungo ricevuto un giudizio piuttosto negativo, venendo concepita quasi come un diario personale dove l'artista dà sfogo alla sua interiorità, senza attribuire all'opera del poeta un valore veramente letterario. Solo negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, in seguito agli anniversari della morte e della nascita, e grazie agli interventi di critici come Fubini e Binni la produzione michelangiotesca inizia a essere rivalutata e considerata originale.

Momento di svolta risulta il 1964, quando a proposito delle *Lettere*, Binni scrive che,

come gli stessi motivi "pratici" sono intimamente complessi e vivi di componenti non puramente esterne e grette, così la loro traduzione energica nelle lettere tanto meglio rivela un fondo personale e drammatico attraverso la sintassi densa e antiornamentale. [...] Se le cose che vengono dette possono apparire mediocri per il loro "argomento", l'impegno intimo e l'impegno espressivo non sono mai mediocri. (Binni, 1964, p. 218)

Nello stesso anno l'idea diffusa di un Michelangelo dilettante della poesia si infrange contro un saggio di Fubini, che ad un esito espressivo "provvisorio, personale, semiprivato", oppone l'immagine della poesia michelangiotesca come la "riflessione di uno spirito austero e doloroso su sé medesimo e il mondo" (Fubini, 1992, pp. 833-837).

La critica più recente, acquisita ormai l'importanza del canzoniere michelangiotesco, si orienta in modo originale di trovare parallelismi fra le *Rime* e l'arte figurativa di Michelangelo; è il caso di Matteo Residori con "'E a me consegnaro il tempo bruno'. Michelangelo e la notte" (Residori, 2005) o di Ida Campeggiani, con il suo studio variantistico che ribalta il principio del "non-finito" scultoreo nato "per forza di levare" e propone una poesia michelangiotesca, altrettanto incompiuta, ma "per via di porre" (Campeggiani, 2012, p. 8).

5. PECULIARITÀ DEL PETRARCHISMO MICHELANGIOLESCO

Circa lo stile delle *Rime*, a questo punto, la domanda preliminare da porsi, date tutte le precedenti premesse, sarà: qual è il posto di Michelangelo nell'ambito di quel vasto movimento che fu il petrarchismo cinquecentesco? Lo studioso che voglia analizzare l'opera di Michelangelo può svolgere il suo percorso di ricerca in due

direzioni che, come abbiamo visto, sono diametralmente contrapposte: potrebbe provare tanto che il poeta si collochi nell'ambito dell'imitazione petrarchista, quanto evidenziarne gli aspetti che lo riportano ad una deviazione così marcata da poter essere definito persino poeta antipetrarchista.

Se si preferisce, si può pensare alla poesia delle *Rime* come ad un'originale mescolanza di entrambe le tendenze:

Né come petrarchista né come antipetrarchista Michelangelo Buonarroti ha un rapporto normale con le parole. A Michelangelo Buonarroti vengono in bocca tutti i possibili generi specie tipi e varietà di giochi di parole. Gli escono di bocca endecasillabi con una sillaba in meno, con una sillaba in più e quando il numero delle sillabe è corretto non sono corretti gli accenti, si torna a endecasillabi non canonici, pre-petrarcheschi, come quelli che si leggono, con un certo disagio nel *Fiore* di Dante Alighieri. (Dossena, 2012, p. 76)

Il petrarchismo di Michelangelo resta indubbiamente atipico e peculiare: innanzitutto perché la sua produzione poetica non è stata raccolta in un vero e proprio volume unitario, che segua una trama narrativa, come era tipico di chi volesse riprodurre il percorso del *Canzoniere* petrarchesco. D'altro canto, mentre quest'ultimo si sforzava di svolgere il coerente racconto di un diario d'amore, e ruotava intorno alla figura di un'unica donna, la cui presenza si proiettava oltre la morte di lei, le poesie di Michelangelo sono dedicate, in una costruzione policentrica, a tre diverse persone: alla nobile poetessa Vittoria Colonna, al giovane aristocratico romano Tommaso Cavalieri e ad un'altra donna, di cui il poeta non dice mai il nome e che resterà per tutto il tempo "la bella e crudele" (*Rime* 173), agli antipodi della Colonna, definita invece come "virtuosa e nobile", "alta e degna", la sublime "guida spirituale" del poeta (*Rime* 112, 149, 151, 153).

La poesia di Michelangelo risulta incredibilmente varia, pervasa da un irrequieto sperimentalismo, sia nei temi che nello stile. È concisa, fino al limite della comprensibilità, intellettuale, metafisica, caratterizzata dalla sospensione del *non finito* e dal rifiuto della dolcezza melodica. Michelangelo è in grado di usare la stessa strumentazione retorica di Petrarca ma la applica imprimendole una deviazione in senso materico, quasi da scultore, facendo avvertire nell'aspetto fonico, ritmico e sintattico un tono aspro che sembra esprimere la resistenza offerta dalla lingua, invece dell'armonico esito petrarchesco.

In tal modo Michelangelo esprime la sua tormentata tensione verso l'appagamento spirituale, agognato ma restio a concedersi a chi opera spinto dalle inclinazioni materiali dell'arte, della passione amorosa, della gloria terrena. Petrarca

riesce a superare le medesime difficoltà, nascondendole dietro la dolcezza di una composizione equilibrata, in uno stile olimpicamente sereno, sebbene lampeggino ad intermittenza passioni mai sopite.

La sezione seguente della trattazione evidenzia, sotto il peculiare stile michelangiolesco, antitesi, ossimori, sinonimie e metafore appartenenti alla medesima impalcatura retorica usata anche da Petrarca.

6. ANALISI RETORICA: FIGURE A CONFRONTO

Prendendo a modello il sonetto 285, si può già dimostrare agevolmente in che misura Michelangelo fosse un coerente petrarchista, per quanto appaiono evidenti la ripresa di espressioni, sintagmi, rime e metafore di Petrarca:

Giunto è già 'l corso della vita mia	che 'nterrompendo di mia vita il corso (RVF 214, 32) ³
con tempestoso mar, per fragil barca,	di questo tempestoso mare stella (RVF 366, 67)
al comun porto, ov'a render si varca		fra si contrari venti in frale barca (RVF 132, 10)
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.		
Onde l'affettüosa fantasia		
che l'arte mi fece idol e monarca	non far idolo un nome (RVF 128, 76)
conosco or ben com'era d'error carca		
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.	pocho prezando quel ch'ogni huom desia (RVF 13, 11)
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,	d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra (RVF 10, 12)
		da lei ti ven l'amoroso pensiero (RVF 13, 9),

³ Nel corso del contributo si impiegherà la canonica sigla RVF per riferirsi ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca; in particolare le citazioni sono tratte da Petrarca, F. (1996). *Canzoniere* (ed. M. Santagata). Milano: Mondadori. In parentesi si esprime il numero progressivo della lirica nel volume, seguito dal numero del verso citato. Lo stesso vale per le *Rime* di Michelangelo, tratte da Buonarroti, M. (2010). *Rime*, a cura di P. Zaja. Milano: BUR.

del pensiero amoroso che m'atterra (RVF 36, 2)

l'amoroso pensiero (RVF 71, 91)

che fien or, s'a duo morte m'avvicino?

D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti

quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte
anchora (RVF 264, 14–15)

L'anima, volta a quell'amor divino

c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

(*Rime*, 285)

Nei primi quattro versi del sonetto 285 appare la metafora, tipica di Petrarca, della vita come navigazione, la quale si ripete in RVF più volte: 132, 189, 235 i 272. Inoltre, la rima con le parole: barca, varca, monarca, carca, è proprio di Petrarca (RVF 235).

6.1 METAFORA

Il seguente elenco di luoghi petrarcheschi, confrontati con corrispondenti passi dalle *Rime* del Buonarroti, evidenzia come i due poeti condividano inoltre un ampio ventaglio di scelte metaforiche, in gran parte consacrate dalla tradizione sia romanza che classica, le quali a loro volta, forti della diffusione petrarchista, diventeranno *topoi* della lirica coeva e successiva al Petrarca.⁴

⁴ Per le “catene d’amore”, ad esempio, basti pensare a *Quando eu stava in le tu' cathene*, una delle più antiche attestazioni della lirica profana italiana, canzone trascritta tra il 1180 e il 1210 in area umbro-marchigiana. Il corpo come “prigione” dell’anima è un *topos* la cui più famosa attestazione può rinvenirsi nel *Somnium Scipionis*, dal *De re publica* (6, 14) di Cicerone: “Immo vero - inquit - hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt”. Altrettanto diffuse sono le immagini della “vita come navigazione” o dell’ “amato preso all’amo”, che si ritrova in Bernard de Ventadorn (“Aissi col peis que s'enlaissa al chandora / E no sap re, que s'es pres en l'ama” [“Così come il pesce che si slancia all'esca / e non sa niente fin che esso è preso all'amo”]), o ancora quella del “terrestre limo” per indicare le passioni terrene, che sarà ripresa

a. "catene" e "giogo" per "soggezione amorosa":

riman legato con maggior catena (RVF 8, 14)	se tu incateni altrui senza catena (Rime 7, 4)
de le catene mie gran parte porto (RVF 76, 10)	
dissi: Ohimè, il giogo et le catene e i ceppi (RVF 89, 10)	
son le catene ove con molti affanni (RVF 266, 10)	
sperai riposo al suo giogo aspro et fero (RVF 360, 38)	porgo umilmente all'aspro giogo il collo (Rime 138, 1)

b. "mille morti" per "grandi sofferenze amorose":

mi vedete straziare a mille morti (RVF 44, 12)	che provar mille morte ad ora ad ora (Rime 11, 2)
--	---

c. metafora ittica dell'innamorato catturato come un "pesce all'amo":

il cor, preso ivi come pesce a l'amo (RVF 257, 5)	e per le spezie all'esca a tte arrivo, come pesce per fil tirato all'amo (Rime 15, 3-4)
---	--

d. "fonte di pietà" e "pietosa fonte" metafore per Cristo, ma anche per la persona amata:

al fonte di pietà trovar mercede (RVF 203, 8)	d'un fonte di pietà nasce il mie male (Rime 16, 2)
tu partoristi il fonte di pietate (RVF 366, 43)	a quel pietoso fonte, onde sian tutti (Rime 83, 9)

anche dal Casa: "et ben convene / hor penitentia et duol l'anima lave / de' color atri et del terrestre limo" (Della Casa, 1993, pp. 41-43).

e. “sole” per “occhi amati”, anche sineddoche per “persona amata”:⁵

mirando 'l sol de' begli occhi sereno (RVF 173, 1)	cogli occhi di costei, anzo con sole (Rime 40, 2)
così sempre io corro al fatal mio sole degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza (RVF 141, 5–6)	
cerco 'l mio sole et spero vederlo oggi (RVF 194, 8)	qui chiuso è 'l sol di c'ancor piangi e ardi (Rime 208, 1)
Quella fenestra ove l'un sol si vede (RVF 100, 1)	del sol del sol, c'allor ci spense e tolse (Rime 47, 6)
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi (RVF 176, 4)	voi, sole, solo; e così l'alma tiene (Rime 81, 6)
Dodici donne honestamente lasse, anzi dodici stelle, e 'n mezzo un sole (RVF 225, 1–2)	Come luna da sé sol par ch'io sia, ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno se non quel tanto che n'accende il sole. (Rime 89,12–14)
	far giorno chiar mia oscura notte al sole (Rime 104, 13)

f. “navigazione” per “vita” e “nave senza guida” per “smarrimento del poeta”:

fra sì contrari venti in frale barca mi trovo in alto mar senza governo (RVF 132, 10–11)	dal giorno che mie vela (si) disciolse (Rime 71, 4)
Passa la nave mia colma d'oblio per aspro mare, a mezza notte il verno	Giunto è già 'l corso della vita mia,

⁵ Bisogna specificare che la suddetta metafora è tradizionale e non di Petrarca. Nonostante ciò, rappresenta la metafora più imitata nel Petrarchismo del Cinquecento.

(RVF 189, 1-2)	con tempestoso mar, per fragil barca, al comun porto, ov'a render si varca conto e ragion d'ogni opra trista e pia (Rime 285, 1-4)
veggio al mio navigar turbati i vènti; veggio fortuna in porto, et stanco omai il mio nocchier, et rotte arbore et sarte (RVF 272, 11-13)	Onde la navicella mie non passa, com'io vorrei, a vederti a quella riva (Rime 45, 13-14)
quasi senza governo et senza antenna legno in mar, pien di penser' gravi et schivi (RVF 177, 7-8)	qual fragil legno a te stanco rivolto da l'orribil procella in dolce calma (Rime 290,3-4)
disarmata di vele et di governo (RVF 235, 14)	

g. "terrestre limo" per "passioni mondane":

senza terresto limo (RVF 366, 116)	mie ragion tragge dal terrestre limo (Rime 86, 66)
------------------------------------	---

h. "lacci" per "vincolo amoroso":

nè per suo mi ritien nè scioglie il laccio (RVF 134, 6)	disciolto, Amor, quello insolubil laccio (Rime 281, 3)
	al vischio, a' lacci di che 'l mondo è pieno (Rime 97, 6)

i. "carcere, prigionie" per "corpo":

chiuse 'l mio lume 'l suo carcer terresto (RVF 306, 4)	l'immortal forma al tuo carcer terreno (Rime 106, 2)
aprasì la pregione, ov'io son chiuso (RVF 72, 20)	in che carcer quaggiù l'anima vive (Rime 197, 4)
et la pregione oscura ov'è 'l bel lume	che del carcer terreno (Rime 264, 5)

(RVF 105, 63)	
---------------	--

j. “velo” e “scorza” per “corpo”:

e là giuso è rimaso, il mio bel velo (RVF 302, 11)	per render bello el mie terrestre velo (Rime 209, 2)
disciolta di quel velo (RVF 268, 38)	più che 'n alcun leggiadro e mortal velo (Rime 106, 13)
agli occhi no, ch'un doloroso velo (RVF 277, 12)	deposto il periglioso e mortal velo? (Rime 161, 6)
Così disciolto dal mortal mio velo (RVF 313, 12)	ne fie pel mondo, a trar divo il suo velo (Rime 188, 3)
qual a vedere il suo leggiadro velo (RVF 319, 14)	
Se mortal velo il mio veder appanna (RVF 70, 35)	
lasciando il terra la terrena scorza (RVF 278, 3)	or che 'l tempo la scorza cangia e muda (Rime 51, 26)
l'animo stanco, et la cangiata scorza (RVF 361, 2)	co' l'inculta sua cruda e dura scorza (Rime 152, 8)
	Caduto è 'l frutto e secca è già la scorza (Rime 158, 5)

Petrarca spesso usa la metafora “manto” e “gonna” per “corpo”, mentre Michelangelo usa “spoglia”: “lei ch'avolto l'avea nel suo bel manto” (RVF 313, 8); “questa mia grave et frale et mortal gonna” (RVF 349, 11); “discesce e manca ognor tuo stanca spoglia” (Rime 161, 2).

k. "l'alma sciolta / disciolta" per "l'anima appena liberata dal corpo":

anima bella da quel nodo sciolta (RVF 305, 1)	chiusi ha qui gli occhi e 'l corpo, e l'alma sciolta (Rime 224, 1)
	L'acceso amor, donde vien l'alma sciolta (Rime 243, 12)
	Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta (Rime 126, 1)
	da quel disciolta, c'a mal grado regge sol per divina legge, l'alma e non prima, allor sol è beata (Rime 192, 2-4)
	per rilegar lor l'alma in ciel disciolta (Rime 198, 4)

l. "arso / secco legno" o "arbor secco" per "un uomo vecchio"

chè legno vecchio mai non ròse tarlo (RVF 360, 69)	d'un arso legno e d'un afflitto core? (Rime 22, 2)
	per trar d'un arbor secco fronde e fiori (Rime 22, 37)
	Sì come secco legno in foco ardente (Rime 96, 1)
	a l'ossa che di secco legno sièno (Rime 97, 2)
	fien legne secche in un ardente foco (Rime 171, 9)
	un legno secco e arso verde torni? (Rime 176, 9)

m. Michelangelo userà la metafora petrarchesca “verde legno” per “un uomo giovane” e “verde etate” per “giovinezza”:

<p>Ma 'l foco a tal figura non s'unisce; ché se l'umor d'un verde legno estinge, il freddo vecchio scalda e po' 'l nutrisce, e tanto il torna in verde etate e spinge, rinnuova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce, c'amor col fiato l'alma e 'l cor gli cinge. (<i>Rime</i>, 25, 9–14)</p>	<p>tanto più quanto son men verde legno (RVF 271, 11)</p>
<p>e tanto il torna in verde etate e spinge (<i>Rime</i> 25, 12)</p>	<p>tutta la mia fiorita et verde etade (RVF 315, 1)</p>
<p>Non può, Signor mie car, la fresca e verde età sentir, quant'a l'ultimo passo (<i>Rime</i> 283,1–2)</p>	

Da notare, comunque, che la metafora “legno” per “croce” è invece tipica di Michelangelo: “o carne, o sangue, o legno, o doglia strema” (*Rime* 66, 9).

Le metafore sopra elencate assumono lo stesso significato e sono state utilizzate in contesti più o meno uguali da entrambi i poeti. Certo, non sempre è così. Ad esempio, con la metafora “carta bianca, candido foglio” Michelangelo esprime che è disposto a ricevere l'influenza spirituale della donna: “porgo la carta bianca / a' vostri sacri inchiostri” (*Rime* 162, 7–8); mentre nella poesia di Petrarca la stessa espressione ha un significato totalmente diverso: “Disegna in me di fuori, / com'io fo in pietra od in candido foglio, / che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio” (*Rime* 111, 11–13).

Alcune metafore michelangeloesche sono piuttosto tradizionali, come nel caso di “signor” e “servo” per “persona amata” e “amante”: “quand' il servo il signor d'aspra catena / senz'altra speme in carcer tien legato” (*Rime* 25, 1); “mia fedel servità vadia in

oblio" (Rime 12, 9). Altre, invece, sono tipiche del solo Michelangelo, come "occhi del cielo" per "astri": "se l'alma per natura / s'appoggia a chi somiglia / ne gli occhi gli occhi, ond'ella scende fore" (Rime 117, 11-13); "onde e chi fusti, il ciel ne diò tal segno / che scurò gli occhi suoi, la terra aperse" (Rime 298, 9-10). Ulteriore metafora propria di Michelangelo è "veleno" come "passione amorosa": "I' fe' degli occhi porta al mie veneno" (Rime 24, 1).

Dato il numero delle metafore ed il contesto d'impiego, simile o identico, che coincidono tra i due autori, si può a buona ragione concludere che Michelangelo ha fatto proprio il modello di Petrarca nell'uso di questa figura retorica.

Secondo Ferroni, si evince, comunque, in questa dialettica, un particolarissimo caso di "incontro-scontro con il linguaggio petrarchistico, di cui l'autore avverte l'insufficienza nel momento stesso in cui tenta di adattarvi e piegarvisi": l'imitazione del Petrarca, da parte del Buonarroti, dovette essere una necessità, in quanto quest'ultimo non era un intellettuale di formazione letteraria capace di originale rielaborazione; comunque, per il critico, sebbene "il carattere spesso involuto e difficile del linguaggio poetico di Michelangelo è in parte dovuto alla sua educazione di autodidatta, che lo induce a vedere nei modelli poetici dominanti una sorta di scorza esterna, necessaria per comunicare", il modello petrarchista ortodosso rimane "mai del tutto commisurabile alla forza dei sentimenti e dei concetti che egli intende esprimere" (Ferroni, 1991, p. 157).

6.2 ANTITESI E OSSIMORO

Antitesi e ossimoro si possono accostare per l'impiego comune della contrapposizione; la prima si realizza tra sintagmi, la seconda all'interno di uno stesso sintagma; l'effetto che producono risulta comunque assai simile: "l'antitesi si presta a dare corpo alle inquietudini esistenziali", come l'ossimoro può provocare "l'inquietudine per l'inconsueto", oltre che un effetto di meraviglia (Mortara Garavelli, 2000, pp. 242-244). In entrambi i casi il lettore avverte un profondo turbamento provocato dalla compresenza di istanze in netta opposizione, da cui viene investito il poeta ed il lettore.

a. interno–esterno

di fuor si legge com'io dentro avampi (RVF 35, 8)	di fuor pietosa e nel cor aspra e fera (Rime 169, 3)
	di fuor pietosa e nel cor aspra e fera (Rime 169, 3)
	così l'immagin tua, che fuor m'immolla, dentro per gli occhi cresce, ond'io m'allargo (Rime 54, 76–77)

b. apre – serra

tal m'è in pregon, che non m'apre nè serra (RVF 134, 5)	a chi 'l cor m'apre e serra (Rime 92, 8)
che lega et scioglie, e 'n un punto apre et serra (RVF 275, 13)	l'eterno abisso per lor s'aspre e ssera (Rime 68, 45)

c. lungo – breve

al camin lungo et al mio viver corto (RVF 15, 6)	a lunga vita, e 'l corpo in breve muore (Rime 58, 6)
	quante vuo', breve e lungo è il viver mio (Rime 37, 3)

d. morte – vita (nascere- morire)

si che, s'io vissi in guerra et in tempesta, mora in pace et in porto; et se la stanza (RVF 365, 9–10)	in me la morte, in te la vita mia (Rime 37, 1)
	e 'n mille luoghi nasce, se 'n un muore (Rime 67, 94)
	morir m'è forza, ove si vive e campa (Rime 73, 13)
	e sol per morte si può dir ben nato (Rime

	94, 4)
	per vivere e morire un'altra volta (Rime 126, 4)
	In me la morte, in te la vita mia (Rime 37, 1)
	E così morte e vita (Rime 124, 5)
	l'un s'arma di pietà, l'altro di morte; questa n'ancide, e l'altra tien in vita (Rime 112, 5-6)
	vivo al peccato, a mme morendo vivo (Rime 32, 1)
	increscati di me, che morto vivo, (Rime 86, 44)
	Vivo della mie morte e, se ben guardo (Rime 56, 1)
	e chi viver non sa d'angoscia e morte, (Rime 56, 3)
	ché chi vive di morte mai non muore. (Rime 74, 8)

e. pianto – riso

del mio ben pianga, et del mio pianger rida (RVF 172, 10)	che da costei, che del mio pianger ride (Rime 128, 16)
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira (RVF 32, 11)	ha 'l pianto e 'l riso in una voglia sola (Rime 67, 111)
in riso e 'n pianto, fra paura et spene (RVF 152, 3)	Fra 'l riso e 'l pianto, en si contrari stremi, (Rime 155, 14)
	per dolci risi, amari e tristi pianti (Rime 113, 4)

f. dolce – amaro

poi trovandol di dolce et d'amar pieno (RVF 173, 5)	de' dolci amari pianti de' mortali (Rime 272, 10)
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;(RVF 164, 10)	vestito di dolcezza e d'amar pieno (Rime 17, 2)
	in fra 'l dolce e l'amar qual mezzo sia. (Rime 155, 4)
de l'onesta pregion, del dolce amaro (RVF 296, 3)	c'un dolce amaro, un sì e no mi muove (Rime 76, 13)
cangiar questo mio viver dolce amaro, (RVF 129, 21)	ché 'l dolce amaro è quello (Rime 244, 5)
e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva, (RVF 157, 6)	
et temprà il dolce amaro, che n'à offeso, (RVF 205, 6)	

g. sciogliere – allacciare

né per suo mi riten né scioglie il laccio (RVF 134, 6)	Quante volte ha' legate e quante sciolte (Rime 23, 5)
che lega et scioglie, e 'n un punto apre et serra (RVF 175, 13)	legato e stretto, e son libero e sciolto (Rime 7, 3)
	che renda il debitor libero e sciolto?(Rime 160, 4)
	per gli occhi ascende più libero e sciolto (Rime 166, 6)
	Quinci oltre mi legò, quivi mi sciolse; (Rime 36, 5)
	veggo e truovo chi, sciolto, 'l cor m'allaccia (Rime 88, 7)

h. ultimo – primo

l'ultimo dì, ch'è primo a l'altra vita? (RVF 278, 8)	l'ultimo, primo in più tranquilla corte (Rime 118, 7)
	dal primo pianto all'ultimo sospiro (Rime 119, 1)
	ne ringrazio le prime e l'ultime ore (Rime 119, 14)
	a chi l'ultimo dì trascende al primo (Rime 86, 62)

i. arde – ghiaccia

assecura et spaventa, arde et agghiaccia (RVF 178, 2)	di beltà donna, e ghiaccio ardendo in lei (Rime 168, 4)
---	---

j. freddo – caldo

trem'al più caldo, ard'al più freddo cielo (RVF 182, 5)	che scalda 'l mondo e non è caldo lui (Rime 88, 14)
e tremo a mezza state, ardendo il verno (RVF 132, 14)	freddo al sol, caldo alle più fredde brume (Rime 89, 8)

k. dolce pianto / dolce errore

è dolce il pianto più ch'altri non crede (RVF 130, 8)	dal dolce pianto al doloroso riso (Rime 78, 1)
quel dolce error, pur li medesimo assido (RVF 129, 50)	che 'l vecchio e dolce errore (Rime 133, 8)

Una figura retorica spesso usata da Michelangelo è l'antitesi. L'uso dell'antitesi si può esprimere attraverso diversi livelli: il più utilizzato è, come in Petrarca, quello lessicale tra antonimi (che abbiamo analizzato in questo contributo), ma esiste anche quello sintattico. Alla base dell'impiego di queste figure è presente il doloroso dissidio

interiore morale-religioso (amore per le cose terrene vs amore per Dio), ma anche quello psicologico-sentimentale (vecchiaia vs gioventù, vale a dire, vecchiaia vs amore).

La scelta delle parole e spesso l'identico o il simile contesto in cui sono usate dimostra quanto Michelangelo seguisse il modello di Petrarca anche nell'impiego delle antitesi e degli ossimori. Bisogna in ogni caso evidenziare che talvolta Michelangelo era influenzato anche da Dante.

Si ha il caso dell'antitesi dantesca: "pietoso" – "spietato" (Alighieri, 1994, p. 120) che ritroviamo più volte in Michelangelo:

- farie pietoso chi spietato regge (Rime 58, 4)
- d'altrui pietoso e sol di s' spietato (Rime 94, 1)
- dolce pieta, con dispietato core (Rime 199, 10)
- sarie spietato per pietà chi langue (Rime 198, 3)

Alcune antitesi, invece, sono proprie di Michelangelo; la sua preferita era: "luce" – "tenebre" che troviamo nelle *Rime*:

- altri s'inlustra, e 'n un momento imbruna (Rime 1, 4)
- dando a me luce, e tenebre m'invola (Rime 30, 6)

Tipiche di Michelangelo sono le antitesi legate al suo mestiere: "Che sconcia e grande usur saria a farla, / donandoti turpissime pitture / per riaver persone belle e vive" (Rime 79, 14); ma si ricordino anche Rime 152, 1 e 241, 3.

Certamente l'influenza di Petrarca rimane innegabile: spesso anzi l'autore, proprio come Petrarca, dava segno di virtuosismo scrivendo interi elaborati fondati sull'antitesi. Gli esempi più importanti sono il sonetto 174 e il madrigale 118, che si riportano:

Ancor che 'l cor già molte volte sia
 d'amore acceso e da troppi anni spento,
 l'ultimo mie tormento
 sarie mortal senza la morte mia.
 Onde l'alma desia
 de' giorni mie, mentre c'amor m'avvampa,
 l'ultimo, primo in più tranquilla corte.
 Altro refugio o via

mie vita non iscampa
dal suo morir, c'un'aspra e crudel morte;
né contr'a morte è forte
altro che morte, sì c'ogn'altra aita
è doppia morte a chi per morte ha vita. (*Rime*, 118)

Per quel che di vo', donna, di fuor veggio,
quantunque dentro al ver l'occhio non passi,
spero a' mie stanchi e lassi
pensier riposo a qualche tempo ancora;
e 'l più saperne il peggio,
del vostro interno, forse al mie mal fora.
Se crudeltà dimora
'n un cor che pietà vera
co' begli occhi prometta a' pianti nostri,
ben sarebb'ora l'ora,
c'altro già non si spera
d'onesto amor, che quel ch'è di fuor mostri.
Donna, s'agli occhi vostri
contraria è l'alma, e io, pur contro a quella,
godo gl'inganni d'una donna bella. (*Rime*, 174)

6.3. SINONIMIA

La dittologia sinonimica “risponde alla tecnica dell'amplificazione che produce ridondanza” (Mortara Garavelli, 2000, p. 212), con un duplice intento: o quello esplicativo, per cui un termine chiarisce l'altro che appare altrimenti oscuro, oppure, come in questi casi, dove la chiarezza cristallina di Petrarca non ha bisogno di

spiegazioni, ha valore intensivo, di rafforzare l'espressione. Questo sarà anche il senso con cui Michelangelo riprodurrà la sinonimia petrarchesca.

a. mi lamento e piango

tutte le notti si lamente et piagne (RVF 10, 11)	prostrato in terra, mi lamento e piango (Rime 2, 4)
--	---

b. bagnata e molle

con gli occhi di dolor bagnati et molli (RVF 53, 105)	prim'ha nell'oceàn bagnata e molle (Rime 86, 41)
---	--

c. alpestra e dura

et quanto alpesta et dura la salita (RVF 25, 13)	in pietra alpestra e dura (Rime 152, 2)
--	---

d. aspra e fera

sperai riposo al suo giogo aspro et fero (RVF 360, 38)	di fuor pietosa e nel cor aspra e fera (Rime 169, 3)
--	--

e. spogli e privi

l'alma d'ogni suo ben spogliata et priva (RVF 294, 5)	anzi che del mortal la privi e spogli (Rime 293, 12)
---	--

f. onoro e colo

che per te consecrato honoro et còlo (RVF 321, 11)	e quante suo bellezze onoro e colo (Rime 288, 13)
--	---

g. caste e pie

o che dolci accoglienze, et caste, et pie (RVF 343, 9)	tu sol se' seme d'opre caste e pie (Rime 292, 5)
--	--

h. bianchi e biondi

movesi il vecchierel canuto et bianco (RVF 16, 1)	e cape' bianchi e biondi più che porri (Rime 20, 7)
---	---

i. uniche e sole

Vergine, unica et sola (RVF 366, 133)	mira' tante bellezze uniche e sole (Rime 80, 2)
---------------------------------------	---

j. libero e sciolto

allor corse al suo mal libera et sciolta (RVF 96, 12)	che renda il debitor libero e sciolto? (Rime 160, 4)
---	--

k. stringe e lega

che si soavemente lega et stringe (RVF 197, 10)	che 'l potere e 'l voler mi stringe e lega (Rime 70, 2)
---	---

La figura retorica della sinonimia, oltre agli esempi citati, dove si percepisce l'influenza diretta di Petrarca sulla poesia michelangiolesca, è stata usata ancora di più da Michelangelo, aderendo per via indiretta al medesimo modulo stilistico:

i. si lamenta e dole

- brevissima ora si lamenta e dole (Rime 1, 2)
- la ragion meco si lamenta e dole (Rime 43, 1)
- più che d'un furto si lamenta e dole (Rime 252, 6)

- ii. albergo e loco
- or ch'è fuor del suo proprio albergo e loco (Rime 26, 7)
- iii. ritorna e rriede
- perch'io non tronchi 'l fil ritorna e rriede (Rime 44, 6)
- iv. campi e viva
- troppo dolor vuol pur ch'i' campi e viva (Rime 45, 16)
- morir m'è forza, ove si vive e campa (Rime 73, 2)
- v. corti e brevi
- a' corti e brevi giorni (Rime 126, 3)
- perch'all'alta mie speme è breve e corta (Rime 141, 1)
- tuo dolce amorza, c'ha di corti e brevi (Rime 167, 5)
- del viver corto e poco (Rime 143, 2)
- vi. forte e dura
- vostre imprese superbia ha forte e dura (Rime 67, 36)
- se quel dissolvon già sì duro e forte (Rime 170, 13)

Le somiglianze tra il Buonarroti e Petrarca, infine, sono visibili anche nella scelta delle parole, come testimonia questo esemplificativo elenco di espressioni comuni:

vinto e stanco – RVF 228, 4 / Rime 23, 2	dolorosi guai – RVF 353, 8 / Rime 132, 7
antica usanza – RVF 116, 8 / Rime 28, 5	benigna e pia – RVF 128,85 / Rime 155, 5; 244, 10

belle membra – RVF 184, 10 / Rime 41, 2	pietosa e dolce – RVF 158, 12 / Rime 157, 1
vivo sole – RVF 90, 12; 135, 58; 208, 9; 230, 2 / Rime 43, 5; 229, 9	aspra e fera – RVF 360, 38; 267, 3 / Rime 169, 3
contrari effetti – RVF 325, 2 / Rime 47, 12; 88, 10; 141, 7; 145, 8	fidato specchio – RVF 361, 1 / Rime 172, 8
gran desio – RVF 11, 3; 71, 18; 72, 59 / Rime 54, 55	fragil vita –RVF 63, 5; 351, 12; 360, 147 / Rime 193, 2
struggo ed ardo – RVF 330, 8; 18, 4; 112, 3; 194, 14 / Rime 56, 4; 266, 2	picciol tempo dura – RVF 129, 11; 183, 14 / Rime 240, 8; 261, 4
dorato strale – RVF 270, 50 / Rime 59, 7; 175, 1	ultima partita – RVF 56, 13 / Rime 193, 3; 263, 13
in mezzo il core – RVF 88, 14; 100, 13, 155, 11 / Rime 127, 7; 86, 14	ardente desire – RVF 37, 50; 73, 17; 79, 4; 113, 8 / Rime 155, 7; 169, 1; 258, 12; 259, 1; 276, 9
lume e specchio – RVF 312, 11 / Rime 67, 43; 164, 3; 253, 12	anz'il suo tempo – RVF 251, 2; 289, 3; 322, 12 / Rime 177, 2; 179, 2; 181, 2; 193, 7; 194, 1; 205, 3; 224, 3
crudele stella – RVF 22, 15; 41, 10 / Rime 70, 1	dolce e pia – RVF 206, 17; 366, 61 / Rime 221, 4
risi e canti – RVF 268, 79; 249, 11 / Rime 25, 6	infelice stato – RVF 360, 21 / Rime 234, 9
desiata luce – RVF 277, 13 / Rime 76, 1	fiero ardor – RVF 161, 2; 206, 21 / Rime 236, 14; 260, 2
aspr'e mortale – RVF 241, 5; 132, 3 / Rime 77, 8	fortuna ria – RVF 153, 13; 293, 34 / Rime 244, 7
zelo ardente – RVF 182, 1 / Rime 79, 1	angelica forma –RVF 90, 10 / Rime 249, 2
atto umile – RVF 123, 9; 170, 4 / Rime 84, 6	cor pudico – RVF 270, 7 / Rime 259, 12
debile e zoppa – RVF 88, 5 / Rime 97, 5	mille piacer non vaglion un tormento – RVF 231, 4 / Rime 251, 14
cose altere e nuove – RVF 192, 2; 214, 2 /	mondo cieco – RVF 28, 8; 248, 4; 325, 89

Rime 106, 9	/ Rime 109, 11; 295, 5
d'amar pieno – RVF 173, 5 / Rime 17, 2	

CONCLUSIONE

Nella letteratura scientifica, Michelangelo Buonarroti, in verità maggiormente noto come artista figurativo che come poeta, viene considerato sia un petrarchista che un antipetrarchista: chi lo riconosce come antipetrarchista evidenzia la sua originalità rispetto al modello di riferimento sostenendo che, nonostante partisse dall'imitazione del *Canzoniere* petrarchesco, le sue poesie presentano comunque elementi di sostanziale novità, espressione dell'originalità del suo genio.

Forse la più importante differenza fra il modello ed il suo imitatore consiste nella prevalenza dello "stile" per il primo, rispetto all'"oggetto", fulcro poetico del secondo, e nel fatto che il linguaggio mondano, elegante, levigato, proprio di Petrarca risulti atipico per Michelangelo. Non di rado, infatti, la produzione poetica michelangelolesca, priva dell'armonia e dell'equilibrio tipici di quella petrarchesca, assomiglia piuttosto alla poesia aspra, oscura, ruvida e tesa di Dante e anticipa la lirica maniersista.

Eppure, è innegabile che Michelangelo resti un petrarchista, che egli rimanga all'interno di un sistema culturale che ha in Petrarca il suo referente ultimo: lo si nota dalla scelta delle forme metriche (sonetti e madrigali), dalla scelta dei temi, con la preferenza per quello amoroso, dal tormento interiore condiviso da entrambi. Nel presente articolo abbiamo cercato di evidenziare come le reminiscenze petrarchesche nella poesia di Michelangelo si rispecchino anche nell'uso della medesima strumentazione retorica ed espressiva: Michelangelo si rifà a Petrarca nel lessico, nella fraseologia e nelle soluzioni stilistiche, relative alle figure dell'antitesi, dell'ossimoro, della dittologia sinonimica ed in un ampio ventaglio di metafore.

Michelangelo, in sintesi, non può non fare riferimento al modello di Petrarca, non può che volgere lo sguardo dall'interno dell'orizzonte del petrarchismo nel tentativo di esprimere, con la propria poesia, spesso frammentaria ed epigrammatica, la dicotomia petrarchesca fra materialità e spiritualità, fra bellezza e deformità, morte ed eternità.

BIBLIOGRAFIA

- Afrifo, A. (2001). *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*. Firenze: Cesati.
- Alighieri, D. (2002). *La divina commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori.
- Bembo, P. (1978). Prose della volgar lingua. In Mario Pozzi (a cura di), *La Letteratura italiana. Storia e testi. I trattatisti del Cinquecento, vol. 25, tomo I* (pp. 51–284). Milano – Napoli: Ricciardi.
- Berni, F. (2003). *Rime*. Disponibile all'indirizzo:
<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000038/bibit000038.xml>
(09.06.2018.)
- Binni, W. (1964). Michelangelo scrittore. *La Rassegna della letteratura italiana*, VII (2–3), 213–255.
- Borsetto, L. (2009). Di centri e di periferie. Sulla ricezione adriatico-orientale del petrarchismo italiano. In D. Cofano e S. Valerio (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie. Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI) Pugnochiuso* (pp. 135–158). Foggia: Edizioni del Rosone.
- Buonarroti, M. (1623). *Le rime di Michelagnolo Buonarroti raccolte da Michelagnolo suo nipote*. Firenze: Giunti.
- Buonarroti, M. (1863). *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca*. Firenze: Le Monnier.
- Buonarroti, M. (1897). *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti, herausgegeben und mit Kritischen Apparate versehen von Dr. Carl Frey*. Berlin: G. Grote.
- Buonarroti, M. (1960). *Rime*, a cura di E. N. Girardi. Bari: Laterza.
- Buonarroti, M. (1967). *Rime*, a cura di E. N. Girardi. Bari: Laterza.
- Buonarroti, M. (1992). *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola. Torino: Utet.
- Buonarroti, M. (1998). *Rime*, con uno scritto di Thomas Mann, a cura di M. Residori. Milano: Mondadori.
- Buonarroti, M. (2006). *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola. Torino: Utet.
- Buonarroti, M. (2010). *Rime*, a cura di P. Zaja. Milano: BUR.
- Buonarroti, M. (2015). *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi. Parma: Guanda.

- Buonarroti, M. (2016). *Rime e Lettere*, a cura di G. Masi ed A. Corsaro. Milano: Bompiani.
- Campeggiani, I. (2012). *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Comboni, A. e Zanato, T. (2017). *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Croce, B. (1957). *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*. Bari: Laterza.
- Della Casa, G. (1993). *Rime*, a cura di R. Fedi. Milano: Rizzoli.
- Dossena, G. (2012). *Storia confidenziale della letteratura italiana. Vol. II: Dall'età del Boiardo al Seicento*. Milano: Rizzoli.
- Farnetti, M. e Fortini, L. (2015). *Liriche del Cinquecento*. Guidonia: Iacobelli.
- Ferroni, G. (1991). *Storia della letteratura italiana*, vol 2. Torino: Einaudi.
- Forni, G. (2011). *Pluralità del petrarchismo*. Pisa: Pacini.
- Foscolo, U. (1953). *Saggi e discorsi critici*, Vol. X. Firenze: Le Monnier.
- Fubini, M. (1992). Michelangelo fu anche poeta? [1964]. In D. Conrieri, P. Cudini, R. Fubini, M. Scotti (a cura di), *Foscolo, Leopardi e altre pagine di critica e di gusto* (pp. 833–837). Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Gigliucci, R. (2000). *La lirica rinascimentale* (scelta e introduzione di Jacqueline Risset). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Girardi, E. N. (1974). *Studi su Michelangelo scrittore*. Firenze: Olschki.
- Jossa, S. (2007). Petrarchismo e antipetrarchismo. Un sonetto inedito di Marco Antonio Magno al Brevio. In A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9–11 novembre 2006* (pp. 197–206). Roma: Vecchiarelli.
- Mortara Garavelli, B. (2000). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Petrarca, F. (1996). *Canzoniere* (ed. M. Santagata). Milano: Mondadori.
- Quondam, A. (2015). *Sul Petrarchismo. Dieci anni dopo*. In E. Tinelli (a cura di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca. Atti del Convegno di studi, Bari* (pp. 243–258). Bari: Ed. di Pagina.

Residori, M. (2005). "E a me consegnaro il tempo bruno". Michelangelo e la notte. In P. Grossi e M. Residori (a cura di), *Michelangelo poeta e artista, Atti della giornata di studi* (21 gennaio 2005) (pp. 103–123). Parigi: Istituto Italiano di Cultura.

Weise, G. (1956). *L'Italia e il mondo gotico*. Firenze: Sansoni.

Luigi E. Beneduci

Marija N. Vujović

**“MY INFINITE THOUGHTS FULL OF ERRORS”
- THE PECULIARITIES OF PETRARCHISM IN MICHELANGELO’S *RIME* -**

Summary: In the light of the most recent critical debate, sixteenth-century Petrarchism has been divested of the simple dichotomy between norm and rejection, similarity and dissimilarity, imitation and deviation in relation to Petrarch’s model or Bembo’s codification, and qualified as a complex and composite movement in which both significant constants and equally significant variations should be identified. In the frame of this dialectic, we analyse Michelangelo Buonarroti’s *Rime* in comparison to the original model of *Rerum vulgarium fragmenta*. The analysis highlights the fact that Michelangelo’s genius distorts the reference model and deviates from it in a material, tragic and expressionist sense, rather than offering a harmonious result of a strict observance of Petrarchism. Michelangelo, however, achieves this effect by employing the same rhetorical and expressive tools as Petrarch. The paper presents a comparative analysis illustrated by numerous examples of the rhetorical figures of antithesis, oxymoron, synonymy and a wide array of metaphors and lexical choices.

Key words: Michelangelo, Petrarch, Petrarchism, sixteenth century, intertextuality, figures of speech.

Luidi E. Benedučić

Marija N. Vujović

„GREŠAKA PUNE BESKRAJNE MISLI MOJE“

- PETRARKISTIČKE SPECIFIČNOSTI U MIKELANĐELOVIM *RIMAMA* -

Rezime: Kritičari koji se bave Mikelandelovim književnim opusom, u cilju da odrede koje mesto ovaj autor zauzima u nesvakidašnjem pokretu kakav je bio petrarkizam šesnaestog veka, mogu, potpuno opravdano, dokazati dva dijametralno suprotna stava. U prvom slučaju mogu dokazati da pesnik sebe stavlja u kontekst petrarkističkog imitiranja, u drugom da Mikelandelova poezija izraženo odstupa od petrarkističke norme. U prilog ovoj pretpostavci govori činjenica da je Mikelandelova poezija, za razliku od Petrarkine, teška, apstraktna, gruba, napeta, nemirna, neharmonična, neretko ostavljena nedovršena i često na granici razumljivosti.

Dakle, iako s jedne strane kritika ističe sliku originalnog Mikelandela u njegovom bolnom petrarkizmu, analiza stilskih figura u našem radu istovremeno pokazuje kako je, i u formalnom i u leksičkom smislu, Mikelandelo sledio model Petrarke. U našem radu, dakle, možemo posmatrati Mikelandelovu poeziju u smislu „nepetrarkističkog petrarkizma“, a ipak „zasnovanog [...] na fundamentalno petrarkističkim karakteristikama, kao što su konstantna tendencija korišćenja oksimorona i upotreba uznemirujuće ko incidencije suprotnosti“ (Gigliucci, 2000, str. 308), kako smo imali prilike da vidimo u centralnom delu naše analize, posvećenom stilskim figurama antiteze i oksimorona.

Mikelandelo, da bi izrazio svoj unutrašnji raskol, koristi iste stilske i ekspresivne instrumente kao i Petrarke, što na formalnom nivou dokazuje upotreba istih stilskih figura i izbora reči, ali će autor ipak postići potpuno drugačiji pesnički ishod u odnosu na harmoniju tipičnu za Petrarkine stihove.

Ključne reči: Mikelandelo, Petrarke, petrarkizam, šesnaesti vek, intertekstualnost, stilske figure.

Datum prijema: 16.6.2019.

Datum ispravki: 15.10.2019.

Datum odobrenja: 2.11.2019.