

Maria Chiara Tarsi

Per il commento delle rime di Michelangelo: il madrigale **Gli sguardi che tu strazi**

La prima edizione delle *Rime* di Michelangelo risale al 1623, quando furono pubblicate dal pro-nipote dell'artista, che agì con arbitrarietà ordinando, sistemando e modificando i testi;^[1] solo nel 1960, dopo le edizioni ottocentesche di Guasti e di Frey, Enzo Noè Girardi ne procurò un'edizione che comprende anche testi inediti e numerosi abbozzi (302 poesie con un'appendice di 41 frammenti), e che rimane ancor oggi l'edizione di riferimento.^[2] Già Frey aveva individuato, all'interno del *corpus* poetico michelangiolesco, un gruppo a sé stante, costituito da 89 poesie fatte copiare intorno alla metà degli anni quaranta forse in vista di una stampa, e che testimonia il progetto di una raccolta autonoma; Frey dunque pubblicò gli 89 componimenti sotto un unico numero, il CIX, ma senza assegnare loro un significato particolare. Girardi invece, pur riconoscendo la presenza di un progetto unitario, preferì non rappresentarlo a causa della sua incompletezza e dispose i testi secondo un ordinamento cronologico. Negli ultimi anni si è ampiamente discusso sulla possibilità di ritagliare un 'canzoniere', partendo dalla testimonianza di un disegno d'autore cronologicamente, intellettualmente e formalmente coeso, anche se non condotto a termine e aperto a ripensamenti testuali. Le poesie sono infatti conservate in bella copia, progressivamente numerate dalla stessa mano, in due manoscritti, corretti dallo stesso Michelangelo; il carteggio tra l'artista e i due amici che lo aiutarono nella preparazione della silloge, Luigi del Riccio e Donato Giannotti,^[3] conferma che il lavoro intorno alla scelta dei componimenti e delle varianti fu intenso e tutt'al-

tro che episodico. La raccolta risulta da un lavoro sistematico, se non sempre personalmente eseguito almeno accettato.^[4]

Due sono i testimoni della raccolta: Vc, corrispondente alle cc. 1r-22r del manoscritto Vat. lat. 3211 (la cui parte rimanente è siglata V; copie dei nn. 1-40 e 72-89); e R, il cosiddetto codice Riccio, corrispondente alle cc. 1-34 del manoscritto XIV di casa Buonarroti, Firenze (copia dei nn. 1-71). Vc e R furono allestiti contemporaneamente ma indipendentemente; entrambi sono idiografi, perché Michelangelo vi depositò correzioni e varianti. Vi sono poi altri due testimoni della silloge: il codice Gian, corrispondente alle cc. 35-56 del ms. AB XIV, che contiene le poesie 1-34, numerate dal Riccio e corrispondenti a quelle di Vc e R; e il codice Baldi (B; cc. 73-90 del ms. AB XIV), appartenuto ad Accursio Baldi, che contiene una quarta serie di copie numerate (1-40) delle poesie. Né Gian né B sono utili per la ricostruzione del testo, poiché non contengono alcuna traccia di revisione d'autore. A questi quattro codici, si aggiungono gli autografi di molti componimenti, conservati nei manoscritti AB XIII di casa Buonarroti e in V.^[5]

Il madrigale *Gli sguardi che tu strazi*, n. 146 delle rime di Michelangelo, e che nel progetto di raccolta occupa il n. 63, è tramandato da una copia (R26v) preparata in vista dell'inserimento nel 'canzoniere'. Se ne sono conservati però anche numerosi autografi che tramandano abbozzi e redazioni anteriori, oltre a un'ulteriore copia che si pone fra quegli autografi e la redazione 'definitiva': questo abbondante materiale consente di seguire il complesso *iter* redazionale

e di sondare le modalità di lavoro di Michelangelo, osservando nell'esercizio concreto della scrittura poetica l'uso che egli fa dello strumento linguistico.

Di seguito la trascrizione del componimento dal manoscritto R, che differisce per alcuni particolari dall'edizione Girardi in quanto riproduce fedelmente la grafia del copista:[6]

Gli sguardi che tu strazi
a me tutti gli togli,
né furto è già quel che del tuo non doni;
ma se 'l vulgo ne sazi
e ' bruti, e me ne spogli, 5
omicidio è, ch'a morte ognor mi sproni.
Amor, perché perdoni
tua somma cortesia
sia di beltà qui tolta
a chi gusta e desia, 10
e data a gente stolta?
Deh! falla un'altra volta
pietosa dentro e sì brutta di fori,
ch'a me dispiaccia e di me s'namori.[7]

1. Il madrigale sviluppa il tema della crudeltà della donna, colpevole non solo di privare il poeta della sua grazia, ma di 'sprecarla' riservandola a chi non ne è degno. È dunque una declinazione originale di uno dei *topoi* più diffusi nella lirica volgare, ampiamente sfruttato da Michelangelo: la crudeltà (e la falsità: "di fuor pietosa e nel cor aspra e fera", in 169, 3) è infatti una caratteristica fondamentale della donna amata ("aspra e bella" come in 173, 2), che ha sul poeta un effetto 'meduseo', pietrificante (242, 7-12 "ben la pietra potrei, / per l'aspra sua durezza, / in ch'io l'esempio, dir ch'allei s'assembra; / del resto non saprei, / mentre mi strugge e sprezza, / altro sculpir che le mia afflitte membra"), annichilente (127, 3-4 "[...] donna iniqua e bella, / c'ognor m'ancide [...]"; 172, 5-6 "e 'l sangue a libra a libra / mi svena, e sfibra e 'l corpo all'alma sconcia").

Su questo tema principale si innestano, sovrapponendosi fra loro, altri motivi di tradizione consolidata: la potenza dello sguardo, attra-

verso il quale si manifesta amore e si verifica l'innamoramento (la vista, gli occhi, sono i mezzi attraverso cui agisce e si manifesta la forza di Amore fin dallo Stil novo: cfr. Cino da Pistoia, 1, 19 "io t'ho veduto in que' begli occhi, Amore"); [8] la visione 'elitaria' del sentimento amoroso, e la conseguente contrapposizione tra il poeta e il "vulgo"; il pensiero finale di vendetta. La poesia di Michelangelo è in effetti una poesia del 'vedere', dello sguardo, della contemplazione visiva, in cui reminescenze petrarchesche (si pensi alla triade di canzoni *Rvf* 71-73, le cosiddette 'cantiene oculorum') si incrociano con suggestioni più recenti, di ambito neoplatonico e laurenziano (cfr. Ficino, *Dell'amore* VI, VIII, 16 "adunque ogni amore comincia dal vedere" e VII, I, 6 "come pe 'l razzo del sole lo specchio in uno certo modo percossa risplende [...] così vuol Guido che la parte dell'anima [...] come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da uno certo razzo entrato per gli occhi"; e Lorenzo, *Comento* XXV, I "di tutti e sensi nostri senza alcuna controversia el più degno è reputato il vedere; e questo non è solamente giudizio degli uomini, ma ancora della natura. [...] Perché el principio donde nasce e donde entra Amore sono gli occhi"), [9] rese canoniche dalla trattatistica cinquecentesca. Gli occhi sono dunque un passaggio, attraversato da una forza che può portare all'annientamento (cfr. 24, 1-2 "i' fe' degli occhi porta al mie veneno, / quand'el passo dier libero a' fier dardi") e al definitivo smarrimento di sé; ma altrove sono anche strumento di elevazione a Dio attraverso la contemplazione della bellezza della donna (166, 5-7 "l'anima, l'intelletto intero e sano / per gli occhi ascende più libero e sciolto / all'alta tua beltà").

Analogamente il motivo del disprezzo del 'volgo' ("gente stolta") è di ascendenza classica (cfr. ad es. Orazio, *Odi* III, I, 1 "odi profanum vulgus, et arceo"), poi dantesca (il "mondo errante" di *Pd* XII, 94 "addimandò, ma contro al mondo errante" e XX, 67 "chi crederebbe giù nel mondo errante") e petrarchesca (cfr. *Rvf* 346, 7 "dal mondo errante a quest'alto soggiorno"); Michelangelo vi insiste a più riprese (cfr. il "vulgo

errante” di 109, 6; il “vulgo cieco” di 178, 4; il “vulgo malvagio, isciocco e rio” di 83, 5). Qui in particolare si innesta anche la reminescenza dantesca di *If* XXVI, 119 “fatti non foste a viver come bruti”, e probabilmente di *Pd* VII, 139 “l’anima d’ogne brutto e de le piante”.

I versi finali riconducono il madrigale nella tradizione della ‘disperata’,^[10] proponendo una situazione simile a 147, 13-14 “amando te, com’hor di lei tu ardi, / far ne potrai giustamente vendetta”. È il desiderio di un paradossale rovesciamento del rapporto uomo-donna: nell’impossibile conciliazione di bellezza e pietà, il poeta invoca una sorta di vendetta, che cioè divenga lui stesso oggetto dell’amore della donna, fatta brutta (e quindi ‘rifiutata’) ma “pietosa”. Anche in questo caso siamo di fronte alla ‘reinvenzione’ di un motivo tradizionale (cfr. ad es. *Rvf* 65, 12-14 “non prego già, né puote aver più loco, / che mesuratamente il mio cor arda, / ma che sua parte abbi costei del foco”; Lorenzo, *Canzoniere* 1, 13-14 “e in quella altera donna fa’ che regna / tal foco, onde conosca gli altrui guai”; Della Casa, *Rime* 45, 110-112 “pur ch’ella, che di noi / sì lungo strazio feo, con le sue piaghe / la vista un giorno di questi occhi appaghe”),^[11] il quale a sua volta discendeva dal modello dantesco (cfr. Dante, *Così nel mio parlar vogli’esser aspro* 53-65 “così vedess’io lui fender per mezzo / il cuore a la crudele che ’l mio squatra / [...] /Oimè, ché non latra / per me, com’io per lei, nel caldo borro? / [...] e piacere’le allora”).^[12]

Nel complesso il madrigale è dunque una rivisitazione di temi e motivi tradizionali in chiave drammatica (si noti la progressione “togli”, “furto”, “omicidio”, “morte”), che insiste soprattutto sul sentimento di privazione (“togli”, “furto”, “non doni”, “spogli”, “tolta”).

Già Isella sottolineava la “struttura tripartita, evidente, energica e compatta”^[13] del componimento, che vede un crescendo di *pathos* nel passaggio dall’affermazione dei vv. 1-6 all’esortazione dei versi finali, attraverso l’interrogativa dei vv. 7-11. A questa sorta di *climax* si contrappone l’elemento sonoro e prosodico-sintattico,

che vede la concentrazione di suoni aspri nella prima parte (*sg, str*, allitterazione di *r* e *ʃ*) e un dettato più disteso nei versi di chiusura (di contro si noti il ritmo franto dei vv. 5-6).^[14]

Il madrigale, genere metrico prediletto da Michelangelo (a cui sono riconducibili ben 102 poesie in un *corpus* di 302) ha schema ab-CabCcdedeeFF, con netta prevalenza di settenari.^[15] Della spiccata predilezione di Michelangelo per il madrigale andranno in altra sede indagate le ragioni: di carattere ‘personale’, poiché questa forma metrica, grazie alla sua maggiore duttilità, si presta meglio alle esigenze del discorso ‘libero’ michelangiolesco; di tipo storico, nel contesto di un progressivo intensificarsi della produzione madrigalistica proprio nei decenni centrali del XVI secolo, ma soprattutto a Firenze; di tipo culturale, in quanto segno di una chiara autonomia rispetto al modello petrarchesco cui la sua poesia rimane comunque profondamente legata. Come per Giovan Battista Strozzi il Vecchio, l’altro poeta fiorentino in cui si constata un’“improvvisa accensione” per questo metro, “si tratta di [...] capire se fare del madrigale il proprio metro ideale ed esistenziale significhi porsì, *tout court*, proprio per la libertà concessa al suo breve gioco di settenari ed endecasillabi, contro il categorismo aprioristico della catena sintattico-semantiche del sonetto petrarchesco”.^[16] La forma metrica si rivela dunque un elemento interessante per verificare “la dialettica obbedienza/disobbedienza” rispetto al modello petrarchesco; per valutare la quale, senza indulgere alle facili categorizzazioni che hanno portato a inquadrare Michelangelo in un presunto ‘antipetrarchismo’, bisognerà anche tenere nel giusto conto il comportamento ben diverso del Michelangelo sonettista, che “si dimostra di una noia e una ripetitività mortali: per 78 sonetti ripete per 70 volte lo schema CDE CDE, tanto da ritrovarselo anche quando scrive madrigali”.^[17]

2. È possibile a questo punto procedere a qualche osservazione di carattere più puntuale. Al v. 1 “strazi” significa ‘sciupi, sprechi’, secondo un

uso attestato dal *GDLI* (cfr. *ad vocem* “dissipare vettovaglie, derrate alimentari e beni di vario genere [...], ; dilapidare denaro, patrimoni”),^[18] per il quale Residori richiama *Decameron* I, VII, 23.^[19] È in realtà un verbo petrarchesco (cfr. ad es. *Rvf* 83, 5 “non temo già che più mi strazi o scempi”), ereditato dalla tradizione lirica e che Michelangelo usa anche in 153, 12 e 146, 1 (oltre che, diffusamente, nelle lettere, come in quella al nipote Leonardo, datata a prima del 20 febbraio 1545: “adunque chi piglia i danari d’altri, è segno che non à il modo a far del suo dunque è pericoloso. Però a me piace che voi andiate adagio a porgli in ogni luogo, purchè voi non gli stratiare, perché sarebbe vostro danno”).^[20]

Il v. 6 risente di suggestioni ficiniane (come già notato da Residori: cfr. Ficino, *Dell’amore* II, VIII, 28-32 “manifestamente nell’amore reciproco giustissima vendetta si vede. L’omicidiale si de’ punire di morte; e chi negherà colui che è amato essere micidiale, con ciò sia cosa che l’anima dallo amante separi? [...] e chi non ama l’amante è in colpa d’omicidio, anzi è ladro, omicidiale e sacrilego”).^[21] Analogamente al v. 10 il binomio “gusta e desia” richiama ancora Ficino, *Dell’amore* VI, II, 9 “seguita adunque che l’animo in quel tempo s’accenda d’ardente amore, quando egli, avendo trovato alcuna spetiosa imagine di cosa bella e di quella gustato qualche sapore nel suo giudizio, per tale saggio è incitato alla intera possessione di quella”; ‘gustare’ è infatti un verbo chiave della filosofia neoplatonica, di cui già Lorenzo aveva fornito una ‘traduzione’ poetica (*Canzoniere* 95, 12-13 “quel che una volta la Bellezza vede / e degno è di gustar la sua dolcezza”).^[22] Alle spalle era però il modello biblico (cfr. *Ps.* 34, 9 “gustate et videte quoniam suavis est Dominum”), già riversatosi nella poesia di ispirazione religiosa (cfr. Lorenzo, *Laude* II, 1-3 “poi che io gustai, lesù, la tua dolcezza, / l’anima più non prezza / del mondo cieco alcun altro diletto”).^[23] Con la filosofia neoplatonica Michelangelo familiarizzò negli anni giovanili trascorsi a stretto contatto con l’ambiente laurenziano e le tracce di quell’*imprinting* culturale traspaiono spesso, talora vistosamente;

e tuttavia non bisogna correre il rischio di so-pravalutarne il peso nella poesia michelangiologica, che si nutre di poche letture ‘canoniche’ (Dante, Petrarca, la Bibbia; cui aggiungere appunto Lorenzo, forse i poeti della Giuntina e, giusta Condivi, qualche prosatore), sulle quali innesta reminescenze e suggestioni, anche insistite, ma non così puntuali da far pensare a un richiamo diretto. Quelle tracce dunque, anche se innegabilmente presenti, agiscono a un livello meno profondo rispetto al magistero petrarchesco, consapevolmente esibito e liberamente manipolato. Aggiungo che “omicidio” è vocabolo con scarse attestazioni nella tradizione lirica (cfr. Ariosto, *Capitoli* 6, 37 “peggio è che furti, e peggio è che omicidi”).^[24]

I vv. 7-11 riprendono, in chiave laica, *Rvf* 231, 13-14 “ma tu come ’l consenti, o sommo Padre, / che del tuo caro dono altri ne spogli” (verbo anticipato qui al v. 5), su cui si innesta la memoria lessicale di *If* 103 “Amor, ch’a nullo amato amar perdona” (e 102 “che mi fu tolta”); è il motivo della volubilità di Amore, di lunga tradizione (per cui cfr. ad es. Della Casa, *Rime* 7, 11 “repente ad altri Amor dona e dispensa” e soprattutto 30, 7-8 “deh come il signor mio soffra e consente / del suo lacciul più forte altri il disarmi?”).^[25] Prestiti da Petrarca sono anche “sproni” al v. 6 (cfr. *Rvf* 163, 10 “ove per aspre vie mi sproni et giri”, ma anche 97, 12 “Amor in altra parte non mi sprona” e 127, 1 “in quella parte dove Amor mi sprona”) e “somma cortesia” al v. 8 (cfr. *Rvf* 81, 6 “per somma et ineffabil cortesia”; e 351, 6 “con somma cortesia somma honestate”), quest’ultimo modulo collaudato della poesia cinquecentesca (cfr. Bembo, *Rime* 194, 15 “alto intelletto e somma cortesia”; Della Casa, *Rime* 29, 3 “e ’n somma cortesia morte trovai”).^[26]

Come si è detto, il madrigale termina con la prefigurazione della vendetta sulla donna, in una situazione paradossale che ribalta la condizione abituale della relazione amorosa;^[27] vi si coglie forse la suggestione del Dante petroso e del suo sogno di vendetta (cfr. *Così nel mio parlar vogli’esser aspro*).^[28]

3. Il madrigale è noto solo attraverso una copia (R 26v), ma sono giunti numerosi autografi (SM, V 31v, V 62r, V 86r, V 88rv) che si situano alle spalle della redazione attestata dalla copia e che rivelano un lungo *iter* redazionale; ad essi si aggiunge una copia procurata dal Riccio (AB XIII parte VII), e da questi numerata, che rappresenta un'ulteriore tessera nella complessa elaborazione della poesia. La grafia è genericamente riconducibile agli anni della maturità; in mancanza di altri elementi utili ad una datazione, è possibile dunque proporre un riordino del materiale in base a criteri di analisi interna.

Nel complesso, gli autografi e la copia del Riccio in AB XIII sembrano disporsi in due gruppi omogenei e fra loro chiaramente distinti: un primo gruppo comprende, nell'ordine, V62r, V88rv e V31v; il secondo SM, V86r e AB XIII parte VII 4r, da cui deriva R. I due gruppi hanno in comune solo la prima parte, vv. 1-5; manca la 'cerniera' fra le due serie, poiché SM, pur presentando lezioni poi rifiutate, è già nettamente distinto da V 31v. La mia ipotesi di riordinamento è dunque: V62r > V88rv > V31v > x > SM > V86r > AB XIII parte VII 4r > R.

Di seguito il madrigale nella redazione trädita da V62r:

Gli sguardi che tu strati
a me tutti gli togli,
e furto è ben quel che del tuo non doni;
ma se 'l vulgo ne sati
e bruti, e me ne spogli, 5
il debito di mille un sol perdoni.
Non m'allenti e non mi sproni,
non mi senti e non mi vedi,
come cosa che non sia
o s'altru' caro a te sì aspra fera. 10
A' pensier casti e buoni
a tu' danno non cedi,
anzi tuo leggiadria
niegi a chi 'l ciel ne fa suo strada altera.
Men mal fie ch'i' ne pera, 15
tal fu 'l mie parto e mal sortita culla;
ché morte è vita a l'uom che vivo è nulla.

14. >finestra altera< suo strada altera (*corr. in interl.*)

15. >la morte uita mera< men mal fie ch'i' ne pera (*corr. in interl.*)

16. >a(n)zi cal parto e mal sortita culla< tal fu 'l mie parto e mal sortita culla (*corr. in calce*)

17. >i fussi dal ciel cosa e da te nulla< che morte è vita a l'uom che vivo è nulla (*corr. in calce*)

L'autografo è interessato da correzioni ai vv. 14 e 15-17, che modificano sensibilmente la chiusura del componimento. Al v. 14 la lezione originaria "finestra altera" ripropone la metafora con cui Petrarca indica gli occhi di Laura (cfr. *Rvf* 325, 17 "d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro" e 335, 12 "o belle et alte et lucide fenestre"), sulla quale si innesta la suggestione di *Rvf* 364, 31 "o fenestra del ciel lucente altera", e forse di *If* XIII, 101-102 "l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie, / fanno dolore, e al dolor fenestra"; anche Ficino paragona gli occhi rispettivamente a "trasparenti fenestre" e a "fenestre di vetro" (*Dell'amore* VI, x, 11 e VII, iv, 8), mentre Leonardo definisce l'occhio "finestra de l'anima" (*Paragone*, n. 19), come già il Dante del *Convivio* (cfr. *Cv* III, viii, 10 "di nulla di queste [passioni dell'anima] puote l'anima essere passionata che alla fenestra delli occhi non vegna la sembianza, se per grande vertù dentro non si chiude").[29] La metafora era già classica, se Cicerone nelle *Tusculanae Disputationes* definiva gli occhi "fenestras [...] animi", e poi diffusa nella lirica cinquecentesca (cfr. Bernardo Tasso, *Rime* III, 67, 129-130 "s'apron due chiare e lucide fenestre / sotto le nere sue tranquille ciglia").[30] D'altra parte l'immagine è anche variazione di un'altra metafora dantesca (cfr. *Pg* XV, 111 "ma de li occhi facea sempre al ciel porte" e *Pd* XXVI, 14-15 "vegna remedio a li occhi, che fuor porte / quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo"), già rielaborata dallo stesso Petrarca (cfr. *Rvf* 3, 10-11 "et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco"), e il cui ricordo è attivo anche altrove in Michelangelo (cfr. 24, 1-2 "i' fe' degli occhi porta al mio veneno, / quand'el passo dier libero a' fier

dardi”). La lezione viene poi sostituita dal sintagma “strada altera”, anch’esso di sapore petrarchesco (cfr. “superna strada” di *Rvf* 306, 13 e “strada del ciel” di 128, 112 e 259, 4; ma agirà soprattutto la memoria di *Rvf* 13, 12-13 “da lei vien l’animoso leggiadria / ch’al ciel ti scorge per destro sentero”), e tuttavia inedito per la presenza dell’aggettivo “altero” (che starà etimologicamente per ‘verso l’alto, al cielo’), tradizionalmente riferito alla donna.[31]

Il cambiamento più significativo è però quello che coinvolge gli ultimi tre versi del madrigale: nella prima stesura, poi cassata, essi riproponevano il consueto paradosso dell’equivalenza tra vita e morte, sviluppando sulla suggestione petrarchesca (da *Rvf* 359, 34-37 “ma io che debbo altro che pianger sempre, / misero et sol, che senza te son nulla? / Ch’or fuss’io spento al latte et a la culla, / per non provar de l’amorose tempree!”; ma cfr. anche *Triump. temp.* 136-138 “quanti son già felici morti in fasce! / Quanti miseri in ultima vecchiezza! / Alcu dice: ‘Beato chi non nasce!’”) il tema già classico del *non nasci optimum*: ‘non essere neppure nato sarebbe stata per me cosa migliore prima che il cielo mi assegnasse un destino crudele (“anzi c’al parto e mal sortita culla / i’ fussi dal ciel”) e che fossi reso un nulla da te’. La correzione in calce (“men mal fie ch’i’ ne pera, / tal fu ’l mie parto e mal sortita culla; / ché morte è vita a l’uom che vivo è nulla”), sostanzialmente passata poi in V31v, ripropone lo stesso concetto che è anche nei madrigali 143, 13 (“mio peggio è mia ventura”) e 145, 7 (“meglio il peggio saria”): ‘morire sarebbe un male minore, tale fu il destino crudele assegnatomi alla nascita’. La chiusura è affidata a una sentenza di movenza gnomico proverbiale, che recupera dal v. 15 il paradosso morte-vita disponendolo in una struttura a chiasmo. Frasi sentenziose e proverbiali, oltre che espliciti rimandi al detto popolare (cfr. ad esempio 6, 1; 42, 1 e 244, 1), ricorrono con notevole frequenza nella poesia di Michelangelo, e si spiegano sia con il suo forte ancoramento alla tradizione letteraria della Firenze quattrocentesca (cfr. Alberti, *Rime* 4, 13-14 “ben dice Dante, ond’io prendo

vigore: / la spada di lassù non taglia in fretta”), [32] e in particolare all’ambiente laurenziano (si pensi ad esempio a certe chiuse di Lorenzo o ai *Rispetti* di Poliziano); sia con un nuovo interesse, in età rinascimentale, per il proverbio e la sentenza, forme indirette e dissimulate di citazione.[33] L’ingresso del detto gnomico e proverbiale nel lessico poetico era d’altronde autorizzato dal modello petrarchesco (cfr. *Rvf* 122, 5-6 “vero è ’l proverbio, ch’altri cangia il pelo, / anzi che ’l vezzo [...]”), che si sommava all’autorità dantesca per il genere ‘comico’ (cfr. *If* XXII, 14-15 “ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni” e 58 “tra male gatte era venuto ’l sorco”; e XXXIII, 120 “che qui riprendo dattero per figo”).

È significativo che in questa redazione siano utilizzati vocaboli e sintagmi non altrimenti presenti nella poesia michelangiolesca (v. 6 “debito”; v. 14 “finestra” e “strada”; e poi i vv. 7-8).

Sul recto di V 88 si trova uno studio dei vv. 15-17:

pur amor giusto spera,
ché più che ’l ciel potria tuo parto e culla
<a esser?> da’llu cosa e da te nulla

e, sul verso dello stesso foglio, un ulteriore tentativo degli stessi versi:

pur pietà l’alma spera
ch’estinta prie sarie tuo beltà in culla,
ch’i’ fussi dal ciel cosa e da te nulla.

I due studi in V 88rv tentano una direzione poi abbandonata: la congiunzione avversativa “pur” introduce il paradossale atteggiamento del poeta che, contro ogni evidenza, spera di essere soddisfatto nel proprio amore; nello studio sul *recto* è eccezionale l’indicazione del poeta come “giusto”, ma il v. 15 (“pur amor giusto spera”) richiama a distanza lo stesso concetto di 246, 12-13 (“ma chi patisce a torto / non men pietà che gran iustitia spera”); da qui, anzi, sembra diramarsi anche lo studio sul *verso*, in cui è ora l’ani-

ma a sperare “pietà” (con identica costruzione sintattica).

Una nuova redazione è tramandata da V31v, che accoglie le correzioni di V62r, ulteriormente modificando il v. 15:

Gli sguardi che tu strati
a me tutti gli togli,
e furto è ben quel che del tuo non doni;
ma se 'l vulgo ne sati
e bruti, e me ne spogli, 5
il debito di mille un sol perdoni.
Non m'allenti e non mi sproni,
non mi senti e non mi vedi,
come cosa che non sia
o s'altrui caro a te sì aspra fera. 10
A' pensier casti e buoni
a tuo danno non cedi,
anzi tuo leggiadria
niegi a chi 'l ciel ne fa gratia sincera.
Dunche è pur me' ch'i' pera, 15
tal fu 'l mie parto e mal sortita culla;
ché morte è vita a l'uom che vivo è nulla.

12. >a tuo no(n) cedi< a tuo danno no(n) cedi
(corr. sotto il v.)

Questa redazione si discosta da quella in V62r solo ai vv. 14 e 15: si tratta di una diversa gradazione del desiderio di morte, avvertita non più solo come male minore, ma ora desiderata come condizione migliore. Il passaggio da “strada altera” (di V62r) a “gratia sincera”, con l’acquisizione di un aggettivo che in Michelangelo conosce solo un’altra attestazione in 246, 14 (“alma sincera”), e che è in Dante (*Pd* VII, 130 e XIV, 139) ma non in Petrarca, comporta il passaggio dalla “leggiadria” della donna vissuta come via per raggiungere il cielo all’eventuale ringraziamento (“gratia sincera”) per la possibilità, destinata però a non realizzarsi, di godere di quella bellezza.^[34]

4. Il primo testimone del secondo gruppo è SM, sul quale è una redazione lacunosa per i vv. 1-2:

[35]

...
non è già furto se 'l tuo non doni;
ma poi che 'l vulgo sati
e bruti, e me ne spogli, 5
a morte sol per ben amar mi sproni.
O Dio, perché perdoni
tuo somma cortesia
sie da costei qui tolta
a chi gusta e desia, 10
e data a gente stolta?
De! falla un'altra volta
pietosa dentro e sì brutta di fori
c'a me dispiaccia e di me s'innamori.

3. ne furto egia quel che del tuo no(n) doni (*var. alt. sul marg. dx*)

4. ma se l vulgo nesati (*giunta sul marg. dx, ma in corrispondenza del v. 8*)

6. micidi ebe(n) camorte ognior misproni (*giunta sul marg. dx*)

Come si è anticipato, questa redazione ha in comune con le precedenti solo i primi cinque versi (però con una profonda differenza di lezione al v. 3, il passaggio da “furto è ben” al contrario “né furto è già” o “non è già furto”):^[36] si tratta con tutta probabilità di un caso di riutilizzo di materiale preesistente, non dell’intero componimento (cade ad esempio il motivo dell’amore casto, al v. 11, che è invece in altri componimenti: 58, 10 “casta voglia”; 59, 1 “casto amor”; 259, 8 “e c’ogni cor gentil fa casto e pio?”), ma dello spunto iniziale, piegato a nuove esigenze. Era infatti abitudine di Michelangelo tornare sui propri versi, anche su singoli frammenti, modificandoli e talvolta addirittura traendone nuovi testi, che si sviluppano in direzione diversa, come per diramazione, in un incessante scavo linguistico ed espressivo.

Sullo stesso foglio, in alto:

né debbo ancor tanto dispiace a Ddio
il far me d'altri se mi fece mio

I due versi sono indipendenti dal madrigale,^[37] e sembrano piuttosto la chiusa di un testo (non noto) piuttosto che l'inizio, sul *cliché* dello sposessamento di sé per opera di Amore. Il motivo era già topico nella poesia duecentesca (cfr. Dante, *Voi che savete ragionar d'amore* 2-4 “udite la ballata mia pietosa, / che parla d'una donna disdegnosa / la qual m'ha tolto il cor per suo valore”),^[38] poi in Petrarca (cfr. *Rvf* 23, 72-74 “questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola”; 129, 71-72 “ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola; / qui veder pò l'immagine mia sola”), di dove si innervò nella tradizione volgare (cfr. Poliziano, *Rime* 108, 5 “una donna el cor m'ha tolto”; Ariosto, *Orlando furioso* XIII, vii, 3-4 “fui presa del suo amore; e non m'avidi, / ch'io mi conobbi più non esser mia”).^[39] Fu ampiamente sfruttato anche da Ficino (cfr. ad es. *Dell'amore* VI, x, 34 “aggiugnesi che l'amor bestiale e anche lo humano non può senza indignazione mai essere: chi è quello che non si sdegni contro a colui che gli ha rubato l'animo?”)^[40] e dalla trattatistica cinquecentesca sull'amore.

Segue l'autografo in V86r:

Gli sguardi che tu strati
a me tutti gli togli,
né furto è già quel che del tuo non doni;
ma se 'l vulgo ne sati
e bruti, e me ne spogli, 5
omicidio è ben, c'a morte ognior mi sproni.
Amor, perché perdoni
tuo somma cortesia
sie da costei qui tolta
a chi brama e desia, 10
e data a gente stolta?
De! falla un'altra volta
pietosa dentro e sì brutta di fuori,
c'a me dispiaccia e di me s'innamori.

9. sie di beltà (*var. alt. sul marg. dx*)

Il passaggio da SM a V 86r vede, oltre ai cambiamenti formali dei vv. 3-4 di cui si è detto, l'introduzione di “omicidio”, *hapax* in Michelangelo e di scarsa fortuna nella tradizione lirica, che sostituisce l'espressione “ben amar”, convenzionale nella lirica amorosa (da *Rvf* 207, 79 “così di ben amar porto tormento” a Serafino Aquilano, *Strambotti* 1, 5 “la qual per ben amar mi rende fele”),^[41] ma di derivazione dantesca (cfr. *Pg* XV,74 “più v'è da bene amare, e più vi s'ama”), e che a sua volta riprende indirettamente i “pensieri casti a buoni” del primo gruppo; e dell'appello diretto ad Amore, chiamato in causa dal vocativo del v. 7. Nel complesso V86r mostra due atteggiamenti diversi e contrari di Michelangelo, ma coesistenti nella sua poesia: da un lato la violazione della *medietas* poetica tramite l'inserimento di termini crudamente concreti anche se presenti nel repertorio poetico (“omicidio”), dall'altra la predilezione per forme tradizionali e l'evidente richiamo proprio a quel codice (“brama e desia”, dove “brama adds little to desia”).^[42]

Infine AB XIII parte VII 4r:

Gli sguardi che tu strati
a me tutti gli togli,
né furto è già quel che del tuo non doni;
ma se 'l vulgo ne sati
e bruti, e me ne spogli, 5
omicidio è, ch'a morte ognior mi sproni.
Amor, perché perdoni
tuo somma cortesia
sie di beltà qui tolta
a chi gusta e desia, 10
e data a gente stolta?
Dhe! falla un'altra volta
pietosa dentro e sì brutta di fora,
ch'a mme dispiaccia e di me s'innamora.

Il Riccio copia da V86r, correggendo l'ipermetria del v. 6 mediante l'eliminazione della zeppa

“ben” (intervento che può essere anche di sua iniziativa), accogliendo la variante alternativa al v. 9 e ritornando, al v. 10, alla *difficilior* “gusta e desia” già in SM. In quest’ultimo caso, pur non rimanendone traccia scritta, la decisione deve essere stata di Michelangelo: mentre “brama e desia” è dittologia diffusa nella poesia quattrocentesca, semanticamente debole (cfr. BOIARDO, *Inamoramento de Orlando III*, VIII, LIX, 5 “e sì disia de rivederlo e brama”; CARITEO, *Endimione* son. 79, 14 “che mirando più brama et più desia”; OF XII, XX, 8 “che più ciascun per sé brama e desia”),^[43] “gusta e desia” è un *hapax* in Michelangelo e, come già visto, il verbo ‘gustare’ ha un retroterra biblico e ficiniano-laurenziano.

Nel complesso il secondo gruppo (SM, V86r, AB XIII parte VII 4r) presenta varianti meno numerose e di minore incidenza. L’impressione è che Michelangelo abbia ormai fissato l’idea centrale del testo, e lavori su piccole porzioni spinto da esigenze di ordine prosodico e ‘musicale’ ai vv. 3 e 4, che in SM hanno un ritmo più franto rispetto alla maggiore scioltezza di V86r; di tipo stilistico e contenutistico allo stesso tempo al v. 6 di V86r, dove si registra una forte escursione verso il basso con “omicidio” (preparato da una variante in SM), termine che propone “una diversa sostanza di esperienza e non solo di vocabolario”;^[44] ancora di ordine stilistico e contenutistico al v. 10, con l’oscillazione tra la dittologia tradizionale “brama e desia” e l’eccezionale, anche per l’inversione logica, “gusta e desia”, dove “gusta” è in opposizione alla “gente stolta”, incapace appunto di apprezzare questa forma di amore, del verso seguente, e introduce una diversa sfumatura di significato. Lo studio di queste ultime, minime varianti conferma l’abitudine di Michelangelo a lavorare anche su singole parole o singoli versi, esplorando le potenzialità espressive del materiale linguistico, secondo un procedimento che Girardi ha definito nei termini di “un livello sperimentale, come saggio di molteplici possibilità costruttive e combinatorie connesse con la materia linguistica nelle sue due componenti del suono e del senso”.^[45]

Note

1. *Le rime di Michelagnolo Buonarroto raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze 1623 (rist. a cura di Marzio Pieri, Luana Salvarani, Trento 2006).
2. Si tratta rispettivamente di *Le Rime di Michelangelo Buonarroto, pittore, scultore e architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca, Firenze 1863; *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroto*, herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von Dr. Carl Frey, Berlin 1897 (rist. anast. Berlin 1964); e Michelangelo Buonarroto, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari 1960. Da quest’ultima edizione sono tratte le citazioni.
3. Su Luigi del Riccio, agente a Roma del banco degli Strozzi, si hanno poche notizie, per cui cfr. Ernst Steinmann, *Michelangelo e Luigi del Riccio*, in: *Rivista storica degli archivi toscani*, n. 3, 1931, pp. 227-281, e Paolo Procaccioli, *ad vocem* ‘del Riccio, Luigi’, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Roma 1990, pp. 263-265. Su Donato Giannotti, esule fiorentino, amico di Piero Vettori e familiare del cardinale Niccolò Ridolfi, cfr. Roberto Ridolfi, *Sommario della vita di Donato Giannotti*, in: *Idem, Opuscoli di storia letteraria e di erudizione*, Firenze 1942, pp. 55-164; il prezioso Robert Starn, *Donato Giannotti and his Epistolae. Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome, ms. 107*, Genève 1968; e, da ultimo, Sergio Marconi, *ad vocem* ‘Giannotti, Donato’, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma 2000, pp. 527-533. L’amicizia tra Michelangelo, Riccio e Giannotti risale probabilmente alla metà degli anni trenta, dopo che l’artista si era definitivamente stabilito a Roma.
4. Sulla questione, e sulle implicazioni che ha, sul piano strettamente testuale, la ‘collaborazione’ tra Michelangelo, il Riccio e Giannotti, cfr. ora Antonio Corsaro, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroto. La silloge del 1546*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, n. 612, 2008, pp. 536-569; *Idem, L’autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo*, in: *Ecdotica*, n. 8, 2011, pp. 58-74; Antonio Corsaro, Maria Chiara Tarsi, *Riflessioni ecdotiche sugli autografi di Michelangelo*, in: *Medioevo e Rinascimento*, n.s. 23, 2012, c.s.

5. Per la descrizione dei manoscritti cfr. Buonarroti 1960, pp. 483-494.
6. Inoltre ai vv. 2 e 14 propongo una punteggiatura leggermente diversa. Gli autografi subiscono, nella trascrizione, una modifica complessiva che riguarda sia forme puramente grafiche sia fenomeni fonetici e morfologici. È difficile stabilire se Michelangelo gradisse questo scarto così evidente fra il suo sistema di scrittura e quello tipicamente cinquecentesco dei suoi amici revisori e dei copisti, ma è un dato di fatto la prassi quasi 'didattica' con cui Michelangelo si sottoponeva docilmente alla revisione del suo *modus scribendi* accettando (almeno all'altezza della raccolta) soluzioni diverse. Nella trascrizione si sono effettuati i seguenti interventi: scioglimento delle abbreviazioni, divisione delle parole, normalizzazione secondo l'uso moderno di 'h' nelle voci del verbo avere, inserimento della punteggiatura, normalizzazione secondo i criteri moderni delle maiuscole e dei segni diacritici; distinzione di 'u' e 'v'; infine il nesso '-ti' è stato reso con 'z' e 'et' è stato reso con 'e'.
7. Ne propongo la parafrasi seguente: 'Gli sguardi che sprechi (rivolgendoli ad altri) li togli tutti a me, e non si può chiamare furto se non doni ciò che è tuo; ma se ne regali in abbondanza agli altri uomini e agli animali senza ragione, e ne privi invece me, è un omicidio, perché mi spingi continuamente a morire. O Amore, perché concedi che la tua grande cortesia qui in terra sia dalla bellezza tolta a chi la apprezza e la desidera, e data invece agli uomini sciocchi? Deh, rendila un'altra volta di cuore pietoso e di brutto aspetto, così che io non la desideri e lei invece si innamori di me'.
8. Cino da Pistoia, *Rime*, in: *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Gianfranco Contini, Milano 1960.
9. Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze 1987, e Lorenzo de' Medici, *Comento*, in: *Idem, Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma 1992, vol. I, pp. 323-531.
10. Una definizione della 'disperata' è possibile in base al contenuto, più che per la forma metrica; in questo senso si può ancora ricorrere a quella che ne diede Vittorio Cian nella sua edizione delle rime del Cavassico: componimento formato da "una serie d'imprecazioni, d'invettive, che il poeta disperato, di solito perché tradito in amore, per conto proprio o in nome di altri, rivolge o finge di rivolgere contro le persone e le cose più care" (cfr. Vittorio Cian, *Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese della prima metà del secolo XVI [1893-1894]*, Bologna 1969, vol. I, p. LX-XXVII). Sulle disperate di Tebaldeo cfr. Jean Jacques Marchand, *Le disperate di Antonio Tebaldeo*, in: *Feconde venter le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona 1997, pp. 160-171, dove sono utili spunti.
11. Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma 1978; Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, in: *Idem 1992*, vol. I, pp. 3-322.
12. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in: *Idem, Rime, Vita nova, De Vulgari eloquentia*, Milano 2011. Aggiungo che il motivo della vendetta tenta Michelangelo più volte, come mostra anche l'abbozzo autografo conservato in AB XIII mad. 37v (vv. 22-23 "vendica tu, che se' te stesso, el core / che poco mostra").
13. Dante Isella, *Di un madrigale di Michelangelo e d'altro*, in: *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano 1996, pp. 465-470: 470.
14. L'attenzione all'aspetto fonico e sonoro della parola, considerata in sé e nei suoi legami sintattici, è infatti uno dei tratti stilistici più evidenti delle rime di Michelangelo. A titolo semplicemente esemplificativo: "mançar, mancando i miei tormenti tanti" (81, 10), "lezi, vezzi, carezze, or, feste e perle" (115, 1), "ma più, se più la miro, / promette al mio martiro" (119, 8-9), "m'è morte, acoiti al cor gli spirti sparti" (157, 10), "perché 'l morir è corto / al lungo andar di tua crudeltà fera" (246, 10-11), "e ' passi spessi con fatica molta" (272, 5).
15. È lo stesso schema metrico del madrigale 55 *In più leggiadra e men pietosa spoglia*, che ha in più un distico finale (GG). Si ricordi, con Guglielmo Gorni (*Ballata e madrigale*, in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo. Testo e poesia*, Torino 1984, pp. 439-518: 492), che il madrigale cinquecentesco è "eterometrico e polimorfo", del tutto svincolato dall'osservanza dei pochi modelli forniti da Petrarca (*Rvf* LII, LIV, CVI e CXXI).

16. Marco Ariani, *Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, introduzione a Giovan Battista Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, a cura di Marco Ariani, Urbino 1975, pp. VII-CXLVIII: XVI.
17. Andrea Afribo, *Commentare la poesia del Cinquecento*, in: Idem, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma 2009, pp. 161-193: 168-169. Sul madrigale cfr. Guido Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in: *Metrica*, vol. III, 1982, pp. 159-252; su quello cinquecentesco, cfr. Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze 1993, pp. 163-164, e Marco Praloran, *Il madrigale cinquecentesco*, in: Idem, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Firenze 2011, pp. 59-65. Importante per lo studio del rapporto tra forme metriche dei petrarchisti e quelle del modello Armando Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento* (1995), in: Idem, *Periferie del petrarchismo*, Padova 2008. Per un primo studio della forma madrigale in Michelangelo cfr. Mariano Damian, *Struttura di madrigali michelangioleschi*, in: *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, vol. II, pp. 905-920.
18. *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, Torino 1961-.
19. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano 1976. Il riferimento a Residori è all'edizione delle rime di Michelangelo da lui commentata (Michelangelo Buonarroti, *Rime, con uno scritto di Thomas Mann*, a cura di Matteo Residori, Milano 1998).
20. In Michelangelo Buonarroti, *Carteggio*, 5 voll., a cura di Paola Barocchi, Kathleen Loch Bramanti, Renzo Ristori, Firenze 1965-1973, vol. IV, pp. 203-204, n. 1037.
21. Ficino 1987, *El libro*.
22. Lorenzo 1992, *Canzoniere*.
23. Lorenzo de' Medici, *Laude*, in: Idem 1992, *Tutte le opere*, vol. II, pp. 1033-1062.
24. Ludovico Ariosto, *Rime*, note di Stefano Bianchi, Milano 1992. Più diffuso l'aggettivo relativo (cfr. anche Cino 1960, *Rime* 1, 46-47 "Amor, ad esser micidial piatoso / t'invita il mio tormento"; Dante 2011, *Rime, Così nel mio parlar vogli'esser aspro* 58 "questa scherana micidiale e latra"; *Rvf* 46, 7 "ma più ne colpo i micidiali specchi" dove però è *hapax*; Pietro Bembo, *Rime*, ed. critica a cura di Andrea Donnini, Roma 2008, 35, 13 "cui micidial di lei vaghezza o sdegno").
25. Della Casa 1978, *Rime*.
26. Bembo 2008, *Rime*, e Della Casa 1978, *Rime*. 'Cortesia' era già parola dantesca (cfr. *Vita nova* I, xii "e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia [...] mi salutò").
27. A proposito del quale Isabel Violante (*Le contraddizioni dell'io nelle "Rime" di Michelangelo*, in: *Letteratura e arte*, vol. III, 2005, pp. 35-42: 40), commenta che esso "non stupisce in un poeta che [...] nell'insieme delle *Rime* ha sistematizzato un personalissimo 'concettismo', tutto sul ribaltamento e il paradosso".
28. Dante 2011, *Rime*.
29. Ficino 1987, *El libro*; Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano 1993; Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze 1995.
30. Bernardo Tasso, *Rime*, Torino 1995.
31. Aggiungo in margine che esso registra possibili tangenze con la poesia della Colonna (Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma 1992, A1 35, 10 "strada excelsa"; A1 44, 7 e A1 50, 6 "alta strada").
32. Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, ed. critica a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli 1975.
33. Cfr. Giorgio Forni, *Forme brevi della poesia: tra umanesimo e Rinascimento*, Pisa 2001, p. 17. Per quanto riguarda più precisamente Michelangelo, il gusto per l'aforisma, il detto proverbiale e gnomico è evidente anche nelle lettere (cfr. Charles Speroni, *Wit and Wisdom in Michelangelo's Letters*, in: *Italica*, vol. 41, 1964, pp. 281-293, dove è anche una ricca esemplificazione).
34. In entrambi i casi interpreto "'I ciel'" come "al ciel", secondo un'abitudine che non è estranea a Michelangelo, e "ne" come riferito alla "leggiadria" della donna.
35. Si tratta di un foglio singolo, indicato come HM 36088, conservato presso la Henry E. Huntington Library and Art Gallery di San Marino (California). Cfr. anche Corsaro 2008, *Intorno alle rime*, pp. 567-568. L'autografo

- venne pubblicato da Tolnay nel 1940 su trascrizione di Kristeller (Charles de Tolnay, *Michelangelo Studies*, in: *Art Bulletin*, 1940, pp. 127-130) e da lui interpretato come abbozzo di un sonetto inedito (per la presenza di due versi isolati in alto scambiati per l'*incipit*, poi abbandonato, dello stesso componimento); nel 1944 Gilbert vi riconobbe una fase di elaborazione di un madrigale noto (G146 = 63), ma nell'edizione Girardi non c'è traccia né dell'autografo né della discussione di Gilbert. Fu infine riproposto da Da Pozzo (Giovanni Da Pozzo, *Recuperi critici per le "Rime" di Michelangelo*, in: *Studi in onore di Vittorio Zaccaria*, a cura di Marco Pecoraro, Milano 1987, pp. 245-262: 252) e da Isella 1996, *Di un madrigale*, con la trascrizione dei due versi isolati in alto nel foglio. Al v. 11 la lettura rimane incerta tra 'e' e 'o': Gilbert (Creighton E. Gilbert, *M.'s Madrigal 'Gli sguardi che tu strazi'*, in: *Art Bulletin*, 1944, pp. 48-51: 49, poi in: Idem, *Poets seeing artists' work. Instances in Italian Renaissance*, Firenze 1991, pp. 249-260), propende per la disgiuntiva, a me sembra piuttosto una copulativa.
36. Il rovesciamento si spiega con l'introduzione, al v. 6, dell'immagine dell'omicidio, alla quale il "furto" viene ora posto in contrasto mediante l'avversativa del v. 4.
37. Così già Gilbert 1944, *M.'s Madrigal*, p. 48 "the word 'ancor' in line 1 suggests that a previous assertion, parallel to the one being introduced, is present in Michelangelo's mind, and hence that this is not the beginning of a poem. I shall suggest that it is the end of one" e poi anche Isella; tuttavia Da Pozzo 1987, *Recuperi critici*, invitando a tener conto "della tradizione di *incipit* negativi che attraversa la nostra letteratura, proprio nello stesso genere del sonetto o del madrigale" (p. 250, nota 9) li considera legati al madrigale, "fissati come prima idea su cui lavorare ancora e lo spazio non ancora riempito tra essi e il resto del testo sembra essere stato non ancora predisposto a questo scopo" (p. 253).
38. Dante 2011, *Rime*.
39. Angelo Poliziano, *Rime*, ed. critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze 1986, e Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Napoli 1954.
40. Ficino 1987, *El libro*.
41. Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Milano-Parma 2004.
42. Gilbert 1944, *M.'s Madrigal*, p. 49.
43. Matteo Maria Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, 2 voll., ed. critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, Milano-Napoli 1999; *Le rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo*, Napoli 1892; Ariosto 1954, *Orlando furioso*.
44. Da Pozzo 1987, *Recuperi critici*, p. 255.
45. Enzo Noè Girardi, *La notte di Michelangelo: scultura e poesia*, in: Idem, *Letteratura come bellezza*, Roma 1991, p. 117. Ma si veda anche Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura* (1985), Torino 1991, p. 151: "prima di 'estrarre' il suo testo per giungere ad una forma accettabile conclusiva, Michelangelo deve lasciarlo crescere in molte direzioni".

Riassunto

The article presents an analysis of the madrigal *Gli sguardi che tu strazi* of Michelangelo Buonarroti, as a model for a more extended commentary of the *Rime*: the multiplications of editions and critical contributions has not been accompanied so far by a 'scientific' commentary, which could explain the stylistic elements and the links they maintain with the literary tradition and the historical, cultural and literary context. The following pages are intended as a first contribution in this direction: the introduction focuses on the themes which are developed in the text, on the main stylistic features and on the metrical form, not obvious in the first half of the sixteenth century; they are followed by a detailed analysis and a discussion of the autographs of the madrigal.

Autrice

Maria Chiara Tarsi is Phd in Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea at Catholic University of the Sacred Heart, Milan (Italy). Her interests concern Italian Renaissance literature, with a particular regard to Michelangelo's and women's poetry.

Maria Chiara Tarsi	Per il commento delle rime di Michelangelo	kunsttexte.de	1/2013 - 13
--------------------	--	----------------------	-------------

Titolo

Maria Chiara Tarsi, *Per il commento delle rime di Michelangelo: il madrigale* Gli sguardi che tu strazi, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2013 (13 pagine)
www.kunsttexte.de.