

Endre Szkárósi

"LA MANO CHE UBBIDISCE ALL'INTELLETO"

IL SONETTO 151 DI MICHELANGELO

La poesia più famosa di Michelangelo è certamente il sonetto "Non ha l'ottimo artista alcun concetto" che, nell'edizione di Girardi, porta il numero 151. Non si sa se il filologo studioso di Michelangelo sia stato guidato da una intenzione consapevole, ma in ogni caso sta il fatto che questo sonetto, specie se si pensa che il sonetto 151 e il madrigale 152 sono "gemelli", è l'asse delle 302 poesie del libro. Sia dimostrato questo da casualità o da considerazione, questa poesia è il centro vero dell'opera lirica michelangeloesca: è l'oggettivazione più perfetta della sua poetica e della sua concezione sull'arte e sull'esistenza, e nelle forme e nei contenuti.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.  
Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto  
in te, donna leggiadra, altera e diva,  
tal si nasconde; e perch'io più non viva,  
contraria ho l'arte al desiato effetto.  
Amor dunque non ha, né tua beltate

o durezza o fortuna o gran disdegno  
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;  
se dentro del tuo cor morte e pietate  
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno  
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

I limiti naturali delle frasi della poesia combaciano precisamente con la struttura strofica. Nella prima quartina risalta il netto carattere concreto e concettuale dei sostantivi: d'una parte il "concetto" e "l'intelletto" come concetti astratti, d'altra parte il "marmo" come nome di materia, e la "mano" e "l'artista" che indicano una persona concreta. Questa ambivalenza fondamentale esprime quella concezione michelangelo-lesca che considera la lotta tra l'intelletto e la materia come pietra angolare della creazione artistica; fra i due poli la "mano" e "l'ars", l'arte-mestiere coprono un ruolo secondario della realizzazione. Una frase di una lettera di Michelangelo, scritta a una sconosciuta persona ecclesiastica, è diventata famosa: "Io rispondo che si dipinge col ciervello e non con le mani."<sup>1</sup>

Senza dubbio, le parole cruciali della strofa sono il "concetto" e "l'intelletto", e queste parole indicano precisamente la presenza delle idee neoplatoniche e quella del principio della imitazione ideale, in quanto anche l'asserzione della frase poetica è il concepimento netto e specificamente teoretico della teoria neoplatonica dell'arte; la materia rinchiude in sé le forme raggianti della bellezza divina, ma è in grado di scorgere questa bellezza solo chi può svolgere,

con l'aiuto del suo intelletto, della sua anima e del suo ingegno, le forme ideali-divine dall'inutile, dalla massa e dai rottami dei fenomeni di questo mondo. E chi si trova in questo stato dell'ingegno e della grazia /la "grazia", come concetto della "grazia divina", ha una parte sempre più grande nella concezione artistica ed esistenziale di Michelangelo, anche a causa della conoscenza che l'artista aveva con Vittoria Colonna ed anche per il suo avvicinarsi alle idee della riforma italiana, che era, d'altra parte, anche conseguenza logica del suo sviluppo individuale/, deve soltanto seguire con le mani i passi dell'intelletto.

La maggior parte degli studi specialistici, abbracciati anche l'arte poetica di Michelangelo, finora, dal punto di vista letterario, si occupava della teoria artistica del Maestro. Summers ha dedicato una monografia monumentale a questo problema,<sup>2</sup> così come il Clements.<sup>3</sup> Dato che questa tesi si occupa, tra limiti a priori ben più angusti, di un momento ben determinato della lirica michelangiotesca, sarebbe impossibile penetrare particolareggiatamente i problemi della teoria artistica; e per questo, rimanendosi entro i limiti dell'analisi poetica, per quanto riguarda le categorie della teoria artistica michelangiotesca mi baso sulla letteratura specialistica data.

Decine di scaffali sono pieni di libri che si occupano del "concetto". La parola trova la sua origine nel verbo "concepire", e così ha uno stretto nesso concettuale con "l'intelletto": segna la funzione della recettività. Citiamo

l'idea del Vasari sulla differenza tra il "disegno" e il "concetto": il "disegno" "altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'Idea". Cioè il "disegno" è già una manifestazione visibile del "concetto", del quale lo strato esistenziale è l'anima e l'ingegno, e che altro non sia che l'esser diretto spiritualmente verso l'espressione dell'Idea. Secondo il concepimento di Clements l'aspetto del "concetto" è: "concepire l'idea attraverso la visione esterna", cioè l'intercezione-afferramento e la ripresa mentale dell'Idea, mediante la visione esterna, corporale, cioè: "base e fine del procedimento artistico".

Nella concezione di Michelangelo, e con lui in quella del neoplatonismo, "l'intelletto" è quella parte dell'uomo che ha il nesso più stretto col "divino" e significa il più alto grado esistenziale nel "microcosmo" dell'uomo /Tolnay/ ed è superiore alla "natura corporale" e alla "anima razionale". L'intelletto è un concetto molto complesso, e segnala quella sfera e quel livello dell'intelligenza umana che comprende anche l'aspetto spirituale. Clements si riferisce all'influsso che il  $\sqrt{\text{O}\tilde{\nu}\zeta}$  di Plotino esercitava all'uso del vocabolario del neoplatonismo rinascimentale: questa parola indicava la facoltà di discernere la bellezza, e questo senso è conservato anche nello "intellectus"; "la facoltà di discernere la bellezza e l'armonia infusa da Dio in alcuni individui privilegiati", l'interpreta Clements.<sup>4</sup> Cioè, in poche parole, l'intelletto non è un concetto puramente razionale, ma

contiene anche il momento della percezione e l'aspetto della sensibilità.

Non è la prima volta che il concetto della prima strofa appare nella poesia di Michelangelo: anche il sonetto 84 comincia con questa idea, ma non è accompagnato ancora da una ponderata concezione della teoria artistica:

Sì come nella penna e nell'inchiostro  
è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,  
e ne' marmi l'immagin ricca e vile,  
secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro...

La curiosità particolare di questa quartina è che oltre al marmo, anzi avanti, appaiono la penna e l'inchiostro come un medium materiale alternativo, dal quale la mano condotta dall'intelletto è capace di estrarre l'idea, e nel quale quella priva della guida dell'intelletto può trovare solo il vile, il volgare e il mediocre. Un compagno posteriore del sonetto 151 è il sonetto 236 /Se ben concetto ha la divina parte/, nel quale il talento, la virtù e il valore /"doppio valor"/ comuni all'intelletto e alla mano "con breve e vil modello dà vita a' sassi", "e non è forza d'arte" - ma dello spirito divino. Il medium materiale della seconda quartina saranno le "più rustiche carte" e "'l pennello".

Eppure, questo concetto di poesia di Michelangelo, ben s'intende, non è solamente la disdetta concettualmente precisa della teoria artistica neoplatonica, ma costituisce un'intellettuale essenza lirica, nella quale appare la prefi-

gurazione netta della poesia moderna, per meglio dire, di una delle tendenze più importanti della poesia moderna. In questa quartina, infatti, si profila una poetica materialistica spiegata dal principio della imitazione ideale; e questo, anche se indirettamente, è reso possibile dalla prassi della filosofia neoplatonica, in quanto questa toglie l'individuo alla tutela della particolare pratica terrena e lo pone immediatamente sotto la guida di Dio, dell'Idea dell'integrità umana trascesa. Con questo si apre un nuovo orizzonte nella storia del pensiero artistico; l'artista, in questo caso Michelangelo, che ha la facoltà di comprendere questa ispirazione splendida, non guarda più la realtà e la materia attraverso il prisma di un sistema di convenzioni che sta svuotandosi, ma può affrontare la realtà e la materia della sua arte direttamente nel campo del proprio soggetto individuale.

Si offre un raffronto interessante tra la concezione michelangiotesca e quella leonardiana della intuizione dell'individuo creatore, la quale sia una forza che contribuisce alla creazione artistica. Mariani<sup>5</sup>, interpretando il sonetto come un teorema artistico di Michelangelo, cita la parabola famosa di Leonardo sulla spugna "piena di diversi colori", gettata su un muro. Secondo questa parabola nelle varie combinazioni dei colori e delle figure rapportati alle categorie odierne, nei disegni nonfigurativi della macchia sul muro il pittore vi può vedere "varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole cercare in quella", cioè può trarne diverse immagini conformi alla sua intenzione, inclinazione e motivazione, così come dallo squillo ognuno intende ciò che vuole.

Leonardo, basandosi su un antropocentrismo razionale-intuitivo, considera l'invenzione, fattore che contribuisce alla creazione artistica, quasi unicamente determinata dall'individuo. Michelangelo, invece, nella coerenza concezionale di un cosmocentrismo spirituale, considera l'invenzione artistica una disposizione più nascosta e determinata da forze maggiormente indipendenti dall'individuo.

Molteplici sono le cause che hanno portato in Michelangelo questa visione di filosofia d'arte che anticipa la poetica materialistica e il concetto di autonomia dell'arte moderna. Uno dei fattori determinanti, certo, è dato dal fatto che Michelangelo non è arrivato dallo strato sociale dei letterati educati e dotti, ma si forma e sviluppa il suo talento nell'ambiente del mestiere dell'arte visuale che sempre stava più vicina all'artigianato. /Benché, in seguito, anche lui stesso annuncia una teoria d'arte sempre più aristocratica, in quanto spesso metteva in evidenza con orgoglio che lui mai faceva una "bottega", ma si manteneva di un'attività artistica indipendente./

Perciò non era legato /se mai, in superficie/ dalle convenzioni di una intensiva cultura letteraria, e così, appunto in base alle proprie concrete sofferenze ed esperienze artistiche, gli riuscì il tornare all'essenza originale delle convenzioni: all'esigenza dantesca della visione complessa del mondo, a quella dell'ordinamento concezionale, all'esigenza petrarchesca dell'elaborazione della soggettività lirica, e più oltre, alla spiritualizzata esigenza d'integrità del-

l'arte dell'antichità, nonostante che, senza dubbio, Michelangelo stesso non aveva una cultura veramente umanistica. Ed era proprio lui l'innovatore che, diversamente da coloro, che insistevano con rigidità sulle formalità della tradizione, era in grado di rappresentare e conservare l'essenza umana delle tradizioni. E questo per il fatto che agiva in uno specifico campo "interartistico", lieto dal punto di vista della creatività artistica; possedeva, da un lato, una cultura e un'intelligenza letteraria relativa rispetto agli artisti-artigiani contemporanei, e, dall'altro, rispetto alla letteratura dotta, poteva disporre di sintetiche e concrete esperienze artistiche che lo rendevano più autentico e più familiare all'essenza comune delle arti: Per questo era in grado di comprendere, in modo intuitivo-soggettivo e con l'autenticità dell'esperienza, le contraddizioni sempre più profonde e le circostanze sempre più complicate ed antiumane dell'epoca; e con queste verità sofferte, percepite in modo soggettivo-intuitivo, poteva completare e riempire le convenzioni intellettuali ed artistiche sempre più vuote.

L'altro componente di questo processo, il perché in Michelangelo si distingua l'individuo della sensibilità intellettuale-artistica tipicamente nuova, probabilmente ciò lo si deve cercare in una disposizione particolare della sua sfera esistenziale personale, cioè nell'omosessualità. Questa, infatti, lo separava, perfino al livello della vita d'ogni giorno, dalla condotta normale, quotidiana, regolata dalle convenzioni normali e lubrificate della società. Anche nella sua esistenza personale, fino a un certo punto, era costretto



a percepire e a confrontare la realtà in un'altra rifrazione e attraverso un filtro di una devianza; e ne seguì che Michelangelo poteva percepire e intendere quelle dimensioni nascoste e quelle mozioni latenti della realtà, che l'uomo "normale" quotidiano può percepire solo per caso.

Ritorniamo al sonetto 151. L'altra novità notevole dell'esposizione, ma anche dell'intero della poesia /e questa è un'alternativa caratteristica dell'intensità soggettiva che determina l'arte poetica michelangiotesca, alternativa che tende pure alla lirica moderna, soprattutto a quella intellettuale/ è che la sfera esistenziale-soggettiva è polarizzata risolutamente alla sfera concettuale e a quella oggettuale. Questo fatto si inserisce organicamente nella dualità fondamentale della concezione michelangiotesca che si spiega dal neoplatonismo, in quanto l'artista polarizza l'intera sua concezione sul mondo ai due poli della materia e dell'intelletto. Avendo di mira l'oggettualità e la concettualità, tende su questi due poli anche la dimensione spirituale e psicogena dell'individuo. I processi spirituali, da un lato, li oggettiva e li rende materiali, dall'altro li sublima verso la concettualità. Questa concezione, cioè che dell'individuo parla spesso fuori o oltre le sue dimensioni direttamente date in quello spazio invisibile ma sensibile creato dal tacere e dal circuito elettrico fra il polo materiale e quello spirituale-concettuale, genera la tensione moderna e l'intensità intellettuale della lirica michelangiotesca.

La seconda quartina è l'adeguamento preciso della prima sia in senso formale che in quello intellettuale: la

sentenza concettuale della prima quartina qui viene proiettata sul piano della soggettività. Ma questa soggettività continua a manifestarsi strettamente in senso oggettivo e astratto. Ai concetti, più precisamente al "concetto" stesso, della prima quartina rispondono il "mal" e il "ben", al suo oggetto, cioè al "marmo" la "donna", mentre all'artista si accoppia "l'arte". Troviamo dunque un sistema di relazioni rigorosamente chiuso. Di là dei parallelismi, la nuova informazione poetica è costituita dall'apparizione dello "effetto"; dopo il chiarimento concettuale della polarità materia-idea e dopo la concretizzazione analoga della situazione personale appare l'immagine del risultato e dell'effetto, cioè risulta a proposito di questo concetto che la tensione materia-idea ha altresì una direzione di movimento.

Anche l'articolazione grammaticale della seconda quartina è l'adeguato preciso della prima: contiene due frasi lunghe esattamente come quelle della prima, benché la ripartizione della prima frase sia già più tormentata; questa modificazione del ritmo viene motivata poeticamente con l'apparizione della soggettività.

La dualità filosofica della materia e dello spirito continua a raddoppiarsi anche in senso morale: il male e il bene sono ugualmente presenti nella materia, cioè anche nell'altro individuo. Indirettamente si rivela anche l'esser separati, uomo e mondo /questo concetto e affine a quello trascendentale del neoplatonismo/, in quanto l'uomo

vorrebbe fuggire dal male, da lui indipendente, ma dato nel mondo, cioè anche nell'altro individuo, e aspirerebbe al buono che ci è presente, sempre indipendentemente da lui stesso. /Varrebbe una meditazione a parte l'approfondire la questione: quali relazioni aveva questo concetto morale, e in generale quello del neoplatonismo, con i concetti etici del cattolicesimo, rispettivamente con quelli delle tendenze più solide del deismo e del protestantismo. / Passando dalla sfera della teoria artistica a quella morale, nel complesso dei pensieri e delle sensazioni è coinvolta la dimensione dei rapporti interpersonali, specialmente l'amore; il male e il bene si nascondono ugualmente in questo spazio.

Qui vale la pena di fare ancora un'altra digressione di teoria artistica e, in parte, di filosofia esistenziale. Il fatto che questo concetto ammette la compresenza del male e del bene nella natura, dimostra e a tale proposito implica il cambiamento della visione del mondo e una certa emancipazione della teoria artistica ed esistenziale. Se la natura stesso non è un ente assoluto, bensì un ente di valore relativo sia in senso morale che estetico, allora tutto ciò significa che questo concetto toglie l'individuo anche alla dipendenza dalla natura, e, per lo meno, lo eleva sullo stesso grado. Perciò l'intelletto umano divinizzato, cioè messo esclusivamente sotto l'autorità etica di Dio, come Dio, è autorizzato a correggere la natura /naturalmente soltanto a base dell'ispirazione dell'in-

telletto divino/. Questo cambiamento, in relazione poetica, accade sulla base di principio dell'imitazione ideale che allarga /o dissimila/ il sistema normativo della mimesi verso l'autonomizzarsi dell'arte.

Dalla seconda frase della seconda quartina risulta che il principio poetico, concepito nella prima quartina, questa volta non può essere realizzato sul piano morale-emozionale dell'esistenza umana: la mano e con lei l'artemestiere sono incapaci di seguire l'intelletto, di raggiungere il risultato desiderato, cioè il bene; e tutto ciò, con la presenza anche della dimensione del tempo, mette in questione anche il futuro /"perch'io più non viva"/.

Dopo la composizione tesa e la densità di significati delle quartine, nella terza strofa il ritmo si slancia, l'articolazione grave è successa da una dinamica più leggera, e diventando più sciolta anche in senso intellettuale, questa parte della poesia porta un carico concettuale meno pesante. Una soluzione che esprime, anche su livello musicale, un senso raffinato delle proporzioni: dopo l'esposizione grave e prima della chiusura ancora più grave, il poeta diminuisce la tensione per riportarla poi ancor più drammaticamente. Questa azione è segnalata dal fatto che dopo le frasi riccamente articolate e dopo i predicati importanti, questa terzina è composta quasi esclusivamente di sostantivi /soggetti/, il suo stilema dominante è l'enumerazione; questa strofa, però, viene resa vicina, nel ritmo e nella logica, all'aura originale dalle inver-

sioni e dalla tormentata direzione delle frasi. Secondo i suoi concetti e la sua logica, rispettivamente la sua articolazione stilistica, l'ultima terzina si riattacca alle quartine: contiene sempre due frasi, di cui nella seconda il poeta compie, con un'interpolazione, una trasformazione poetica che è importantissima. Le immagini della "morte" e della "pietate" si riferiscono chiaramente alle immagini del "mal" e del "ben", cioè del "concetto", e "l'ingegno", questa volta, è una variante più personale dello "intelletto"; il "cor" è della "donna", che non sia altro che il marmo impersonato, cioè la materia "umana". Questa linea coerentissima della metonimia dimostra l'eccezionale carattere chiuso della composizione michelangiolesca: come l'immagine della statua diventa una forma umana reale, una donna, e poi questa diventa la sede dei sentimenti e dei valori spirituali: cor.

Il sistema chiuso dei motivi del sonetto dimostra non soltanto l'economismo ascetico della struttura e della forma, ma anche quella coerenza eccezionale, con la quale si forma il pensiero di Michelangelo, e con la quale i motivi, usati e provati a lungo e valutati nella loro "funzionabilità", diventano gravidi di significati sempre più complessi e sempre più chiari. Il "concetto" e lo "intelletto" e i medium materiali sono elementi costanti e continuamente ricorrenti del vocabolario e del complesso concettuale del poeta. La "donna leggiadra" o "altera" o "divina" o "alta" o "iniqua e bella" ecc. sono convenzioni ricorrenti del suo linguaggio. La dualità simultanea di

morte e pietà si presenta già nella poesia 22 /"Che fie di me?"/ e nel madrigale 112 compone un poetico contrasto di significato vicino a quello presente: "Amore e crudeltà m'han posto il campo: / L'un s'arma di pietà, l'altro di morte; questa n'ancide, e l'altra tien in vita..." "Il mio basso ingegno" /in versione: "l mio basso ingegno"/ ritorna fra poco nel sonetto 159, il motivo "ardere-ardendo", invece, lo troviamo nelle versioni e nei luoghi più differenti di tante poesie: basta richiamare il verso ultimo del sonetto 34 e il verso nono del madrigale 113. /"ricorro ardendo sott'alle tuo ciglia", e "che meco ardendo, non ardin del pari" / L'"ardendo", presente nell'ultimo verso del sonetto 151, è l'esempio più compendioso e più funzionale per illustrare, come un motivo michelangiotesco, comprovato mille volte, si intensifica di un significato estremamente complesso e concentrato. In questo caso porta un'informazione poetica, il cui significato influisce sull'intera struttura della poesia. Non è caso, dunque, che il poeta abbia adoperato un sì grande accento poetico, d'una parte con l'averlo posto nell'ultimo verso, e d'altra parte con l'inserirlo, aumentando l'accento prosodico, fra due elementi di un predicato verbale. Questa interruzione ha una funzione causale non soltanto in senso grammaticale, ma rispetto al contesto intero della poesia, anche in senso filosofico: ci si cristallizza la struttura intellettuale della poesia.

Se la comunicazione fra materia e intelletto si è bloccata nella fase "tecnica" della mano e dell'ars, e se

ne risulta che questo è causato dalla scarsità dell'intelletto, in quanto il male è che questa volta l'intelletto può muoversi soltanto nella direzione del "mal" /e non può trovare che la morte/, mentre è incapace di raggiungere l'esito desiderato, cioè il "bene" in quella materia, nella donna in cui ambedue contenuti sono presenti, allora la causa finale di tutto questo si trova, conformemente all'esposizione neoplatonica, in una spiegazione neoplatonica. Vuol dire che l'ardere, la passione, rende l'uomo incapace della contemplazione, lo rende incapace di giungere a quello stato chiaro, trasfigurato ed elevato in cui potrebbe unirsi, sia spiritualmente che intellettualmente, con la bellezza divina e con l'Idea. L'ostacolo del raggiungimento, della scoperta e della percezione della bellezza, cioè l'ostacolo del funzionamento della "visione interna" non è altro che la passione sensuale che attira l'uomo al male, se è incapace di liberarsene.

L'arco strutturale del sonetto contiene altresì l'arco dello sviluppo della lirica michelangiotesca. Come nei singoli livelli di coscienza della struttura strofica, il poeta procede così anche nella sua intera arte poetica dal livello di filosofia d'arte attraverso il livello etico-spirituale e attraverso la problematica e la filosofia della morte, inoltre attraverso la via che conduce dall'amore spirituale fino alla carità divina, e giunge infine all'altezza della lirica di filosofia esistenziale.

Tutto questo, però, non sarebbe possibile senza l'elaborazione di un modo fondamentalmente nuovo della composizione poetica: nuovo nel suo sintetismo e nella sua ar-

ticolazione interna. La novità e la forza più grande di questo nuovo modo è la scoperta dello spazio compositivo e intellettuale della poesia. La dominante tecnica compositiva della poesia italiana prima di Michelangelo aveva, in sostanza, un senso lineare, sia nella sua cisellatura interna, sia nel sistema dei suoi mezzi, non di rado raffinatissimi /anche a livello petrarchesco/: la sua struttura rilassata era motivata dall'intenzione tonale e dalla aspirazione ad arrivare alla ricchezza formale della rappresentazione e dell'espressività sentimentale. La grande riforma poetica di Michelangelo è l'aver saputo unire questa eredità lirica con la visione spaziale e con l'esigenza di universalità dantesche. Nella letteratura italiana è merito di Michelangelo l'aver formato ed articolato anche all'interno delle minori forme liriche quello spazio interno che nell'epica era già stato elaborato dall'opera dantesca. In altri termini, Michelangelo ha meriti imperituri sia nell'elaborazione che nell'autonomizzazione delle complesse forme minori della lirica, sia nel renderle autonome che nello ingrandimento della loro portata, soprattutto di quella intellettuale: tutto ciò è dimostrato senza dubbio dal sonetto 151. Michelangelo, dice Tolnay<sup>6</sup>, analizzando la struttura artistica della Capella Medicea, gli elementi che si erano radicati nell'architettura e nell'arte del concetto neoplatonico, li ha inseriti in una nuova struttura architettonica; esattamente come succede nella sua poesia: dalla tradizione e dalle invenzioni della sua intuizione che interpretava con sublime sensibilità le condizioni dell'epo-



ca, creò un nuovo spazio poetico architettonico.

Summers, analizzando la teoria del sonetto di Lorenzo e la tradizione del principio della "difficultas", richiama l'attenzione, da quale profondità della tradizione del Rinascimento italiano trae sua origine questa novità. Anche Binni<sup>7</sup>, caratterizzando la poetica di Michelangelo, parla della "poetica del difficile". Il principio della difficultas è inseparabile dal concetto della virtù, che occupa una parte centrale nella etica rinascimentale. Questo, nell'aspetto della teoria sul sonetto di Lorenzo, viene interpretato così "For Lorenzo, as for Manetti and Landino, difficulty is a strongly positive term... According to Lorenzo de' Medici, the sonnet was inferior to no other form of vernacular expression; this he argued from its difficulty, 'because virtue according to the philosophers consists in the difficult'... The brevity of the sonnet requires that, like nature, the poet do nothing in vain; .... Difficultas thus has to do with making the most of the least, or with working most fully within strict limitations...".

"Per Lorenzo, come per Manetti e per Landino, la difficoltà è un termine molto positivo... Secondo Lorenzo de' Medici il sonetto non sia inferiore alle altre forme dell'espressione vernacolare; questo è dimostrato proprio dalla sua difficoltà, 'perché la virtù, secondo i filosofi, consiste nella difficoltà'... La brevità del sonetto richiede che, come la natura, né il poeta faccia niente invano...

La difficoltà così impone la necessità di ricavarsi il più dal meno, o di agirsi, fra barriere strette, con la maggior completezza<sup>8</sup>. In seguito la difficoltà, come un ideale estetico assai diffusa nel Trecento fiorentino, viene fatta risalire alla difficultas ornata del Medio Evo.

Il principio, dunque, che da molto tempo era già riconosciuto nella letteratura del Rinascimento italiano, non però realizzato in modo rivelativo nella prassi poetica, cioè il principio di "far niente invano", di ricavare il più dal meno e di riprendere, tra barriere strette, l'oggetto della sua opera nel modo più completo, era quasi già preparato per Michelangelo, anche se non lo conosceva in questa concretezza. E molto probabile, però, che l'abbia conosciuto, dato che passava parecchi anni alla corte di Lorenzo, e ha esercitato su di lui una grande influenza anche la poesia del gran mecenate. La rivelativa realizzazione artistica di questo principio poteva svolgersi in base alla completezza e alla integrità di tutta la vita, mentalità, sensibilità, talento, percezione e visione michelangiolesca. Basandosi su questo poteva riprendere, in un modo e ad un livello unico nella sua epoca, la problematica del suo secolo, e sintetizzare, nella sua pratica artistica, le ispirazioni delle correnti etiche ed intellettuali che cercavano pure di rispondere a tale problematica. Quello che scrive Tolnay<sup>9</sup> sulla dinamica particolare delle statue di Michelangelo, cioè che l'essenza e il retroscena spirituale di questa dinamica è la sofferenza ancestrale dell'anima che si dibatte nell'involucro stretto del corpo, vale perfettamente per la sua lirica: l'invo-

luogo stretto delle minori forme liriche limita così lo spazio delle forze che vogliono scomporlo senza riuscirei, generando nello stesso tempo la loro energia straordinaria.

NOTE

- 1 Milanese: Le lettere di M.B., citaz. di Clements,  
v. 3
- 2 David Summers: M. and the Language of Art,  
Princeton, 1981
- 3 R. J. Clements: M., I. Le idee sull'arte, Il  
Saggiatore, Milano, 1964, p. 269.
- 4 Citaz. Clements, op. cit. p. 54.
- 5 Valerio Mariani: Poesia di M., Roma, 1941, pp.76-77
- 6 Charles de Tolnay: Michelangelo. Mű és világgép,  
Budapest, 1975
- 7 Walter Binni: M. scrittore, Torino, 1975
- 8 Summers: op. cit., pp. 180-182