



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Aspetti formali delle Rime di Michelangelo

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Livia Novello Paglianti
n° matr.1060969 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

Indice

Capitolo 1: Introduzione	p.5
Michelangelo e il <i>Canzoniere</i> del '46	
1.1 La complessa vicenda editoriale della produzione poetica michelangiotesca	p.5
1.2 Un progetto di <i>Canzoniere</i>	p.9
1.3 Struttura e caratteristiche del <i>Canzoniere</i> del '46	p.12
1.4 Composizione metrica e contenuto del <i>Canzoniere</i> del '46	p.15
Capitolo 2: Osservazioni strutturali sui madrigali michelangioteschi	p.18
2.1 Le chiuse dei madrigali: osservazioni di carattere metrico-sintattico	p.20
2.1.1 Analisi metrica	p.20
2.1.2 Analisi sintattica: le chiuse del tipo $x+l$	p.22
2.2 Relazioni fra metro e sintassi nei madrigali in forma di dialogo	p.27
Capitolo 3: Le rime nei madrigali completi michelangioteschi	p.31
3.1 Presentazione generale e dati introduttivi	p.31
3.2 Alcuni esempi particolari di rime: rime tronche, interne, irrelate	p.33
3.2.1 Rime tronche	p.33
3.2.2 Rime interne	p.34
3.2.3 Rime irrelate	p.35
3.3 Allitterazioni fra serie di rime	p.39
Capitolo 4: Rime tecniche	p.47
4.1 Un esempio di rima identica	p.48
4.2 Rime equivoche	p.49
4.3 Rime derivate e inclusive	p.52
4.3.1 Rime derivate e inclusive consonantiche	p.55
4.3.2 Rime derivate e inclusive vocaliche	p.57
4.3.3 Rime derivate e inclusive in doppia	p.59
4.3.4 Rime derivate e inclusive in iato	p.60
4.4 Serie di rime tecniche "miste"	p.60

4.5 Disposizione delle rime tecniche nei madrigali : qualche osservazione	p.61
Capitolo 5: Dittologie	p.64
5.1 Dittologie in sede di rima	p.64
5.1.1 Procedimenti inarcanti in versi con dittologie in sede di rima	p.71
5.2 Dittologie in apertura di verso	p.74
5.3 Dittologie interne al verso	p.76
5.4 Corrispondenze fra dittologie	p.77
5.5 Altri tipi di dittologie e costruzioni binarie	p.84
5.5.1 Dittologie in forma di epifrasi	p.84
5.5.2 <i>Geminatio</i> e coppie asindetich	p.85
5.6 Dittologie che occupano l'intera arcata versale	p.86
5.7 Sequenze estese di tre o più membri	p.87
Capitolo 6: Forme metriche estravaganti nelle <i>Rime</i> di Michelangelo	p.89
6.1 Madrigali e sonetti	p.91
6.2 Quartine	p.96
6.3 Terzine	p.98
6.4 Rispetti	p.99
6.5 Capitoli in terza rima	p.103
6.6 Canzoni e sestine	p.118
6.7 Frottola barzelletta e epigramma	p.110
Bibliografia	p.113

Capitolo 1: Introduzione

Michelangelo e il *Canzoniere* del '46

1.1 La complessa vicenda editoriale della produzione poetica michelangiotesca

Prima di analizzare nel dettaglio le caratteristiche di quello che doveva essere il *Canzoniere* michelangiotesco, intendo fornire qualche indicazione sulla complessa e travagliata vicenda editoriale delle rime di Michelangelo.

Innanzitutto, è fondamentale ribadire che la loro pubblicazione fu sostanzialmente postuma: finché l'artista era in vita, infatti, circolavano solamente una decina di composizioni (qualche madrigale, che venne anche musicato; qualche sonetto)¹, talora in forma di testi che l'autore inviava a gruppi di amici ristretti, ma che venivano comunque diffusi e circolavano, alcune volte, come vedremo, anche contro la volontà dell'autore.

L'*editio princeps* uscì quindi solo nel 1623, circa sessant'anni dopo la morte dell'artista, a Firenze per i Giunti. Essa viene data alle stampe ed è curata dal pronipote, Michelangelo il Giovane², ma presenta numerose problematiche: innanzitutto, nella sua edizione il pronipote includeva, pur avendo a disposizione gli autografi dell'antenato, solo 137 testi su 302 (più i frammenti), quindi, all'incirca, solo il 45% delle poesie.

Inoltre, il giovane, impegnato a salvaguardare l'immagine dell'avo, intervenne in maniera massiccia sul testo, manipolando e censurando più punti in maniera totalmente arbitraria: la sua operazione correttiva è infatti dettata da ragioni morali e religiose, legate prettamente all'esigenza di ortodossia del clima di Controriforma.

Vengono quindi rivisti e corretti i riferimenti a una dimensione amorosa carnale, soprattutto quelli di natura più omoerotica: l'attenzione viene rivolta, in particolare, al gruppo di testi dedicati a Tommaso Cavalieri, in cui vengono cassati tutti i riferimenti di genere a un dedicatario maschile.³ Sono inoltre fortemente ridotte, per evitare fraintendimenti vista la

¹ R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti in La memoria della poesia*, Roma, Salerno, 1990, p.269. Costa aggiunge inoltre che, oltre ad alcuni madrigali musicati da Trombocino e Arcadelt, «nel 1549 furono stampate dal Torrentino due lezioni di Benedetto Varchi, una delle quali aveva come oggetto il sonetto Non ha l'ottimo artista alcun concetto. Inoltre già nella prima edizione delle vite vasariane era contenuta la celebre quartina sulla notte.» in G. Costa, *Michelangelo e la stampa*, in «Acme», LX, 3 (2007), p.211

² *Le rime di Michelagnolo Buonarroti raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze, Giunti, 1623

³ Ad esempio, si espunge l'appellativo «signore», che viene trasformato in «donna» (oppure «il desiato mio dolce signore» diventò «il desiato mio pegno d'amore»), e l'ultimo verso della lirica *A che debb'ì omai l'intensa voglia*, che recitava: «resto prigion d'un cavalier armato», in cui si fa un preciso riferimento al genere maschile del destinatario, venne reinterpretato in forma più neutra, e risultava «Ardito incontro un cor di virtù armato». Anche i riferimenti a Vittoria Colonna, che veniva spesso apostrofata con epiteti maschili, sono oggetto di revisioni: ecco che l'incipit del madrigale «Un uomo in una donna, anzi

presenza di un'altra figura maschile, le quartine dedicate al giovane Cecchino Bracci, di cui rimangono solamente cinque esempi.

Vengono inoltre rivisti e corretti quei rimandi alla religiosità inquieta dell'antenato, e quindi potenzialmente riconducibili a una sensibilità religiosa riformata: la forte componente filosofica spiritualista e neoplatonica, il pessimismo che si concretizza in un senso opprimente del peccato e nell'ossessione della morte, e nel ruolo preminente attribuito alla grazia divina in rapporto al libero arbitrio.

La problematica teologica sembra interessare fortemente il pronipote, che non si limita a rivedere le singole espressioni⁴, ma addirittura elimina intere porzioni di testo, come nel sonetto *Al cor di zolfo, a la carne di stoppa*, in cui espunge il secondo gruppo di terzine, in cui Michelangelo attribuiva a Dio la colpa per la sua propensione all'arte e alla bellezza («s'i nacqui a quella [la bellezza] né sordo né cieco, / proporzionato a chi 'l cor m'arde e fura, / colpa è di chi m'ha destinato al foco» vv.12-14).

Altre volte, invece, l'operazione è di segno opposto, poiché vengono aggiunti dei segmenti: infatti, segnala Barkan, «l'operazione più caratteristica del Giovane consisté nell'individuare tutti i passaggi che nelle composizioni originali erano stati lasciati incompiuti o sospesi e nel dare loro finitezza.»

Ad esempio, in *Ben sarien dolce le preghiere mie*, il pronipote aggiunge la seguente chiusa, che afferma la fiducia nel dialogo con Dio, poiché l'avo nel corso del testo aveva espresso, attraverso l'utilizzo del condizionale, un'incertezza riguardo l'efficacia delle preghiere:

E dalla lingua mia chiari, e faondi
sciogli della tua gloria ardenti detti,
perché sempre io ti lodi, esalti, e canti.

In particolare, quando questa incompiutezza è legata all'impossibilità di ottenere una risposta, cifra stilistica caratteristica della poesia dell'antenato, il Giovane si adopera per fornire una soluzione: ad esempio in *La forza d'un bel viso a che mi sprona?* laddove il prozio lasciava in sospeso il finale attraverso un'interrogativa, chiedendosi «che colpa vuol giustizia che io

uno Dio» diventa «Un Nume in una donna, anzi uno Dio». Cfr L. Barkan, *Firenze, febbraio 1623: la voce di Michelangelo* (link:<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1037849.files/Barkan%20Michelangelo.pdf>), p. 375

⁴ Ad esempio, in *Vivo al peccato, a me morendo vivo*, corregge un'espressione potenzialmente "pericolosa" come «dal mie sciolto voler, di ch'io son privo» (v.4), in «di ragion privo». Oppure, in *Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta*, l'immagine della donna reincarnata («la donna mie, di molta / bellezza agli occhi miei» (vv.5-6), viene rielaborata in una declinazione che attribuiva un significato distruttivo all'amore terreno, ovvero «la donna che m'ha tolta / la vita ed ha sepolti i desir'miei»

n'aspetti / s'i'amo [...]», il pronipote aggiunse la risposta, ovvero «La gioia che nel Cielo eterna ride».⁵

La rivisitazione del pronipote, tuttavia, non si limita alla dimensione contenutistica, ma riguarda anche quella linguistica: sono numerose, infatti, le correzioni legate a ragioni letterarie e grammaticali, ispirate da una «mentalità tipica del grammatico e del manierista»⁶, che predilige, genericamente, la parola elegante e la sintassi lineare, e corregge in questa direzione una poesia dalle caratteristiche opposte, ma che proprio per questo risulta così efficace dal punto di vista poetico. Un esempio di ciò si trova nella riduzione della complicatezza sintattica di *S'un casto amor, s'una pietà superna*, in cui il testo è impregnato di periodi ipotetici, e tuttavia i *se* vengono portati da nove a sei.

Molto differente, invece, l'approccio di Cesare Guasti⁷, che, nella sua edizione uscita, nell'indifferenza generale, nel 1863 a Firenze, si sforzò di fornire una versione del testo più autentica, che somigliasse maggiormente all'originale. Egli inserì quindi integralmente, per la prima volta, tutti i testi (quelli completi e i frammenti, e anche alcune annotazioni e varianti), sforzandosi, talora, anche di interpretarli, sebbene talvolta in una prospettiva fortemente impregnata di romanticismo⁸.

A questa edizione seguì quella, assai più significativa, a cura del filologo tedesco Carl Frey⁹, che uscì a Berlino nel 1897. Frey si rapportò con il testo seguendo pedissequamente i principi filologici: consultò quindi attentamente tutti i documenti (i manoscritti autografi ed apografi), ma assunse, nei confronti di essi, un atteggiamento di fiducia acritica, che lo portò a rispettare scrupolosamente la grafia e la lezione originali, e anche l'ordinamento delle rime (anche se talora prevaleva, in maniera impropria, la tentazione di relazionare alcuni testi e frammenti cronologicamente distanti). Sempre in nome di questa devozione nei confronti del documento,

⁵ Per la citazione e per, queste e in generale tutte le indicazioni e rivisitazioni da parte di Michelangelo il Giovane si fa riferimento a *Firenze, febbraio 1623: la voce di Michelangelo*, cit., p. 376

⁶ E. N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, p. 184

⁷ *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca, Firenze, Le Monnier, 1863

⁸ Spesso infatti attribuisce ai testi "sensi politici e civili" inesistenti, collegandoli soprattutto, più o meno ingenuamente, agli apprezzamenti nei confronti della bellezza maschile (identificando, ad esempio, Febo con la patria, oppure il «Cavalier armato» con Vittoria Colonna piuttosto che con il Cavaliere). Nella premessa alla sua edizione, egli rivendica, inoltre, la paternità italiana, in opposizione ai «filologi» tedeschi, tra cui Grimm, che in quegli anni si erano spesso occupati del lavoro poetico dell'artista («Non piaccia agli Italiani di riguardare queste rime come un trastullo da filologi»), e la forza "sublime", pseudoromantica, della poesia di Michelangelo («Cantò il Buonarroti l'Amore: ma non lo ristinse negli occhi d'una donna, come fecero i petrarchisti: levandosi solo, o almeno rarissimo fra i nuovi platonici, a quell'Idea eterna, ch'è fonte unico e comune principio di ciò che nella Poesia e nell'Arte chiamiamo bellezza» cfr. E. N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p. 184

⁹ *Die Dichtungen des Michelagnoli Buonarroti*, herausgegeben und mit Kritischen Apparate versehen von Dr. Carl Frey, Berlin, G. Grote, 1897

Frey recupera meritoriamente tutti i frammenti sparsi, ma fornisce talora ad alcuni di loro un' autonomia e una dignità letteraria che non era originariamente prevista. Inoltre, fra le altre operazioni significative da parte del filologo tedesco, c'è peraltro anche la realizzazione di un imponente apparato critico di varianti che permette di ricostruire la genesi testuale, e anche una proposta di datazione e di disposizione su base cronologica, talora scorretta, per tutte le poesie; egli identifica poi con più chiarezza alcune fonti all'interno della lirica toscana quattrocentesca e i destinatari di alcuni testi.

Infine, è da attribuire a Frey anche un' importante scoperta: egli isolò un gruppo di 89 componimenti che raggruppò con un unico numero, CIX, che, come vedremo, costituivano la base del *Canzoniere* del '46. Lo studioso tedesco non attribuì tuttavia sufficiente importanza a questa rivelazione, poiché si limitò a contrassegnare questo gruppo con un numero romano all'interno del vasto *corpus* michelangiolesco.

Infine, nel 1960 esce una nuova, importante, edizione delle Rime, anch'essa arricchita da un apparato di varianti, a cura di Enzo Noè Girardi¹⁰, autore peraltro anche di numerosi studi sulla poesia michelangiolesca.

Girardi riconosce ma di fatto ignora la proposta di Frey circa la presenza di questo gruppo "autonomo", la quale era stata peraltro messa in risalto ulteriormente da Michele Barbi che, in una lettera al direttore di «Pegaso» (*Come si pubblicano i nostri classici*, 1931), aveva lamentato il trattamento sommario e sbrigativo riservato a questo gruppo di poesie, e la necessità di riproporlo in forma di raccolta.

Girardi considera quindi questo gruppo di testi semplicemente come non concluso, e preferisce disporre le poesie secondo un nuovo ordine cronologico (differente rispetto a quello proposto da Frey), anche se approssimativo, che tuttavia non rende ragione «delle differenze interne a un corpus poetico che è più articolato di quanto l'organizzazione dei testi in un *continuum* indistinto non lasci sospettare»¹¹, e cancella e disperde qualsiasi traccia di un ipotetico progetto di raccolta.

Lo studioso è infatti profondamente convinto di una dimensione "in divenire" intrinseca alla poesia michelangiolesca, per cui pubblica tutti i testi poetici, compresi quelli non finiti, gli abbozzi e i frammenti, in rigida successione diacronica, basata tra l'altro sulla data della prima

¹⁰ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960 e 1967. Questa edizione costituisce la base per tutte le edizioni moderne, fra cui quelle che ho utilizzato per la tesi, ovvero Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino, Utet, 1992 (ristampato nel 2006, è uscito in e-book nel 2015); Michelangelo Buonarroti, *Rime, con uno scritto di Thomas Mann*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998; Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano, BUR, 2010

¹¹ Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M.C. Tarsi, Varese, Guanda, 2015.

stesura, sebbene poi l'autore intervenisse di continuo sui propri testi, come testimoniano le numerose varianti.

Questa edizione influenza pesantemente la successiva lettura critica di Michelangelo, perché, dal momento che in essa viene data la medesima dignità ai testi conclusi e a quelli abbozzati e non finiti, si evidenzia «l'aspetto incondito, non-finito, ed il tono aspro, ed in ultima analisi antipetrarchesco, di quella lirica»¹², evidenziando quindi l'idea, di fondo romantica, di un poeta rivoluzionario perché anti-accademico non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche per quanto riguarda le scelte formali e strutturali.

1.2 Un progetto di *Canzoniere*

La presenza di un progetto di raccolta all'interno del vasto *corpus* michelangiotesco, su modello di quanto rilevato dal Frey, è una tesi supportata da numerosi studiosi. Oltre a Barbi, a esprimersi favorevolmente in questo senso troviamo Martelli, Fedi, come emerge dall'articolo qui spesso citato, e Corsaro, il quale, in relazione a questo progetto, parla di un'«indiscutibile testimonianza di un *insieme d'autore* cronologicamente, intellettualmente, formalmente coeso»¹³.

Tuttavia, ci sono anche studiosi che rigettano questa idea, come Lucia Ghizzoni, la cui posizione viene ripresa da Gorni, il quale respinge fermamente l'idea di un «presunto canzoniere michelangiotesco – nonché l'incredibile idea fittizia che fosse approntato per la stampa», e indica il Frey come responsabile di un «incredibile equivoco [...] poi acriticamente perpetuato da altri».¹⁴

Queste posizioni di scetticismo vengono tuttavia parzialmente smentite dalla recentissima pubblicazione, curata da Maria Chiara Tarsi¹⁵, della ricostruzione di questo *Canzoniere* buonarroiano, che ora esamineremo.

Illustrerò quindi le caratteristiche principali di questo progetto di raccolta poetica, a partire da qualche indicazione, anche filologica, circa le modalità di progettazione e di strutturazione. A ricoprire un ruolo fondamentale in questo senso fu *l'entourage* di Michelangelo, composta da

¹² R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti* in *La memoria della poesia*, Roma, Salerno, 1990, p. 274

¹³ A. Corsaro, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 612 (2008), p.556

¹⁴ G. Gorni, *Casi di filologia cinquecentesca*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 436-37. Lo studioso critica inoltre la disposizione cronologica delle *Rime* di Frey e Enzo Noè Girardi, perché, affiancando testi completi e abbozzi, redazioni provvisorie e frammenti, «dà della produzione lirica di Michelangelo un'immagine di sconcertante confusione e gratuità» (p. 435), e predilige invece l'ordinamento scelto da Cesare Guasti, basato sul raggruppamento di testi in base alle forme metriche.

¹⁵ Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, Varese, Guanda, 2015

Luigi del Riccio e Donato Giannotti, coadiuvati da altri scribi e copisti (le cui mani sono riconoscibili nei vari manoscritti).

Essi assisterono Michelangelo nella raccolta e nella sistemazione di 89 poesie, che erano state ricopiate in bella copia e ordinate, come documentato da due manoscritti.

Il primo, siglato Vc, corrisponde alle cc. 11-22r del manoscritto Vat. lat. 3211, e contiene le copie dei nn. 1-40 e 72-89. L'altro, siglato R, noto anche come codice Riccio, corrisponde alle cc. 1-34 del manoscritto AB XIV di casa Buonarroti, che contiene le copie nn. 1-71.

L'integrazione testuale fra questi due codici consente quindi di ricostruire quello che, plausibilmente, doveva essere il Canzoniere del 1546. Entrambi furono redatti fra gli ultimi mesi del 1545 e i primi mesi del 1546. Dal punto di vista strutturale, in entrambi la numerazione delle poesie è affidata a Luigi del Riccio; oltre agli interventi suoi e di Donato Giannotti, compaiono altre due mani, che trascrivono le poesie.

Si tratta di manoscritti idiografi, in quanto rivisti e corretti dall'autore, ma sono indipendenti, poiché Michelangelo distribuì su di essi varianti e correzioni diverse, probabilmente lavorando contemporaneamente a tutti e due. Nel complesso, osserva Tarsi, Michelangelo «è un revisore distratto e quindi la correzione d'autore è intermittente e imperfetta»¹⁶: spesso, infatti, è difficile comprendere quale fosse la sua volontà, poiché di frequente si limita ad intervenire in interlinea, senza cancellare o correggere in maniera netta o precisa, anche di fronte ad errori significativi. Risulta, quindi, problematico distinguere fra varianti alternative e sostitutive: la scelta, in questo senso, viene spesso delegata agli amici curatori, ovvero del Riccio e Giannotti. Il ruolo dei collaboratori fu quindi molto significativo nella costruzione del canzoniere, poiché, oltre alla scelta delle varianti, Michelangelo affidò loro altri importanti compiti, come la selezione e la numerazione delle poesie (quest'ultima, in particolare, curata prevalentemente da del Riccio), nonché la veste grafica di alcuni componimenti. Spesso infatti i due intervengono anche direttamente sugli autografi, modificandone sensibilmente, oltre alla resa grafica, talvolta anche la sostanza (ad esempio, per il sonetto 82, in cui Giannotti è incaricato di rielaborare e riscrivere l'autografo).

Pertanto, questi contributi, fortemente voluti da Michelangelo «che forse intendeva rimediare così alla natura "dilettantesca" della propria scrittura poetica»¹⁷, sono ampiamente testimoniati dai numerosi poscritti che accompagnano gli autografi, e dallo scambio epistolare intenso fra l'artista e i coadiutori. Fino all'interruzione definitiva nel 1546, quindi, il lavoro intorno a questo progetto fu costante, sebbene oggetto di numerosi ripensamenti, come dimostrano le

¹⁶ Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, cit., p. XXX

¹⁷ Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, cit., p. XII

numerossissime varianti: ci troviamo quindi di fronte a un progetto d'autore, definito e chiaro, e non a un abbaglio preso da alcuni studiosi.

A ulteriore conferma di ciò mi preme aggiungere, da una prospettiva filologica, che oltre ai "fondamentali" Vc e R, altri tre manoscritti confermano l'intenzione di produrre un canzoniere, ma, dal momento che non presentano, come i due precedentemente citati, le correzioni dell'autore, essi hanno un valore minore e prettamente documentario.

Il primo è il codice Gian che corrisponde alle cc. 35-56 del manoscritto AB XIV (ovvero la sezione che succede a quella sopra citata e siglata come R). Esso contiene i testi nn. 1-34 (con mano, però, di un ulteriore copista, a servizio di Giannotti), numerate da del Riccio e corrispondenti alle lezioni di Vc e R. Rispetto a Vc, Gian è precedente, in quanto non riporta le revisioni michelangiottesche; tuttavia, probabilmente, esso non fu del tutto abbandonato, dal momento che Riccio numerò con precisione le poesie contenute in esso. È probabile quindi che Giannotti avesse allestito, all'interno del codice Gian, una prima selezione di 35 testi, correggendola anche di suo pugno (infatti, sul manoscritto, si trova la sua mano che corregge il copista), per poi trascriverla su Vc: a conferma di questa ipotesi, il fatto che Gian è lungo quanto la prima parte di Vc (che, abbiamo visto, contiene i testi nn.1-40), in cui è lo stesso Giannotti a trascrivere i testi.

L'altro testimone è il codice Baldi (B), che corrisponde a un'altra sezione del ms. AB XIV, ovvero alle cc. 73-90. Esso contiene un'altra serie di poesie numerate (1-40), e deriva certamente da Vc poiché riporta le medesime correzioni, senza riportare quelle presenti in R.

Manca tuttavia un tassello in questa ricostruzione documentaria: si è sostenuto che l'integrazione testuale fra Vc e R permette la ricostruzione dei testi del canzoniere michelangiottesco, ma manca, in questo raffronto, il sonetto caudato n. 71. Esso è infatti tramandato unicamente da un autografo, anch'esso appartenente all'Archivio Buonarroti, siglato AB XIII.

In questo codice Alessandro Gherardi, responsabile, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, del riordino dell'Archivio Buonarroti, raccoglieva le parti autografe michelangiottesche, che si trovavano in origine all'interno di un altro manoscritto (AB XVI) insieme ad altri fogli sparsi, i quali contenevano le rime di Michelangelo e altri versi italiani e latini. In AB XIII si trovano i componimenti in morte di Cecchino Bracci e 65 poesie destinate alla raccolta, numerati da del Riccio, con identica numerazione di Vc e R.

1.3 Struttura e caratteristiche del *Canzoniere* del '46

Come già accennato, e come confermato dai codici, l'allestimento di questo progetto di *Canzoniere* è collocabile fra la fine del 1545 e i primi mesi del 1546, o un periodo di poco successivo; si identifica generalmente come *terminus ad quem* la morte di uno dei collaboratori, Luigi del Riccio, nel novembre 1546.

Risulta spontaneo interrogarci a proposito delle ragioni che spinsero l'artista a decidere di produrre un proprio canzoniere proprio a questa altezza temporale.

Prima di identificare alcune motivazioni più dettagliate e valide, fornirò qualche indicazione sul contesto culturale, che potrebbe aver giocato un ruolo non indifferente nella decisione di dar vita a una raccolta.

Nel 1534 Michelangelo si era trasferito da Firenze a Roma, come peraltro molti intellettuali fiorentini, per sfuggire al regime tirannico mediceo, da lui fortemente osteggiato, in quanto di posizioni filo repubblicane.

Roma, fra gli anni Trenta e Quaranta, è una città cosmopolita e in pieno fermento culturale, e questo clima è fortemente incoraggiato dalle iniziative del pontefice Paolo III.

Nonostante l'ingombrante presenza di Pietro Bembo, che lì si era trasferito poiché era stato ordinato cardinale nel 1539, e che aveva appena ristampato la seconda edizione delle *Rime* (1535), Roma non è ancora, in quegli anni, sottoposta in maniera assoluta al magistero del poeta veneziano, ma è un luogo di ricerca e sperimentazione al di fuori dei modelli del petrarchismo accademico, in cui si radunano vari autori provenienti da differenti aree della penisola e portatori di esperienze poetiche al di fuori della norma, come Tolomei, Guidiccioni, Beccuti, Caro e Francesco Molza. Quest'ultimo, in particolare, aveva raccolto, nel 1538, queste particolari esperienze poetiche toscano-romane in un piccolo ed interessante canzoniere.

Michelangelo ha rapporti stretti con questi ambienti letterari così singolari e fuori dagli schemi: frequenta i circoli vaticani, ma soprattutto intrattiene un rapporto di amicizia e epistolare (basato anche sullo scambio di testi poetici) con Vittoria Colonna, che esercita un'importante influenza sulla sua poesia. Michelangelo probabilmente riconosceva una forte affinità fra i propri lavori e quelli della poetessa, che coniugavano i moduli del petrarchismo con una componente più religiosa e spirituale, legata peraltro fortemente all'esperienza autobiografica.

Inoltre, fra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, anche Vittoria Colonna stava raccogliendo le sue rime in forma di canzoniere, come faranno altri intellettuali in quel

periodo¹⁸, uno su tutti Giovanni della Casa, che si era trasferito, a metà anni Quaranta, da Venezia a Roma.

L'artista potrebbe quindi essere stato influenzato nella composizione di un canzoniere, o quanto meno dal punto di vista poetico, da questo clima culturale così vivace e incline alla ricerca di moduli poetici nuovi.

Ma si possono indurre anche motivazioni più precise: infatti, a metà degli anni Quaranta, l'artista ha cominciato da circa un decennio, ovvero all'incirca a metà anni Trenta, in concomitanza con il trasferimento romano, «ad aumentare e a dare regolarità al ritmo della sua attività di scrittore», e a «condividere la sua esperienza poetica all'interno di un ristretto e selezionato gruppo di amici».¹⁹

Questo tipo di approccio è molto diverso da quello degli anni più giovanili (e da quelli dell'estrema vecchiaia) in cui il poetare michelangiolesco non viene condiviso con altri, ma appare più come sfogo intimo, poiché provvisorio, frammentato, e occasionale in quanto spesso legato alle vicende biografiche, per cui talora «i confini tra il componimento e l'appunto diaristico si fanno assottigliati e labili». A ulteriore riprova di ciò, i fogli in cui si trovano queste poesie autografe «sono costellati di disegni, bozze di progetti architettonici, appunti, bigliettini, lettere e persino rimedi per la congiuntivite.»²⁰

All'altezza del 1545-1546, l'artista era ormai settantenne (può aver sicuramente influito, nella decisione di produrre una raccolta, anche il fattore anagrafico) e possedeva anche una vasta gamma di poesie, frutto di un'operazione scrittoria più sistematica, consapevole e matura, e probabilmente era proprio in questa lirica che riconosceva il meglio della sua produzione poetica.

Per quanto riguarda la finalità e la destinazione di questo canzoniere, gli studiosi concordano che probabilmente Michelangelo non pensava a una divulgazione a stampa per un pubblico ampio, ma pensava piuttosto a qualcosa di meno ambizioso, «a una circolazione manoscritta all'interno di una cerchia ristretta e “scelta” dell'ambiente in cui era inserito»²¹.

Alcuni ipotizzano che questa raccolta fosse destinata nello specifico a Vittoria Colonna, in risposta ad alcune poesie “spirituali”, ma si tratta di una supposizione, per quanto suggestiva, in attesa di conferme, da ricercare probabilmente nei documenti dell'epoca e nel vasto carteggio fra i due.

¹⁸ «In questo clima, spesso la produzione sparsa di rime comincia a solidificarsi in forme più elaborate, in “libri” anche strutturalmente concepiti» cfr. R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti in La memoria della poesia*, cit., p. 278

¹⁹ G. Costa, *Michelangelo e la stampa*, in «Acme», cit., p.212

²⁰ G. Costa, *Michelangelo e la stampa*, in «Acme», cit., p.213

²¹ Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, cit., p. XIV

Risulta comunque evidente la ferma contrarietà dell'autore rispetto a una possibile esposizione più vasta e non autorizzata della propria opera, come si evince dai toni concitati di una celebre lettera indirizzata a Luigi del Riccio del gennaio del '46. In essa, Michelangelo si scaglia con rabbia contro una diffusione a mezzo stampa, non autorizzata, delle proprie opere, perpetrata dall'amico, che viene anche accusato di voler trarre guadagno («fate boctega di me» riga 2) da questa iniziativa:

Però io vi prego e scongiuro, per la vera amicitia che è tra nnoi, che non mi pare, *che voi facciate guastare quella stampa e abruciare quelle che sono stampate*; e che se voi *fate boctega di me*, non la vogliate far fare anche a altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrettanta, non di voi, ma delle vostre cose. Michelagnuolo Buonarroti, non pictore né scultore né architectore ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa.²²

In questa lettera emerge soprattutto un atteggiamento di ferma contrarietà al mezzo della stampa, come si nota dai toni con cui l'artista esprime la sua insistita necessità nel far eliminare una copia, forse più recente («quella stampa»), ed altre già stampate in precedenza («quelle che sono stampate»), che provoca anche l'utilizzo di espressioni molto concitate come *guastare e abruciare* («facciate *guastare* quella stampa e *abruciare* quelle che sono stampate» riga 2).

Il reciproco scambio epistolare di testi poetici che Michelangelo portava avanti con gli amici più stretti, che si basava non solo sull'invio di testi suoi, ma anche sulla sollecitazione a inviarne di propri, non prevede assolutamente la possibilità di stampa, come riscontrato anche da Costa:

La percezione che Michelangelo aveva dello scambio di componimenti era estranea alla logica della stampa, permeata ancora in certo senso dal modello del circolo umanista. In questa ottica elitaria, dunque, la circolazione poetica era destinata a rimanere circoscritta nell'alveo di amici intimi, come il frutto di uno scambio paritetico e disinteressato.²³

²²Per la citazione di questa lettera, ho utilizzato la versione online del *Carteggio diretto e indiretto michelangiolesco* (http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_23.php?id=1052&daAnno=1546&aAnno=1546&Mittente=&Destinatario=Del_Riccio_Luigi&Luogo_Mittente=&Luogo_Destinatario=&Trascrizione=&Collocazione=&Bibliografia=&cerca=cerca&), ovvero l'edizione digitalizzata di P. Barocchi e R. Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, Firenze, Sansoni, 1965-1983

²³ G. Costa, *Michelangelo e la stampa*, in «Acme», cit., p. 215

Infine, le motivazioni che determinarono l'interruzione di questo progetto di raccolta, di cui non vi sono più tracce dopo 1546, risultano ancora poco definite.

La causa più comunemente accettata è la morte di Luigi del Riccio, nel novembre 1546, peraltro seguita da una lunga serie di altri lutti, forse anch'essi determinanti, fra cui la morte di Vittoria Colonna nel 1547 e del fratello Giovanni nel corso dell'anno successivo.

Oppure, se si fa riferimento alla lettera sopra citata, risalente appunto all'inizio del '46, si può pensare a un fastidio di Michelangelo rispetto a una circolazione non autorizzata dei propri testi, o a un'iniziativa personale di del Riccio volta a dare una veste più concreta al progetto (forse, questa concretezza potrebbe essere testimoniata proprio dai riferimenti a certe *stampe*, che abbiamo visto nella lettera citata in precedenza), che incontrò il netto rifiuto e la rabbia dell'artista, il quale volle interrompere del tutto la progettazione.²⁴

1.4 Composizione metrica e contenuto del *Canzoniere* del '46

La composizione di questo canzoniere risulta ricca di elementi interessanti: i testi erano 89 in totale, di cui uno non composto da Michelangelo, ovvero la quartina epigrammatica di Strozzi sulla statua della *Notte*, a cui l'autore replicava con un'altra quartina, anch'essa inserita nel progetto di raccolta, *Caro m'è 'l sonno e più esser di sasso* numerata 247 nelle edizioni moderne.

Dal punto di vista metrico, oltre a queste due quartine (3%), 73 madrigali (83%) e 13 sonetti (14%), per i quali vengono utilizzati solamente due schemi, ovvero ABBA ABBA CDE CDE in 12 casi, e ABBA ABBA CDC DCD in un solo caso.

Queste percentuali sono assolutamente fuori dalla norma, poiché rovesciano il normale rapporto percentuale madrigale-sonetto, o comunque relegano il sonetto, metro per eccellenza nel Cinquecento, a un ruolo secondario, e assegnano il ruolo primario a una forma poetica fino ad allora marginale, il madrigale.

Basterà, ad esempio, confrontare queste percentuali con quelle bembiane dell'edizione delle *Rime* del '35, per rendersi conto dell'enorme differenza. I sonetti raggiungono qui l'88%, mentre i madrigali sono solamente il 3%, addirittura in percentuale inferiore rispetto alle ballate e alle canzoni (entrambe al 4%), e si trovano anche sestine e capitoli (1%).

Tuttavia, segnala Fedi (a cui ho fatto riferimento anche per le percentuali sopra riportate), Frey identificava altri sedici testi, otto sonetti e otto madrigali, destinati a far parte del canzoniere,

²⁴ Per questa ipotesi si veda, in particolare, Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, cit., p. XIV

che si trovano però solamente nel codice Vat. lat. 3211, ma non erano stati trascritti in R (ovvero il ms. Archivio Buonarroti XIV).²⁵

Dal punto di vista contenutistico, si nota subito, oltre all'ovvia esclusione di testi più brevi come le terzine o le quartine (anche epitaffio), gli abbozzi o i frammenti, anche «la totale assenza [...] non solo dell'alternativa più realistica [...] ma anche della più diretta partecipazione autobiografica»²⁶.

Vengono infatti esclusi, tutti quei testi, in gran parte riconducibili alla prima produzione poetica, dalle forme più “lunghe” e dal contenuto comico-burlesco: quindi, ad esempio, i sonetti caudati, come quello celeberrimo sulla composizione della Sistina, *I' ho già fatto un gozzo in questo stento* (n.5, nelle edizioni moderne delle *Rime*) i capitoli in terza rima (fra cui uno di scambio con Berni, *Com'io ebbi la vostra, signor mio* n.85) i rispetti.

Egli esclude inoltre tutti i testi che contenevano un riferimento, soprattutto di tono polemico, all'occasionalità e all'esperienza biografica: come il sonetto *Qua si fa elmi di calici e spade* (n.10), che contiene una feroce invettiva contro la corruzione della Chiesa, in particolare in riferimento alla simonia («'l sangue di Cristo si vend'a giumelle / e croce e spin son lance e rotelle» vv. 2-3; «poscia c'a Roma gli [=di Cristo] vendon·lla·ppelle, e ècci d'ogni ben chiuso le strade» vv.7-8) che ha ripercussioni anche sull'esperienza del poeta, come specificato nelle terzine.²⁷

Vengono rigettati anche il sonetto caudato *I' l'ho, vostra mercè, per ricevuto* (n.71), che contiene un'invettiva nei confronti di Pistoia, città del destinatario, l'amico e poeta Giovanni, o *La nuova alta beltà che 'n ciel terrei* (n.178) un sonetto-epitaffio composto, su sollecitazione del letterato modenese Gandolfo Porrino, in occasione della morte della nobildonna romana Faustina Mancini Attavanti nel 1543.

Insomma, Michelangelo eliminava dal suo canzoniere ogni riferimento all'occasionalità, all'evento biografico o storico-politico, aspirando quindi a una poesia più universale, di lunga durata, ma rigettava inoltre tutti quei testi, riconducibili a un'eredità quattrocentesca di poesia burchiellesca, comico-realistica, che, nel corso degli anni, hanno contribuito a formare

²⁵ R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti in La memoria della poesia*, cit., p. 288, inoltre cfr. *Appendice I* per l'elenco degli incipit dei testi inclusi nel canzoniere del '46 e cfr. *Appendice II* che include l'incipit dei sedici componimenti che erano stati preparati per fare parte del canzoniere, come segnalato da Frey.

²⁶ R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti in La memoria della poesia*, cit., p. 286

²⁷ Michelangelo racconta infatti che a Roma non più possibile per lui trovare lavoro, poiché ha incontrato l'opposizione di un papa («quel nel manto», ma risulta difficile stabilire con precisione di quale papa si tratti, dal momento che la datazione del sonetto è molto incerta), che lo ha reso inerte nello stesso modo in cui Medusa aveva pietrificato Atlante: «S'i' ebbi ma' voglia a perder tesauo, / per ciò che qua opra da mme è partita, e' può quel nel manto che Medusa in Mauro;» (vv.9-11)

un'immagine di poeta eccentrico fuori dagli schemi, antiaccademico, amante del linguaggio contorto e della forma imperfetta, a tratti persino "bernesco".²⁸

Michelangelo non prevedeva niente di ciò per il suo canzoniere, ma inseriva all'interno di esso invece, tutta la produzione poetica più matura e più recente, ovvero i sonetti e i madrigali di tematica amorosa e d'impronta neoplatonica «fedeli al modello petrarchesco nell'articolazione retorica ma non nella castità lessicale, e anzi inclini alle escursioni "comiche" e alla contaminazione dei registri».²⁹

In conclusione, questo canzoniere, per quanto ricco di varianti e non portato a termine, è quanto di più si avvicina a un "libro di poesia" del Buonarroti, più autenticamente rappresentativo della sua poesia perché costruito sotto la sua supervisione e secondo la sua volontà, e non secondo l'immaginario formatosi nei secoli successivi. Da esso, insomma, emerge certamente «un'idea di Michelangelo poeta un po' meno eccentrica, e forse anche un po' più storicamente attendibile.»³⁰

²⁸ A tal proposito, si veda innanzitutto Contini, che nel suo saggio *Una lettura su Michelangelo* fa riferimento, in relazione alle influenze della poesia di Michelangelo, a una «poetica bernese», da contrapporre a una «poetica petrarchesca» (G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p.252), oppure L. Baldacci (in *Lineamenti della poesia di Michelangiolo*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974) che sostiene che «Michelangelo era bernese a priori» (p.253), sottolineando inoltre come questo «carattere bernese non derivi da un proposito diretto, ma sia piuttosto la risultante dell'incontro tra una poetica realistica e un impegno platonico» (p.260). Oppure, per l'accostamento fra i due poeti si veda uno studio come quello di D. Romei, "Bernismo" di Michelangelo in *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro 2P, 1984, pp.137-182.

²⁹M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) réunis et présentés par D. Boillet et M. Plaisance, Paris, C.I.R.R.I., 2007, p.216

³⁰ R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti* in *La memoria della poesia*, cit., p. 282

Capitolo 2: Osservazioni strutturali sui madrigali michelangeloeschi

Michelangelo effettua scelte precise per quanto riguarda alcuni elementi “base” della struttura dei suoi madrigali. Dal punto di vista dell’estensione, essi si possono considerare abbastanza “lunghi”, poiché hanno, in media, un’estensione di tredici versi, un paio in più rispetto allo “standard” raccomandata dai teorici. Inoltre l’estensione più ricorrente, che ritroviamo in circa venti esempi, è di una quindicina di versi, ancora una volta al di sopra della media

Forse questa scelta è parzialmente legata a un discorso contenutistico, dal momento che il nostro è poco interessato a un contenuto galante “breve”, ma piuttosto a un’esposizione accurata delle proprie riflessioni e meditazioni, che, di base, richiede uno spazio maggiore.

Aggiungo che il madrigale più breve, che è, fra l’altro, anche il primo, è di sei versi, mentre quello più lungo è di ben diciannove versi.

Dal punto di vista della tipologia dei versi, nei madrigali completi si trovano 606 settenari e 716 endecasillabi. Questi ultimi sono quindi in maggioranza, ma, generalmente, nei testi viene rispettata la raccomandazione dei teorici di combinare endecasillabi e settenari, anche se contravvengono a questa regola solo due madrigali costituiti interamente da endecasillabi, il n. 15 (ABBACDECDE) e il n. 164 (ABCABCDEFDEF); si trovano inoltre tre esempi di testi che presentano tutti endecasillabi, fatta eccezione per un settenario, e sono il n.7 (AbACC), il n.12 (aBBCDDCEFF), e il n. 167 (ABCABCcDD).

Per quanto riguarda gli schemi, la situazione è molto diversa dai sonetti, per i quali, abbiamo visto, si alternano sostanzialmente solo due tipi di schemi, ad esclusione di qualche sonetto caudato.

La scelta, per quanto riguarda i madrigali, è invece molto più varia, e la ricerca sperimentale più approfondita e sistematica.

I tratti principali di questi schemi sono stati efficacemente riassunti in un articolo di Damian³¹. Gli elementi messi in risalto dallo studioso sono l’originalità dell’impianto dei madrigali michelangeloeschi e la loro «straordinaria singolarità strutturale (oltreché, ovviamente, contenutistica)»³² rispetto a una produzione coeva più standardizzata e meno incline a sperimentare quando si tratta di questo tipo di metro.

³¹ M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangeloeschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova, Studio Editoriale Programma, 1992, pp. 905-920

³² M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangeloeschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, cit., p.919

Nello strutturare i propri madrigali, Michelangelo segue, generalmente, la procedura cinquecentesca, che prevedeva la coesistenza di schemi che ricorrevano una sola volta (quindi di prove uniche) e la coagulazione di molti esemplari intorno a uno schema, che nasceva come libero ma veniva recuperato con variazioni minime (ad esempio, alternando la posizione di endecasillabi e settenari).

Sulla base di queste considerazioni, Damian raggruppa quindi i madrigali in tre distinte sezioni: nella prima raccoglie 51 madrigali (quindi circa il 50 % della produzione michelangiolesca) che presentano struttura metrica singolare, non replicata in altri punti: ad esempio, i nn. 31 (AaBBccDdEeeeFF), 91 (abBccAadeadEeFFfGG), 146 (abCabCcdedeeFF), 154 (abbAabDcaDdEE), 168 (ABbCaBCcDEdEeFF), 240 (aaBbCabCCDdEE), 263 (abbCabCcDEFdeFfGG).

Nella seconda sezione vengono considerate a parte quattro coppie di madrigali che, indipendentemente dalla distribuzione interna di endecasillabi e settenari, hanno lo stesso tipo di schema “profondo”: troviamo un esempio di questo meccanismo per i n. 155 (AbbAacDacDDeeFF) e n. 157 (abbAacDacDdEe(a)FF), entrambi riconducibili al tipo ABBAACDACDDEEFF.

Nella terza sezione si trovano quegli schemi che si trovano più di due volte, presentando talora nessuna variazione, ma generalmente con variazione minima all'interno della struttura: sono, ad esempio, rapportabili al tipo ABCABCCDD, il n.167 (ABCABCCDD), e i nn.142 e 169, entrambi con schema abCabCcDD, in cui nelle due sequenze in rima alternata si trovano, per le rime A e B, due settenari al posto degli endecasillabi. Vi possono essere tuttavia gruppi assai più ampi accumulati dalla medesima successione rimica di base, come i tredici campioni costituiti sulla base di ABBCACCDECDEEFF e i dodici sulla base di ABBAACDACDDEE³³, schemi che peraltro, segnala Damian, sembra siano stati sperimentati solo da Michelangelo.

Egli sostiene inoltre che Michelangelo propone sessantadue ‘tipi’ di schemi (su centodieci madrigali) e si assesta quindi su un valore percentuale di 1.65 di variabilità, cifra di un punto inferiore rispetto alla media cinquecentesca, che si assestava infatti sul 2,5.

Lo studioso, infine, pur ponendo l'accento sulle differenze di struttura fra i vari madrigali, sottolinea anche come l'autore sia in grado di servirsi delle caratteristiche strutturali di questo metro con, allo stesso tempo, libertà e rigore, dal momento che di frequente i suoi madrigali «possiedono strutture o porzioni, anche ampie, di struttura fortemente affini»³⁴.

³³ L'elenco completo dei madrigali costituiti che hanno come base queste strutture si trova in M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangioleschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, cit., p. 918-919

³⁴ M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangioleschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, cit., p.920. Egli sottolinea, ad esempio, che «il segmento interno ...CACC... posizionato dopo il terzo verso divenga quasi un tratto pertinente distintivo della produzione michelangiolesca» (p.918)

A tal proposito, ho riscontrato, nelle code dei madrigali, alcuni elementi di somiglianza, dal punto di vista metrico e sintattico, che andrò ora ad esaminare.

2.1 Le chiuse dei madrigali: osservazioni di carattere metrico-sintattico

I madrigali di Michelangelo, come, in generale, quelli cinquecenteschi, sono generalmente chiusi da uno o più distici baciati. Questo elemento è riscontrato anche da Girardi, che infatti osserva che «la forma [poetica] più ideale per Michelangelo è il madrigale, concluso da un distico gnomico baciato»³⁵. Vedremo successivamente l'importanza di questo aggettivo *gnomico*, che riassume perfettamente il carattere delle chiuse dei madrigali michelangioli, ricche di frasi sentenziose e giochi di parole concettistici.

Separerò la mia analisi in due sezioni: la prima riguarderà la struttura metrica delle chiuse madrigalesche, la seconda la sintassi, fortemente tesa e perturbata, che è quindi in contrasto con la più ordinata struttura metrica.

2.1.1 Analisi metrica

Dal punto di vista metrico, la prima grande distinzione che ho effettuato è quella fra chiuse di madrigali che presentano o meno distici baciati.

I madrigali che non contengono distici nel finale sono solamente dodici, e li ho classificati secondo tre tipi.

Nel primo troviamo i madrigali con chiusa a rime replicate consecutive, come CDECDE (n.15), cDEcdE (n.152) e DEFDEF (n.164).

Il secondo tipo riguarda invece quei testi che hanno una chiusa a struttura ternaria, in cui si alternano endecasillabi e settenari, secondo lo schema xYx (dEd, al n.8) o XyX , come ai nn.113 (FeF) e 165 (FdF).

Il terzo tipo, infine, comprende quelle chiuse che presentano una doppia coppia baciata, cui si aggiunge però un'altra rima (CcFfF al n.246), o una rima irrelata, in posizione enfatica finale; ciò si verifica, ad esempio, al n. 28, in cui la chiusa è ggFfh, oppure al n.115, un breve madrigale interamente costituito da distici baciati, in cui, sul finale, si aggiunge la rima irrelata D (AaBbCcD).

³⁵ E. N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, p.39

Infine, in alcuni casi il verso che si aggiunge al distico (o a una sequenza di tre rime) rima con il verso che precede la sequenza, perciò lo schema risulterà del tipo $x + \text{distico} / \text{tre versi in rima} + x$, come ai nn.123 (FGgF) e 231 (DeeD) o, con i tre versi, al n.114 (EfffE)

Tuttavia, nella grande maggioranza dei casi (86 esempi), i madrigali michelangioleschi presentano una o più coppie di distici in coda.

Anche qui ho effettuato una distinzione in tre gruppi, fra quei testi che presentano un singolo distico in chiusura, quelli che invece hanno un distico doppio, e, infine, quelli che presentano più di due distici in chiusura, creando così l'effetto di una coda "lunga", composta da sequenze bacciate consecutive.

Si trovano solamente tre esempi del primo tipo, peraltro nei primissimi lavori: CC (n.7), GG (n.11), FF (n.12). In questi ultimi due esempi, peraltro, la chiusa di questo tipo è preceduta da una rima irrelata.

Le chiuse costituite da distico doppio sono molto più numerose, ben sessanta.

Nella maggior parte dei casi, ben 51, la coda ha struttura a maggioranza endecasillaba del tipo $XxYY$ (e si struttura secondo quattro schemi: DdEE, CcDD, EeFF, FfGG)³⁶. La sequenza in chiusura con questo schema ha sempre andamento rimico progressivo, fatta eccezione per il n. 158, in cui la coda ha schema EeDD.

Si trovano pochi esempi di chiuse con altri schemi: una struttura con settenari ed endecasillabi equivalenti, del tipo $xxYY$ si trova in quattro esempi (ccDD al n. 107, eeFF ai nn. 129, 146, 255). Inoltre, in un esempio si trova un verso settenario in apertura, del tipo $xXYY$ (dDEE, al n.253), oppure in chiusura, del tipo $XXYy$ (DDEe, al n.147). Infine, in tre casi la coda è tutta endecasillaba (DDEE ai nn. 109 e 249, e EEFF al n.148).

Infine, in 23 esempi, i madrigali presentano sequenze finali costituite da più di due coppie distici, quasi sempre da tre; si tratta anche in questi casi di sequenza miste, ovvero costituita da endecasillabi e settenari.

Questo vale in generale, ad esclusione di qualche caso, in cui si trova uno schema che presenta un solo settenario, ovvero ai nn. 157 (DdEeFF) e 240 (CCDdEE), e al n. 269, in cui la chiusa a distici baciati è formata da soli endecasillabi (CCDDEE).

In questo gruppo, molti tipi di schemi sono replicati, in forma perfettamente identica oppure con variazione minima nella tipologia dei versi (endecasillabi e settenari): ad esempio, CcDdEE si ritrova non solo al n.125, ma anche ai nn.135 e 141. Si trova anche un'altra forma

³⁶ Gli altri esempi di chiusure di questo tipo sono: CcDD (nn. 137, 138, 142, 144, 167, 169, 171, 176), DdEE (nn. 93, 111, 118, 126, 132, 133, 136, 153, 154, 163, 235, 254, 262), EeFF (nn. 81, 117, 140, 143, 145, 149, 156, 162, 168, 170, 172, 173, 174, 192, 232, 234, 242, 244, 245, 252, 256, 258, 264), che è anche lo schema metrico più diffuso, e FfGG (nn. 128, 161, 175, 241, 263, 265).

simile, con la sola differenza che il primo verso del secondo distico non è un endecasillabo, ma un settenario (quindi CcddEE, ai nn.130 e 229).

Anche in questi quattro esempi, lo schema è quasi identico, ma varia la scelta di endecasillabi e settenari fra primo e secondo distico: DdeeFF (n.134), DDEeFF (n.147), DDeeFF (n.155), DdEeFF (n.157)

Infine, i nn. 121 e 139 presentano schema identico nella conclusione, eEFfGG.

Vi sono poi schemi che compaiono un'unica volta: aaDdEE (n.116), CcddAA (n.120), unico esempio di schema in cui le rime non procedono in maniera progressiva, e ccEeFF (n.122)

In un solo caso nella coda si trovano quattro distici, ovvero al n.92, con schema DdEEFFGG.

La presenza di una chiusa in distici così estesa è legata, in quattro casi, al fatto che lo schema del madrigale è interamente costituito da distici, come si può notare al n. 31 (schema AaBBccDdEeeeFF, che presenta peraltro nella conclusione un'interessante triplice sequenza settenaria), e, con schema perfettamente identico, i nn. 127 e 131 (schema AaBbCcDD). Il n.119 presenta uno schema interessante, AbBCCDdaaDdEeDDdEE. Si può vedere che esso è costituito quasi interamente da distici, ad eccezione del primo verso e della triplice sequenza Dd sul finale. Un meccanismo come questo, che prevede tre distici baciati e l'aggiunta di un settenario al penultimo distico, si ritrova anche in altri madrigali, che però non hanno uno schema interamente costituito da distici: è il caso, ad esempio, del n.91 (che ha la coda con schema EeFFfGG), o del n.112 (CcDdEeFF), mentre al n. 124 si trova un endecasillabo e due settenari (AaCccDD).

2.1.2 Analisi sintattica: le chiuse del tipo $x+I$

Nelle chiuse dei madrigali michelangioli si trovano numerosi esempi di quelli che Soldani definisce «versi isolati alla fine delle unità metriche ($x+I$)»: all'interno di questa tipologia, precisa lo studioso, rientrano non solo i versi strettamente «asindetici» (o giustapposti), ma anche alcuni versi introdotti da particolari particelle, e quindi «legati a ciò che li precede da coordinazione o subordinazione»³⁷.

Egli rileva inoltre che questi versi ricoprono una funzione retorica ben precisa: essi sono infatti «veicolo di moduli sentenziosi o anche proverbi», oppure di «espressioni riassuntivo-conclusive», producendo quindi, sul finale, un «effetto sentenzioso-epigrammatico»³⁸. Nella chiusa dei madrigali michelangioli, la funzione di questi tipi di versi è molto simile:

³⁷ A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 91

³⁸ A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, cit., pp. 91-92

talvolta, essi contribuiscono a chiarire parzialmente il contenuto della conclusione, ma hanno soprattutto la funzione di esporre, con tono perentorio e sentenzioso, brevi moniti o precetti di stampo moralistico, producendo così delle brevi *sententiae* conclusive simili a proverbi.

Questi tipi di conclusione sono molto apprezzati da Michelangelo, poiché consentono di fornire ai madrigali delle “chiuse ad effetto”, dal significato pregnante, che vengono anche impreziosite, come vedremo, dalla presenza di vari espedienti retorici.

Nei madrigali michelangioleschi, con o senza conclusione con schema metrico in distici, la maggior parte di questi versi sintatticamente isolati è introdotta dalle preposizioni *c’/che/ché*.

Le indicazioni contenute in questi tipi di chiuse riguardano soprattutto il sentimento di amore e il rapporto con la donna amata, come emerge da questi esempi: «non trovo altro soccorso / che l’immagin sua ferma in mezzo il core: / CHÉ DOVE È MORTE NON S’APPRESSA AMORE.» (127, vv.6-8), «Luci già mai vedute! / né da vederle è men che ’l gran desio; / CHE ’L VEDER RARO È PROSSIMO ALL’OBLIO.» (163, vv.11-13), «Perché ’l tuo gran valore / d’ogni men grado accresce suo durezza, / C’AMOR VUOL PARI STATO E GIOVANEZZA.» (255, vv.14-16), «E ’l ciel pur vuol ch’i’ brami, / a quel che spiace non sie pietà vana: / CHÉ L’USO AGLI OCCHI OGNI MALFATTO SANA.» (256, vv.13-15). Particolarmente interessante la struttura della conclusione del n. 158, in cui la subordinata causale racchiude, in *enjambement*, anche un periodo ipotetico («[...] CHÉ S’I’ MUOIO IN TAL SORTA, / TU ’L FAI PIÙ CON MERCÉ CHE CON LA MORTE.» vv.14-15).

Si trovano di frequente anche versi giustapposti contenenti indicazioni di stampo pietistico e religioso, cifre particolarmente care a Michelangelo: «E chi da voi si parte, / occhi, mie vita, non ha luce poi; / CHE ’L CIEL NON È DOVE NON SIATE VOI.» (81, vv.11-13), «Se sente il primo amore / come suo fin, per quel qua questa onora: / C’AMAR DIÈ ’L SERVO CHI ’L SIGNORE ADORA.» (117, vv.14-16), «priego ’l mie, benché brutto, /com’è qui teco, il voglia in paradiso:/ C’UN COR PIETOSO VAL QUANT’UN BEL VISO.» (121, vv.15-17), «Dunche ha men grazia chi più qua soggiorna: / CHÉ CHI MEN VIVE PIÙ LIEVE AL CIEL TORNA.» (132, vv.12-13).

Le conclusioni di questo tipo risultano molto efficaci anche dal punto di vista retorico: questi versi sono infatti teatro privilegiato di sfoggi concettistici, che si risolvono prevalentemente in giochi di parole strutturate sulla base di antitesi e di polittoti, e che consentono anche, dal punto di vista contenutistico, di rafforzare ulteriormente il messaggio esposto in essi.

Troviamo un esempio quanto dichiarato nella chiusa del madrigale n.116, con antitesi fra il guadagnare (*acquista*) e il perdere (*perdendo*): «Occhi lucenti e santi, / mie poca grazia m’è ben dolce e cara, / C’ASSAI ACQUISTA CHI PERDENDO IMPARA» (vv.11-13).

Al n. 120, invece, l’opposizione *morire – guarire* viene rinforzata attraverso l’accostamento con i polittoti *mai...mai* e *non...non*, quindi con forte allitterazione sui suoni nasali: «in mille e

mille pezzi,/ prega te sol non manchi un de' suoi guai:/ CHÉ MAI NON MUOR CHI NON GUARISCE MAI» (vv.10-12). Al n. 124, invece, vi è un'opposizione doppia, fra le coppie *nuoce – giova*, e *mal – ben*: «ma la grazia il tormento / da me discaccia per più lunga pruova: / C'ASSAI PIÙ NUOCE IL MAL CHE 'L BEN NON GIOVA.» (vv.8-10).

I madrigali nn.130-131 presentano chiuse molto simili, anche perché generalmente accumulati da strutture analoghe; entrambi sono infatti riportati, in forma autografa, sul medesimo foglio.

La contrapposizione è quindi fra un tempo lungo (*l'uso di molt'anni*) e un tempo breve (rispettivamente, *un dì* e *un'or*): «né danno alcun da tal pietà mi scioglie: / CHÉ L'USO DI MOLT'ANNI UN DÌ NON TOGLIE» (130, v.12-13), «né perde Amor per maggior tema o danni: / CH'UN'OR NON VINCE L'USO DI MOLT'ANNI.» (131, vv.10-11).

Anche le chiuse dei madrigali nn. 134 e 149 presentano una chiusa con struttura simile: in entrambe, infatti, si trova una contrapposizione fra *poco* e *troppo* («A viver molto? E questo mi spaventa: / CHÉ 'L POCO È TROPPO A CHI BEN SERVE E STENTA.» 134, vv.14-15; «Questa, di grazie piena, / n'abonda e 'nfiamma altrui d'un certo foco, / CHE 'L TROPPO CON MEN CALDO ARDE CHE 'L POCO» 149, vv.12-14).

Al n. 137, invece, l'opposizione è fra guarire (*sana*) e morire (*la vita toglie*) («Ond'io sol ti ringrazio / delle mie morte e non delle mie doglie, / C'OGNI MAL SANA CHI LA VITA TOGLIE» vv.7-9), e al n.167, fra la giovinezza (*età verde*) e la vecchiaia (*i giorni stremi*): «e se ben porti l'ali, / con esse mi giugnesti, or fuggi e temi, / C'OGNI ETÀ VERDE È SCHIFA A' GIORNI STREMI.» (vv.7-9).

Infine, al n. 254, la contrapposizione è fra *vive* e *muore*: «Grazie vengon da llei / strane e dolce e d'un certo valore, / CHE PER SÉ VIVE CHIUNCHE PER LE' MUORE.» (vv.11-13).

Come accennato in apertura, questi stessi tipi di chiuse, introdotti dalle particelle *c' / che / ché*, si trovano anche nel gruppo dei madrigali che non presentano, dal punto di vista metrico, uno o più gruppi di distici in chiusura.

Si trovano quindi esempi che contengono avvertimenti di stampo moralistico («Così l'alma sincera / serve e sopporta, e, quando che sia poi, / spera non quel che puoi: / CHE 'L PREMIO DEL MARTIR NON È TRA NOI.» 246, vv.14-17), mentre altri sono caratterizzati dallo sfoggio di espedienti retorici, come la *correctio*: «E perc'un'alma infra duo va 'l più degno, / m'è forza, s'i' voglio esser, sempre amarti; / CH'I' SON SOL LEGNO, E TU·SSE' LEGNO E FOCO» (15, vv.8-10).

La conclusione di questo madrigale è molto interessante, in quanto è caratterizzata da una piena corrispondenza, su base ternaria, fra metro e sintassi.

Gli ultimi due periodi sono costruiti in maniera simmetrica, come emerge dal parallelismo «E perc'un [...] E perc'un» (vv. 5-8), ma anche poiché sono entrambi di tre versi, entrambi con

pausa al secondo verso, e ad essi corrispondono perfettamente, dal punto di vista metrico, le due terzine finali CDECDE.

E perc'un cor fra dua fa picciol segno 5
di vita, a tte s'è dato ambo le parti;
ond'io resto, tu 'l sai, quant'io son, poco.
E perc'un'alma infra duo va 'l più degno,
m'è forza, s'i' voglio esser, sempre amarti;
ch'i' son sol legno, e tu sse legno e foco. 10

In questi tipi di versi, si possono inoltre trovare altri espedienti retorici, come il polittoto dell'aggettivo *grande* («e se più bella al mie mal maggior siete, / l'alma n'ha più quiete: / C'UN GRAN PIACER SOPPORTA UN GRANDE AFFANNO» 123, vv.17-19), oppure, al n.153, del pronome *me* («Tu pur dalle mie streme / parti puo' sol levarne, / CH'IN ME NON È DI ME VOLER NÉ FORZA» (vv.9-11).

In altri esempi, questi tipi di versi sono introdotti dalla particella *sì*, come al n.118, in cui si ritrova l'opposizione *morte – vita* («né contr'a morte è forte / altro che morte, SÌ C'OGN'ALTRA AITA / È DOPPIA MORTE A CHI PER MORTE HA VITA» vv.11-13).

La parte conclusiva di questo madrigale è particolarmente interessante dal punto di vista retorico:

Altro refugio o via
mie *vita* non iscampa
dal suo *morir*, c'un'aspra e crudel *morte*; 10
né contr'a *morte* è forte
altro che *morte*, sì c'ogni altra aita
è doppia *morte* a chi per *morte* ha *vita*.

Come si può vedere, l'ultimo verso, sopra citato, riprende l'opposizione *vita – morte* dei vv.9-10, mentre il sostantivo *morte* viene rimarcato attraverso una serie di polittoti («morir [...] morte» v.10; «morte» v.11; «morte» v.12; «doppia morte [...] morte» v.13).

Un altro esempio di chiusa introdotta da *sì* si trova al n.135, in cui si trovano vengono contrapposti in maniera antitetica il *mal uso* e il *buon consiglio*: «ch'i' cerco in un momento / del me' di loro e di poi il peggio piglio; / SÌ DAL MAL USO È VINTO IL BUON CONSIGLIO» (135, vv.10-13).

Si trovano inoltre clausole asindetichiche di questo tipo introdotte da una coordinata, «tal ch'è tuo accesi sguardi, / di fuor piangendo, dentro circumscrivo, / E DI QUEL C'ALTRI MUOR SOL GODO E VIVO» (136, vv.11-13), oppure «Debile vecchio, è tardi / la fuga e lenta, ov'è posto 'l mie scampo; E CHI VINCE A FUGGIR, NON RESTI IN CAMPO.» (175, v. 17)

Nel seguente esempio, la coordinata è inframezzata al penultimo verso, e quindi il periodo conclusivo è in *enjambement*: «La ragione i martiri / fra lor comparte; E FRA PIÙ SALDE TEMPRE / S'ACCORDAN TUTT'A QUATTRO AMARTI SEMPRE» 93, vv.11-13

Un altro espediente retorico cui ricorre talvolta l'autore è concludere il madrigale con una proposizione interrogativa, lasciando quindi, sul finale, un senso di dubbio e di incompiuto: nella chiusa del n.8, in particolare, si trovano due interrogative, e la seconda si presenta in forma di verso isolato, ed è legata alla proposizione precedente da un rapporto di coordinazione.

Risulta d'altra parte particolarmente interessante il contrasto fra la prima interrogativa, lunga tre versi, e la seconda, un'interrogativa ipotetica, più fulminea e immediata, che lascia quindi, sul finale, un ulteriore senso di irrisolto: «Che cosa è questo, Amore, / ch'al core entra per gli occhi, / per poco spazio dentro par che cresca? / E S'AVIEN CHE TRABOCCHI?» (8, vv. 9-12).

Si trovano infine quattro esempi di «versi asindetichi» (o giustapposti) veri e propri, in cui quindi la proposizione conclusiva viene quindi isolata mediante stacco asindetico: all'interno di essi troviamo un esempio di chiusa con un incitamento («[...] raddoppia quel languire / del qual, s'i' fussi meco, sare' fora. / DEH RENDIM' A ME STESSO, ACCIÒ CH'I' MORA.» 91, vv.16-18), e generalmente, sono anch'essi caratterizzati da un impianto di tipo “proverbiale” («[...] s'altro non è che tiri / la mente al ciel per grazia o per mercede: / TARDI AMA IL COR QUEL CHE L'OCCHIO NON VEDE.» 258, vv.10-15), e dalla presenza di meccanismi retorici, come l'antitesi (si noti infatti l'opposizione *el mezzo – troppo* in «onde d'equal tormento / e l'aita e l'offesa mortal veggio: / EL MEZZO, A CHI TROPPO AMA, È SEMPRE IL PEGGIO» 157, vv.13-15), talvolta anche all'interno di strutture più complesse, come al n. 173, in cui si trovano, in forma di *correctio*, una doppia antitesi (*sé – me* e *bella – brutto*) e, in aggiunta, il polittoto *farie...non farie*: «Dunc'ambo n'arien bene, / ritrarla col cor lieto e 'l viso asciutto: / SÉ FARIE BELLA E ME NON FARIE BRUTTO.» (vv.13-15).

2.2 Relazioni fra metro e sintassi nei madrigali in forma di dialogo

Desidero inoltre aggiungere, a queste interessante catalogazione di Damian, le seguenti particolarità riguardanti gli schemi di un gruppo di madrigali.

All'interno delle *Rime* michelangioliche si trovano quattro madrigali molto interessanti, poiché presentano un impianto dialogico: questi testi presentano un ulteriore elemento d'interesse in quanto caratterizzati da una perfetta coincidenza fra metro e sintassi, che rispecchia pienamente anche la partizione dialogica.

Si prenda, ad esempio, il n. 134, uno scambio fra un amante e le anime dei beati (e quindi, per visualizzare più chiaramente questa corrispondenza, riporterò a lato dei testi citati lo schema metrico):

-Beati voi che su nel ciel godete		A
le lacrime che 'l mondo non ristora,		B
favvi amor forza ancora,		b
o pur per morte liberi ne siete?		A
-La nostra eterna quiete,	5	a
fuor d'ogni tempo, è priva		c
d'invidia, amando, e d'angosciosi pianti.		D
-Dunche a mal pro' ch'i' viva		c
convien, come vedete,		a
per amare e servire in dolor tanti.	10	D
Se 'l cielo è degli amanti		d
amico, e 'l mondo ingrato,		e
amando, a che son nato?		e
A viver molto? E questo mi spaventa:		F
ché 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta.	15	F

Il primo periodo, in cui prende la parola l'amante, è lungo quattro versi, e, dal punto di vista metrico, coincide perfettamente con la quartina a rime incrociate ABbA. Il secondo, in cui rispondono le anime dei beati, è perfettamente contenuto nella prima terzina, acD, mentre quella successiva, impostata sugli stessi tipi di rime (caD), ingloba la prima parte della replica dell'amante. Anche il periodo successivo, l'interrogativa dubitativa ai vv.11-13, è strutturato su base ternaria, ed è perfettamente racchiuso nella terzina dee.

Una simile corrispondenza fra metro e sintassi si trova anche in un madrigale più tardo, il n.245, che contiene un dialogo fra un amante e Amore:

-Se 'l volto di ch'i' parlo, di costei,		A
no' m'avessi negati gli occhi suoi,		B
Amor, di me qual poi		b
pruova faresti di più ardente foco,		C
s'a non veder me' lei	5	a
co' suo begli occhi tu m'ardi e non poco?		C
-La men parte del gioco,		c
ha chi nulla ne perde,		d
se nel gioir vaneggia ogni desire:		E
nel sazio non ha loco	10	c
la speme e non rinverde		d
nel dolce chi preschive ogni martire.		E
-Anzi di lei vo' dire:		e
s'a quel c'aspiro suo gran copia cede,		F
l'alto desir non quietà tuo mercede.	15	F

L'elemento di analogia più interessante con il n.134 è la strutturazione in terzine, con la differenza che nel precedente questo tipo di costruzioni riguardava solamente alcune porzioni di testo, mentre in questo madrigale la sintassi e lo schema metrico sono interamente strutturati su base ternaria. Il discorso dell'amante consiste infatti in una lunga proposizione interrogativa (vv.1-6), contenente un periodo ipotetico, in maniera simile a quanto accadeva nell'interrogativa in chiusura al n.134: la protasi di questo periodo ipotetico (vv.1-3) corrisponde perfettamente, dal punto di vista metrico, alla terzina ABb, mentre l'apodosi (vv.4-6) è perfettamente racchiusa nella terzina successiva, CaC.

Anche la risposta di Amore si distende lungo sei versi (vv.7-12), suddivisi, come nella prima parte, in due periodi di tre versi, separati da una pausa al v.9, (vv.7-9 e vv.10-12); anche qui lo schema metrico, cdEcdE, rispecchia perfettamente questa suddivisione in terzine.

Infine, anche per la parte finale, ovvero l'osservazione conclusiva dell'amante, espressa nei tre versi finali (vv.13-15), viene perfettamente inglobata dalla terzina eFF.

I restanti madrigali in forma di dialogo, ovvero i nn. 147 e 249, presentano una struttura leggermente diversa: nei precedenti, il parlante originario riprendeva nuovamente la parola, mentre in questi esempi lo scambio è ridotto, poiché si ha semplicemente un botta e risposta, e il madrigale viene quindi suddiviso in due lunghi blocchi.

Particolarmente interessante il n.249, poiché si tratta di un madrigale di natura politica, come si apprende dalle indicazioni di Del Riccio³⁹: in esso, un gruppo di cittadini (forse fuoriusciti, come il filo repubblicano Michelangelo, che aveva abbandonato la città nel 1534), rivolgendosi a Firenze, esprime il rammarico per la situazione politica dell'epoca, ovvero il passaggio dal regime repubblicano al governo tirannico di Cosimo de' Medici, accostando la città a una *donna* (v.1) creata per avere molti amanti, ma posseduta da uno solo (v.4). Nella replica, la città risponde ai cittadini che chi governa la città non riesce a godere di questa situazione, in quanto è continuamente preda al terrore, paragonando, ai vv. 11-13, il governante a un amante che non riesce a trarre soddisfazione da uno stato di totale appagamento («gran copia»), in cui viene frenato (*affrena*) il desiderio, ma piuttosto dalla privazione, poiché confortato dalla speranza («una miseria di speranza piena»). Questo identico motivo si trovava peraltro anche nell'inizio della risposta di Amore al n.245 (vv.7-9), in cui Amore rispondeva all'amante che colui che può godere pienamente della gioia d'amore («chi nulla ne perde» v.8) in realtà è svantaggiato, dal momento che questa soddisfazione causa l'assenza di desiderio.

³⁹ Zaja, nel commento annota infatti: «Nell'autografo si legge un'annotazione di Luigi del Riccio: “Di messer Michelagnolo Buonarroto, intendendo Fiorenza per la donna”» in Michelangelo Buonarroto, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano, BUR, 2010.

Esaminiamo quindi il rapporto fra metro e sintassi nel madrigale n.249:

-Per molti, donna, anzi per mille amanti		A
creata fusti, e d'angelica forma;		B
or par che 'n ciel si dorma,		b
s'un <i>sol</i> s'appropria quel ch'è dato a tanti.		A
Ritorna a' nostri pianti	5	a
il <i>sol</i> degli occhi tuo, che par che schivi		C
chi del suo dono in tal miseria è nato.		D
-Deh, non turbate i vostri desir santi,		A
ché chi di me par che vi spogli e privi,		C
col <i>gran</i> timor non gode il <i>gran</i> peccato;	10	D
ché degli amanti è men felice stato		D
quello, ove 'l <i>gran</i> desir <i>gran</i> copia affrena, ⁴⁰		E
c'una miseria di speranza piena.		E

Anche in questo madrigale viene mantenuta la coincidenza fra metro e sintassi: nella prima parte, il primo periodo di quattro versi, con una pausa al v.2, si inserisce perfettamente nella quartina a rime incrociate ABbA, mentre il secondo (vv.5-7) corrisponde alla terzina aCD.

La ripartizione dialogica, in questo madrigale, viene ulteriormente rimarcata dal momento che la seconda parte, contenente la risposta della città, è interamente costituito da endecasillabi (ACDDEE), e l'inizio di questa seconda parte viene rimarcato attraverso la ripresa della rima di apertura, A (*amanti : santi*).

Questo meccanismo si trova anche al n.147, contenente anch'esso uno scambio fra amante e Amore e suddiviso in due grandi blocchi (ABbAaCcAADddEFFEeGG); per questa ragione, spesso i due testi, che uscirono anche in forma musicata, vennero considerati come due testi separati. Il legame fra i due potrebbe essere testimoniato, tuttavia, dalla ripresa della rima A ad inizio della seconda parte, che contiene la risposta di Amore (*costei : dei* vv.1,9).

Tornando alla parte conclusiva del n.249, si noterà che anche in essa viene mantenuta la coincidenza fra metro e sintassi, dal momento che la prima proposizione (vv.8-10) è inclusa nella prima terzina (ACD), e la proposizione conclusiva in quella successiva (DEE).

⁴⁰ Questo madrigale contiene alcuni interessanti meccanismi retorici, come la replicazione di *sol* ai vv.4 e 6, il primo con significato di aggettivo e il secondo di sostantivo. Si noti inoltre il politoto «*gran [...] gran*», replicato ai vv.10-12.

Capitolo 3: Le rime nei madrigali completi michelangeloeschi

3.1 Presentazione generale e dati introduttivi

Per questa analisi sulle rime dei madrigali completi, ho seguito, per quanto riguarda le indicazioni metodologiche, i lavori di Andrea AFRIBO⁴¹ mentre, per l'impostazione del capitolo, l'esempio dell'articolo di Sandro RANZONI sulle rime dei sonetti completi⁴². Questa sezione contiene alcune osservazioni introduttive, che verranno poi approfondite nelle successive parti dedicate alle varie tipologie rimiche (vocaliche, consonantiche, in doppia, in iato).

In primis, inizierò con una panoramica sulla qualità fonica dei rimanti nei madrigali completi, confrontando questi dati con quelli riguardanti i sonetti completi:

	<i>Vocaliche</i>		<i>Consonantiche</i>		<i>In doppia</i>		<i>In iato</i>		<i>Totale</i>
	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N</i>	<i>%</i>	<i>N</i>	<i>%</i>	<i>N</i>	<i>%</i>	
<i>Sonetti</i>	560	50,04	336	30,06	117	10,44	108	9,46	1121
<i>Madrigali</i>	633	47,88	374	28,29	185	13,99	130	9,83	1322

Tabella 1: *Qualità fonica delle rime nei sonetti completi e nei madrigali completi nelle Rime di Michelangelo* (fonte per i dati riguardanti i sonetti completi: S. Ranzoni, *Aspetti rimici dei «sonetti completi» di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, p. 168)

Osservando la tabella, è possibile in generale confermare alcuni trend che Ranzoni già aveva segnalato per i sonetti, in particolare: la netta prevalenza di rime vocaliche, che staccano di circa venti punti le consonantiche, per cui è ancora possibile parlare, come per i sonetti, di una «forte intonazione vocalica che permane nella poesia di Michelangelo»⁴³. Tuttavia, rispetto ai sonetti, nei madrigali le rime vocaliche e consonantiche sono leggermente meno elevate, e lasciano il posto a una crescita delle rime in iato e in doppia, più significativo nel caso di queste ultime, che nei madrigali sono di quattro punti più elevate rispetto ai sonetti. Di conseguenza, la differenza fra le due categorie rimiche minoritarie è più ampia nei madrigali rispetto ai sonetti, in cui le rime in doppia staccano di circa quattro punti quelle in iato.

⁴¹ In particolare A. Afribo, *La rima nei Fragmenta*, in *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 35-108

⁴² S. Ranzoni, *Aspetti rimici dei «sonetti completi» di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp.161-232

⁴³ S. Ranzoni, *Aspetti rimici dei «sonetti completi» di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», cit., p.165

Se dovessimo quindi attribuire un’ “impronta sonora” alle rime dei madrigali, secondo due categorie, una “dolce” formata dalle rime vocaliche e in iato, e una “aspra” costituita da rime in consonante e in doppia, sarà possibile affermare che l’impronta delle rime michelangiottesche sia generalmente piuttosto dolce.

Vedremo poi, nella sezione successiva, come l’autore ami molto variare le desinenze dei rimanti nelle singole tipologie rimiche, dando così vita a una poesia in cui le scelte rimiche sono fortemente caratterizzate dalla *varietas*.

La seguente tabella propone invece una sintesi riguardante il volume dei rimanti nei madrigali michelangiotteschi:

	<i>Vocaliche</i>		<i>Consonantiche</i>		<i>In doppia</i>		<i>In iato</i>		<i>Totale</i>
	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	
<i>Monosillabi</i>							38	2,87	38
<i>Bisillabi</i>	378	28,59	261	19,74	123	9,30	67	5,06	829
<i>Trisillabi</i>	230	17,39	106	8,01	59	4,46	20	1,51	415
<i>Quadrisillabi</i>	25	1,89	6	0,45	3	0,22	5	0,37	39

Tabella 2. *Volume dei rimanti nei madrigali completi di Michelangelo*

Prima di proseguire nell’analisi, mi preme segnalare che ai dati riportati nella tabella va aggiunto un unico, particolare, rimante di cinque sillabe, collocato in uno dei testi che appartengono alla fase iniziale e più sperimentale, ovvero *accompagnorno* (12, v.5).

Osservando la tabella, emerge la netta predilezione dell’autore per i rimanti di misura bisillabica, che sono quasi il doppio dei trisillabici. Le rime dei madrigali sono quindi piuttosto brevi e rapide, forse perché una poesia come quella di Michelangelo, tendenzialmente discorsiva, non ha bisogno di chiuse versali lente e prolungate, ma di scorrere in maniera piuttosto fluida per permettere all’autore di esporre, nella maggior parte dei casi, il progressivo sviluppo del pensiero interiore.

Tornando alla tabella, si notano anche, sebbene in misura fortemente ridotta rispetto alle due classi prevalenti, rimanti monosillabici e quadrisillabici. I primi ovviamente sono tutti in iato, e contano 38 occorrenze; in generale, va sottolineato che i rimanti in iato sono presenti in tutte e quattro le categorie di volume. La maggioranza di essi è di misura bisillabica, con 62 occorrenze, ma vi sono anche trisillabi (20 occorrenze) e anche quadrisillabi, fra cui si contano quattro rimanti in iato, peraltro tutti di desinenza –IA (*cortesia* 146 v.8, 156 v.4, 252 v.5 e *leggiadria* 156, v.10).

Infine, la distribuzione di rimanti di differente volume nelle quattro tipologie (vocaliche, consonantiche, in doppia e in iato) è abbastanza omogenea: risulta ovviamente netta la prevalenza delle rime vocaliche, che abbiamo già visto essere comunque in maggioranza. Inoltre, la percentuale di rime vocaliche cresce man mano aumenta la lunghezza dei rimanti: fra i trisillabi staccano di dieci punti la percentuale dei bisillabi, e superano il cinquanta per cento, e superano il sessanta per cento fra i quadrisillabi. In generale, per quanto riguarda il volume dei rimanti, possiamo affermare che Michelangelo dia efficacemente spazio a chiuse di lunghezza diversa e di tipologia varia.

3.2 Alcuni esempi particolari di rime: rime tronche, interne e irrelate

3.2.1 Rime tronche

Tutte le rime, nei madrigali come nei sonetti, sono ovviamente rime piane. Nelle poesie di Michelangelo sono assenti rime sdruciole o tronche, ormai percepite, a quell'altezza, come fortemente arcaiche, o comunque estranee a un gergo lirico di stampo petrarchesco e appartenenti piuttosto ad altri generi meno prestigiosi.

L'unica, ma significativa, eccezione riguarda le rime tronche, e si trova in uno dei primissimi testi, il madrigale n.7. Qui, il v.2 è costituito dalla triplice invocazione «oilmè, oilmè, oilmè»⁴⁴, che dà così vita alla rima tronca, e irrelata, MÈ. Questo tipo di verso è molto particolare: le triplici ripetizioni di questo tipo sono, come segnala il commento, «tipiche della poesia popolare quattrocentesca»⁴⁵. Tuttavia, aggiunge Binni, questa sarebbe una precisa citazione da ricondurre alla tradizione predicatoria savonaroliana, e, più precisamente, saremo di fronte a «un inserimento nel contesto amoroso-morale michelangiotesco di un'eco del componimento presente nel *corpus* savonaroliano *O anima accecata* [...] attribuito a Feo Belcari»⁴⁶. D'altra parte anche un'altra triplice iterazione, al madrigale n.8, «O·dDio, O·dDio, O·dDio»⁴⁷, segmento che viene ripetuto come una sorta di verso-*refrain* ai vv.2 e 6, sembra appartenere a meccanismi tipici di quella stessa tradizione, anche qui, come nel madrigale precedente, adattati a un contesto poetico di stampo amoroso e ricco di riferimenti alla filosofia neoplatonica quattrocentesca.

⁴⁴ La stessa forma «oilmè», che nell'AMI ha peraltro zero ricorrenze, ritorna, sempre nei testi del primo periodo in una delle due canzoni parte del *corpus* michelangiotesco, la n. 51, caratterizzata da un tono morale e religioso. In questa canzone, la duplice esclamazione «Oilmè,oilmè» è collocata in posizione chiave poiché apre, rispettivamente ai vv.1 e 12, le due stanze; ma ritorna anche, con *variatio*, in apertura della terza e ultima stanza («l' vo lasso, *oilmè*, né so ben dove;» v.23)

⁴⁵ M. Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano, BUR Rizzoli, 2010, p.66, nota 2

⁴⁶ W.Binni, *Michelangelo scrittore*, Torino, Einaudi, 1975, p.77

⁴⁷ Anche *O·dDio*, come già visto per *oilmè*, compare nuovamente in un'altra sede, da solo, come invocazione: «*O·dDio*, e' son pur begli!» (28, v.11)

Sebbene questi richiami specifici siano contenuti nei primi testi, l'influenza della predicazione savonaroliana si ritrova anche oltre i lavori più giovanili. A essa, infatti, Michelangelo sembra rifarsi per alcune scelte tematiche di stampo religioso di molti testi, soprattutto della vecchiaia, come la necessità di una centralità del divino, la paura del peccato e di un Dio punitore, la fugacità e la vanità della vita terrena, la ricerca della salvezza. Queste tematiche sono riconducibili all'inquieta sensibilità religiosa di Michelangelo, che risulta essere molto affine a quella di Savonarola. Inoltre, le affinità con la forma della predicazione sono anche stilistiche, basti pensare al tono ammonitorio e precettistico di molti componimenti, in cui si insiste su alcuni concetti ricorrendo alla ripetizione. D'altra parte, i lavori di Savonarola vengono segnalati fra le fonti michelangiottesche da Girardi, che infatti scrive: «Quanto agli “oratori” (il termine nell'uso del tempo corrisponde esattamente al nostro “prosatori”) [...] penso che vi si possa aggiungere anche un vero e proprio oratore, il Savonarola delle prediche e fors'anche del *Trionfo della Croce*»⁴⁸. Queste presenze confermano ulteriormente la varietà e l'eterogeneità delle fonti michelangiottesche, inusuali e fuori dagli schemi, che guardano a zone esterne e marginali rispetto alla tradizione, e anche ad altri generi, e vanno quindi ad arricchire di nuovi spunti e a fornire originalità alla sua poesia di stampo amoroso e morale.

3.2.2 Rime interne

In due madrigali michelangiotteschi (uno della fase degli esordi e uno della fase conclusiva) troviamo esempi di un altro meccanismo generalmente percepito come arcaico: la rima interna. Più precisamente, in questi quattro casi si deve parlare, più che di rime interne, di rime al mezzo, affermazione che trova peraltro conferma anche nella sintassi dei versi. Ma entriamo nello specifico: al n.81 le rime al mezzo sono due, ovvero *tiene : spene* (vv. 6-7) e *somiglia : ciglia* (vv.9-10). La prima divide il v.7 in due emistichi, un quinario e un settenario («d'ogni alta spene || e d'ogni valor priva» v.7), mentre la seconda scompone il v.10 in un settenario e quinario («degli occhi e delle ciglia || alcuna parte» v.10). Entrambe le suddivisioni dei versi sono evidenziate anche attraverso la sintassi: nel primo esempio, attraverso una coordinata che separa i due specificanti, mentre nel secondo la rima interna contribuisce all'isolamento dei due specificanti e quindi ad enfatizzare il segmento finale «alcuna parte».

Anche nel madrigale 173, la rima interna *libra: sfibra* (vv.5-6) viene ulteriormente potenziata dalla presenza della locuzione *a libra a libra* (v.5), creando quindi un effetto paronomastico amplificato, che serve a sottolineare la fisicità delle sofferenze causate dal sentimento d'amore. Inoltre, questa rima divide il v. 6 in un quinario e in un settenario («mi svena, e sfibra || e 'l

⁴⁸ E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p.27

corpo all'alma sconcia»), evidenziando così ulteriormente la tripartizione sintattica di questo verso.

Una cosa simile si verifica, ancora, nel madrigale n.246, dove la rima al mezzo *veggio* : *richieggio* (vv.1-2) divide il verso n.2 in un settenario e un quinario, separazione enfatizzata anche dal segno di interpunzione («né d'altro ti richieggio, || amarti tanto» v.2)

Questi sono, tuttavia, gli unici quattro esempi di rime interne in tutta la raccolta; per ottenere effetti di richiami e rimandi fra i versi, come vedremo successivamente, l'autore preferisce infatti ricorrere a espedienti più sottili, come giochi fonici allitteranti o particolarissime anafore.

3.2.3 Rime irrelate

Nonostante il madrigale ammetta al suo interno la presenza rime irrelate⁴⁹, Michelangelo non ricorre spesso a questo espediente: esse sono infatti pochissime, e quasi tutte situate nei madrigali del gruppo delle origini, quindi ancora in una fase poetica sperimentale e primitiva. Vi sono infatti nove rime irrelate in totale. Sei sono collocate nei primi quattro madrigali (*oilmè* 7, *cresca* 8, *presto* e *dolga* 11, *ardire* e *mai* 12) e una nel sesto (*vive* 28). Successivamente rime di questo tipo vengono totalmente abbandonate, e ricompaiono in sole altre due sedi, in testi comunque non tardi (*virtute* 115 e *vostrì* 165).

Oltre alla già citata *oilmè* del madrigale n.7, che costituisce una rima irrelata anche perché parte di un verso a sé stante contenente un'invocazione, è possibile trarre le seguenti conclusioni osservando le altre rime di questa categoria. Esse sono generalmente collocate in posizioni chiave, ovvero in sedi di apertura o di chiusura: nel primo gruppo si contano *presto* (11, v.1) e *ardire* (12, v.1), e la già citata *oilmè* (7, v.2). La rima *ardire*, peraltro, acquisisce ancora più rilievo poiché chiude l'unico verso settenario in un madrigale per il resto costituito da endecasillabi. Per quando riguarda il secondo gruppo, troviamo al penultimo verso *cresca* (8, v.11), e all'ultimo *vive* (28, v.17) e *virtute* (115, v.7). Occupano invece una posizione più defilata *dolga* (11, v.10) e *mai* (12, v.8) in terzultima sede e *vostrì* (165, v.9) in quart'ultima.

Come si evince da quanto considerato finora, i madrigali 11-12 contengono entrambi due rime irrelate, che sono collocate peraltro in posizioni identiche, vale a dire in apertura e in terzultima

⁴⁹ Cfr. «Gli schemi delle rime sono molto vari [...] e parte delle rime possono essere irrelate» in P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p.326

sede: si può quindi affermare che questi due testi hanno complessivamente struttura simile, probabilmente perché composti a distanza ravvicinata.⁵⁰

È inoltre necessario sottolineare che queste rime irrelate hanno una particolare importanza non solo per la loro posizione, ma anche perché sono costituite da vocaboli chiave che hanno un rilievo semantico specifico all'interno del testo. Ad esempio, nel madrigale n.11, il sostantivo *doglia*, che poi assume forma verbale in rima irrelata *dolga* (v.10), ha funzione semantica strutturante nell'intero madrigale: viene infatti replicato ai vv. 1,4 e 8. Nel caso del madrigale n.12, è posizionato in rima irrelata un avverbio fortissimo e monosillabico, *mai*, nega la possibilità che il poeta dimentichi la donna amata «per assenza» (v.8).

Un altro esempio significativo è *virtute*, al madrigale 115: una parola chiave posizionata non a caso in sede finale, in cui si afferma come gli occhi della donna riescano enfatizzare la lucentezza e il bagliore dei gioielli preziosi, piuttosto che, appunto, la *virtute* dei gioielli stessi («Ogni gemma più luce / dagli occhi suo che da propria *virtute*» vv.6-7). Questo sintagma finale richiama e allo stesso tempo nega l'elenco «prezioso» in apertura («Lezi, vezzi, carezze, or, feste e perle» v.1).

Anche la sintassi, tuttavia, contribuisce a mettere in rilievo queste rime: al n.8, *cresca* chiude una frase interrogativa lunga tre versi, isolando così l'interrogativa finale che dà un effetto di *suspense* («per poco spazio dentro par che *cresca?* / E s'avien ch'io trabocchi?» vv.11-12). Al n. 28, la secca conclusione contenente la rima irrelata *vive* è isolata grazie al segno di interpunzione «ché chi non s'innamora / de' begli occhi, || non *vive*».

Tutte le rime irrelate elencate sopra non sono affatto escluse dai tipici giochi fonici (orizzontali, quindi all'interno dello stesso verso, e verticali, quindi fra differenti serie rimiche) che, come vedremo, sono una marca dei madrigali michelangioteschi; risultano quindi perfettamente intrecciate con il tessuto fonico dei testi di appartenenza. Passerò qui in rassegna i singoli esempi, poiché ciascuno presenta più di un elemento interessante; riporterò anche, dove necessario per spiegare gli esempi, gli schemi rimici dei madrigali, e segnalerò anche altri giochi e rimandi fonici interni a questi testi, che si sommano a quelli strettamente riguardanti le rime irrelate. Nel segnalare questi meccanismi seguirò, qui come altrove, gli esempi e le indicazioni di Beccaria⁵¹: allitterazioni generiche verranno indicate quindi con il corsivo, assonanze e consonanze in maiuscolo.

⁵⁰ Secondo il commento di Zaja, il madrigale 12 «fu trascritto da Michelangelo il Giovane dallo stesso foglio da cui il n.11», anche se la versione musicata uscita nel 1518 presentava una «redazione parzialmente diversa» cfr. M. Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.74

⁵¹ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, in particolare i capitoli *Allitterazioni dantesche* (pp.90-113) e *Figure dantesche* (pp.114-135)

Comincerò quindi dall'esempio del madrigale n.7, in cui la triplice iterazione *oilmè*, che occupa per intero il secondo verso, consuona con la parte finale del verso precedente, quindi: «Mi Mena, / oilMè, oilMè, oilMè» (vv.1-2). Si enfatizza peraltro, in questo modo, il richiamo a suoni e sintagmi *mi-me*, che rimandano alla soggettività del poeta e ne enfatizzano lo stato d'animo di dolore.

Nel n.8, i suoni della rima irrelata *crezca*, sia consonantici (la vibrante *r* e l'occlusiva velare *k*) che vocalici (*e-a*) sono disseminati orizzontalmente lungo tutto il v.11 : «PeR PoCo sPazio dentRo PaR Che CReSCa?». In generale, tutto questo verso è caratterizzato da forti effetti allitteranti, come è possibile vedere nell'esempio sopra, in cui ho segnalato anche la ripetizione della vocale *o*, nonché di un'altra occlusiva oltre a *k*, vale a dire la bilabiale *p*. È possibile inoltre notare come la coppia allitterante e simmetrica «PeR [...] PaR» isoli parzialmente, attraverso l'espedito fonico, il segmento finale trisillabico, contenente la rima irrelata, «Che CresCa», che consuona fortemente grazie all'insistenza sull'occlusiva.

Spostandoci al madrigale n.11, *presto* è in consonanza con la parte finale del verso (quindi «moRiR pResto») e in allitterazione con l'inizio del verso successivo «[...] PResto / che PRovar». Entrambi questi espedienti (quindi allitterazione sul finale di verso e fra la rima e l'inizio del verso successivo) ricorrono spesso nei testi di Michelangelo, come vedremo più avanti e, in maniera più approfondita, nel capitolo successivo. Verticalmente, *presto* allittera con la coppia di rime ai versi immediatamente successivi, pResto-oRa-moRa. In più, allargando l'indagine ai versi circostanti, si noterà un'allitterazione del suono consonantico R e delle vocali *e-o* (ma anche di altri suoni consonantici, per esempio *ch*, e vocalici, per esempio *a*).

Quanto saRe' men doglia il moRiR pResto
 CHe pRovar mille moRte ad oRa ad oRa,
 da CH'in Cambio d'amaRla, vuol CH'io moRa!
 Ahi CHe doglia 'nfinita
 sente 'l mio Cor, quando li toRna a mente

5

Sempre in questo stesso madrigale, al v.10, l'altra rima irrelata *dolga* è parte di un gioco fonico simile a quello adottato nel madrigale n. 8: infatti, la coppia fortemente consuonante «CoMe [...] Me» isola il segmento finale trisillabico «Le doLga» che consuona secondo il suono *l*. Verticalmente, invece, dOlga assona con la già citata rima inclusiva OrA : mOrA.

Nel madrigale n.12 (schema: aBBCDDCEFF), si osservi come la rima irrelata a, *ardire*, venga anticipata fonicamente, all'interno del verso, dal verbo *arò* "avrò": «Com'arò dunque *ardire*» (v.1). Verticalmente, invece questa rima è in allitterazione con la rima C sospIRi : martIRi.

Sempre in questo testo, più complessa è la rete di allitterazioni che coinvolgono l'altra rima irrelata, *mai*.

Riporto quindi di seguito i versi conclusivi:

la *Mia* propinqua Morte e 'Miei Martiri.

Ma se ver è che per *assenzia Mai*

Mia fedel servitù *vadia* in oblio,

il cor lasso con voi, che non è *Mio*

10

È necessario procedere con ordine: limitandoci ad osservare la zona immediatamente intorno all'irrelata *mai*, si noterà in primis che, in maniera simile a quanto visto per il madrigale precedente, anche qui la fine di verso è sede privilegiata di allitterazione, quindi assona con il sintagma che lo precede (AssenzIA - mAI). In più, *mai* è in fortissima allitterazione con l'inizio del v.8 (*ma – mai*) e con l'apertura del v.9 (*mai-mia*); ampliando la prospettiva, è possibile notare che *mai* è in fortissima allitterazione con i doppi possessivi al v. 7 (*mia, miei*) Verticalmente, invece, *Mai* assona con la rima C *Martiri*, e con la rima finale F (quindi *Mai-Mio*). In generale, si noti come il suono nasale M e i suoni vocalici *a-i* siano comunque, in generale, replicati e ripresi all'interno dei versi.⁵²

L'irrelata *vive*, al madrigale 28 (schema: ABCABCcDdeeFggFfh), assona orizzontalmente con gli altri sintagmi del v. 17 «de' begli occhi, non *vive*», e con l'intera sequenza rimica Ddee (morrEI: trovErEI vv.8-9 e quEgLI : bEgLI vv.10-11). In maniera simile, nel n.115, virtUtE assona con la rime equivoca immediatamente precedente, ovvero IUcE (sost) : IUcE (v) (vv.5-6). Veniamo, infine, all'ultimo esempio, quello del madrigale n.165. Questo testo ha schema AbbCaCcDEFdF, e dal punto di vista fonico la rima irrelata E *vostr*i sembra avere una relazione particolare non solo con la coppia rimica F (*vola : sola*), ma anche con i versi che contengono queste rime, come vediamo in questi versi⁵³: «sì di RaRo e mie Veggion gli occhi VostRi / ciRconscRitti oV'a pena il desiR Vola [...] né più Vi Vidi c'una VoLta soLa» (vv.9-10; v. 12),

⁵² Con il suono M che risuona, accompagnato da suoni più duri come la vibrante R e la o, anche nei versi precedenti, come si vede in: «che'l MiseR coR voi accoMpagnòRNò / MadoNNA, duRaMeNte diMostròRNò» (vv. 5-6).

⁵³ Sembra restare in parte esclusa da questa stretta interazione il v.11, ad eccezione, se vogliamo, della ripetizione di o («Un punto Sol m'ha acceSo»), peraltro l'unico verso settenario nella chiusa composta interamente da endecasillabi.

Soffermandoci per ora, unicamente sui rapporti fra differenti serie rimiche, si noterà che l'irrelata E è replicata parzialmente dalla rima F al verso successivo, quindi *vostr*-*vola*. Osservando il v.12, si consideri la forte relazione non solo fra *vostr* e *vola : sola*, ma anche con il segmento finale del v.12, fortemente allitterante, «*VoLta soLa*». In questo modo, alla rima *vola : sola* si aggiunge una pseudo-rima identica *vola : volta*, nonché una ripetizione del segmento *Vo* che coinvolge *vostr* - *vola* - *volta*. Orizzontalmente, poi, è possibile notare come, al v.9, la rima irrelata *vostr* sia fonicamente anticipata lungo l'intero v.9: sulla base delle forti allitterazioni nel secondo emistichio settenario, il verso si può scomporre in questo modo: «*sì di RaRo e mie | Veggion gli occhi VostRi*». Tuttavia, questo tipo di allitterazioni accomuna anche *vostr* e l'inizio del verso successivo, il n.10 (quindi *VostRi* - *circoscRitti oV'a*). Ma, in generale, ampliando la prospettiva su tutti e tre i versi, si osservi come i suoni di questa rima irrelata *vostr* (la fricativa *v* e la vibrante *r* e le vocali *i-o*) vengano in realtà replicati lungo tutti questi tre versi.

3.3 Allitterazioni fra serie di rime⁵⁴

Come già accennato nella conclusione della sezione precedente, i madrigali michelangioli sono generalmente caratterizzati dalla presenza di giochi fonici allitteranti che impreziosiscono i testi.

Abbiamo già visto come anche le rime irrelate siano per l'appunto inserite in relazioni di questo tipo con le altre zone del testo e le altre rime. In questa sezione, intendo proseguire in questo senso, analizzando i rapporti fra le differenti serie rimiche. Saranno qui oggetto di analisi i legami fonici fra le parole-rima in senso stretto: viene rimandata alla sezione successiva un'analisi più ampia dei numerosi rapporti fonici intratestuali come quelli riguardanti le dittologie in fine di verso.

Il primo dato che emerge è che vi sono zone testuali privilegiate in cui ricorrono questi fenomeni, ovvero quelle, più marcate, di apertura e di chiusura: più precisamente, la rima di apertura sembra essere spesso in allitterazione con qualcuna delle rime immediatamente successive, così come la rima di chiusura allittera frequentemente con le rime precedenti.

Partirò dal primo caso, riguardante la rima di apertura A: in molte occasioni, essa è in rapporto di assonanza o consonanza con la rima più ravvicinata, ovvero B, come vediamo, ad esempio, al n. 130 (*perIglIo : cOnsIglIo, dIvInO : vIcInO*), al n.132 (*prEsEntE : gEntE, viEnE : bEnE*),

⁵⁴ Come riferimento per la definizione e catalogazione di assonanze, consonanze e allitterazioni seguirò ancora, come già segnalato nella sezione precedente, le indicazioni di Beccaria, in G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp.90-135

al n.140 (ritOrnA : adOrnA, spOgliA : dOgliA), al n.144 (stEssO : apprEssO, concEttO: promEttO), al n.173 (voLto : moLto, beLLa : queLLa : steLLa : queLLa), al n.231 (infiaMMi : daMMi, teMa : streMa : sceMa), al n.234 (viEnE : bEnE, cEdE : vEdE), al n.241 (pruoVe : nuoVe, arriVa : ViVa), che riporto di seguito, a titolo esemplificativo:

Negli anni molti e nelle molte pruoVe,
 cercando, il saggio al buon concetto arriVa
 d'un'immagine viVa,
 vicino a morte, in pietra alpestra e dura;
 c'alle alte cose nuoVe [...]

5

Questi stessi legami fonici si trovano anche al n.258 (diviNa : pellegrina, umaNo : lontaNo), e, infine, al n.262 (dIO : IO : desIO , vuOI : puOI). Queste allitterazioni sono inoltre rese più evidenti dallo schema di quasi tutti questi madrigali; infatti, come già considerato, numerosi madrigali, e quasi tutti quelli segnalati nelle righe precedenti, sono costituiti da *incipit* del tipo ABB(x, solitamente C)A, con A,B,C che possono essere endecasillabi come settenari. Gli *incipit* di questo tipo sono molto funzionali nel sottolineare i legami fonici, dal momento che avvicinano fra loro le coppie rimiche allitteranti.

Non mancano tuttavia casi in cui A presenta legami fonici con altre rime, ad esempio A con C, allargando quindi il raggio d'ampiezza delle sequenze foniche affini. Si trovano esempi di questo tipo al n.113 (sAntI : pIAntI : AmAntI, dIspAri : pArI : contrArI), che cito di seguito, e al n.122 (nuOcE : cuOcE con muOrE : cOrE : amOrE : signOrE):

Esser non può già ma' che gli occhi sAntI
 prendin de' mie, com'io di lor, diletto,
 rendendo al divo aspetto,
 per dolci risi, amari e tristi piAntI.
 O fallace speranza degli amAntI!
 Com'esser può dissimile e dispArI
 l'infinità beltà, 'l superchio lume
 da ogni mie costume,
 che, meco ardendo, non ardin del pArI?
 Fra duo volti diversi e sì contrArI [...]

5

10

Significativo l'esempio del n.142, in cui l'allitterazione A-C si basa su parole rima in vibrante implicata (*forse : torse con verde : perde : rinverde*), oppure al n.153, con consonanza e allitterazione, secondo il tipo *oRV* (*oRo : ristoRo: adoRo e foRa : ancoRa*). Nel madrigale n. 128, A assuona con C (*mOrtE : fOrtE con muOvE : pruOvE : altrOvE*), ma anche consuona con B, con la R in posizione implicata (in particolare, *moRte : foRte con la rima B sempRe : tempRe*).

In alcuni, sporadici casi, A può presentare legami fonici di diverso tipo più di una rima: al n.119, A è in assonanza con B (*sospIrO : mIrO : martIrO, vIcInO : destInO*) e in consonanza con D (quindi *sospiRo : miRo : martiRo, foRe : amoRe : coRe : aRdoRe : oRe : eRRoRe*).

Sono inoltre sporadiche le circostanze in cui ad assonare non è A, bensì l'altra rima in posizione iniziale, quindi B, che assona perlopiù con C (quindi, a 146, *tOglI : spOglI, dOnI : sprOnI : perdOnI*), a 258 (*umAnO : lontAnO, pArtO : ArtO : compArtO : pArtO*) oppure a 263 (*sfErZA : tErZA : schErZA, sErA : intErA : ErA*):

La nuova beltà d'una
mi sprona, sfrena e sfErZA;
né sol passato è tErZA,
ma nona e vespro, e prossim'è la sErA
Mie parto e mie fortuna,
l'un co' la morte schErZA,
né l'altra dar mi può qui pace intErA.
l' c' accordato m'ErA [...]

5

L'altra sede privilegiata per giochi allitteranti di questo tipo è la sede conclusiva: in particolare, sono frequentissime le allitterazioni fra le due coppie finali di rime. Anche in questa circostanza, lo schema metrico rinforza questi espedienti sonori, poiché in questi esempi la conclusione del è quasi sempre formato da distici rimici baciati (quindi del tipo *xxyy*). Vediamo qualche esempio in concreto: al n.117, E assuona con F, con la consonanza e allitterazione secondo il tipo *oRV* (*l'oRe : foRe : amoRe, onoRa : adoRa*). A 125, assona la coppia finale D-E quindi *ObliO : riO, lOcO : fOcO*. Al n. 127, è rilevante l'allitterazione C-D, poiché non solo si insiste sulla vibrante, ma anche sul suono *co* (*coRso : soccoRso, coRe : amoRe*).

Nel n. 128, è forte l'allitterazione fra le coppie conclusive F e G, che hanno in comune l'ultima sillaba, *de* (*mercede : crede, ride: uccide*) oppure al n.139, sempre fra la coppia finale F-G, con un'altra allitterazione del tipo *oRV* (*foRa : alloRa e coRo : adoRo*). Come si può vedere dalla citazione sottostante, questa sequenza consuona anche con *saria*, la parola-rima che apre questo periodo conclusivo:

Se dolce mi saRia

l'inferno teco, in ciel dunche che foRa?

Beato a doppio alloRa

sare' a godere i' sol nel divin coRo

15

quel Dio che 'n cielo e quel che 'n terra adoRo.

Altri esempi, al n. 141, in cui assonano le finali D-E, con allitterazione di *nt* (sEntO : tEntO, 'ntErO: vErO), al n. 153 dove assonano D-E (vItA : grAdItA, spAzI : strAzI), e al n. 156 E-F (vAgO : AppAgO : presAgO, stAtO : peccAtO). Ultimo esempio, al n.262, la coppia finale D-E martiRe : diRe, duRa : ventuRa. Mentre in questi esempi riportati le coppie di rime conclusive sono strutturate alla maniera di coppie bacciate successive (del tipo DDEE), risulta anche particolarmente interessante un esempio come quello nel madrigale 119, in cui la coppia conclusiva e assonante di rime D-E si distende all'incirca su tutta la seconda metà del madrigale (secondo lo schema DdEeDdEE), creando un effetto assonante molto forte, per cui risulta: cOrE : ardOrE : OrE : ErrOrE, tEcO : ciEcO : mEcO : sEcO.

Questi stessi legami allitteranti possono riguardare anche le ultime tre coppie di rime, che tuttavia non sono quasi posizionate in sequenze bacciate successive come visto negli esempi precedenti (fatta eccezione per l'ultima coppia, quella conclusiva, secondo la conclusione "standard" dei madrigali michelangeloeschi a rima baciata) ma sono più sparse e alternate all'interno del testo. Ad esempio, al n.109, è molto forte l'assonanza fra la coppia finale DDEE (gOdE : OdE : lOdE, vuOIE : duOIE), ma non può essere ignorata la fortissima allitterazione C-D (*gode: ode, cede: vede*). Al n.112, in cui nella terzina rimica finale DEF, solo in questo particolare caso in successione a distici baccati DdEEeFF, si insiste sulla vocale *e* e sulla vibrante, ma anche, per DE, si allittera su *ar* (quindi giovaRne : andaRne, speRa : altieRa: veRa, coRe : amoRe). Un effetto simile si verifica nella terzina finale DEF al n.134, in cui allittera la dentale *t*, e, nel caso di D e F, la nasale implicata *nt*, che viene tuttavia parzialmente richiamato dall'altra nasale implicata, ovvero *ng* (tanTi : amanTi, ingraTo : naTo, spavenTa : stenTa). Le ultime tre coppie rimiche del n. 145, ovvero DEF, allitterano sul suono dentale, anche in forma doppia o implicata: viTa : aiTa : sbigoTTiTa, effeTTi : promeTTi, sorTe : morTe, come vediamo in questa coda:

[...] contrari cibi han sì contrari⁵⁵ effeTTi

c'a·llei il godere, a noi torrien la viTa;

tal che 'nsieme promeTTi

10

più morte, là dove più porgi aiTa.

A l'alma sbigoTTiTa

viver molto più val con dura sorTe

che grazia c'abbi a sé presso la morTe.

Al n. 152, è forte l'allitterazione in vibrante implicata fra CDE, qui in sequenza alternata ripetuta cDEcdE (*tRema* : *stReme*⁵⁶, *caRne* : *levaRne*, *foRza* : *scoRza*); al n.170, D allittera con E ed F (*diceRne* : *inteRne* : *etteRne*, *dRento*, *foRte* : *moRte*). Infine, al n. 242, in cui fra DEF vi è assonanza fra E-A, ma anche allitterazione sulla vibrante fra D e E (*durEzza* : *sprEzza*, *assEmbrA* : *mEmbrA* : *rimEmbrA*, *EllA* : *bEllA*).

Più particolare un esempio come quello del madrigale n.92, in cui allitterano le rime D, E e la conclusiva G, mentre F (*affanni* : *anni*) è esclusa da questa serie di rimandi fonici (*quiEtO* : *consuEtO*, *fOrtE* : *sOrtE*, *ragiOnE* : *carbOnE*).

Tuttavia, oltre alle sedi privilegiate di apertura e chiusura, vi possono essere anche altri casi in cui questi giochi fonici allitteranti coinvolgono altre rime, creando così effetti sonori che possono essere più o meno diffusi all'interno dei testi. Partiamo dai primi, di cui vi è un esempio al n. 93, in cui la vibrante è presente in quasi tutte le parole rima (*toRRente* : *aRdente* : *pResente*, *alloRa* : *moRa*, *sospiri* : *aspiri* : *martiri*, *tempRe* : *sempRe*)⁵⁷. Lo stesso al n.116, in cui, ad eccezione di D, la vibrante è replicata in tutte le altre rime: *amoRe* : *fuRoRe* : *muoRe* : *coRe* e *giuRi* : *'nduRi*, *spRoni* : *peRdoni*, *caRa* : *impaRa*. Al n. 155, si insiste sulla vibrante, anzi più precisamente su segmenti allitteranti invertiti, del tipo *iR* e *Ri* (*vaRi* : *impaRi*, *mostRi* : *nostRi*, *desiRe* : *gioiRe* : *martiRe*). Per quanto riguarda il breve madrigale n. 176, su tutte le coppie rimiche, fatta eccezione per la prima, viene replicata la vibrante implicata, ma anche il frammento allitterante *da*: *coRda* : *RicoRda*, *pReda* : *cReda*, *gioRni* : *toRni*:

⁵⁵ Si noti peraltro questo interessante poliptoto: «*contrari* [...] *contrari*».

⁵⁶ Il curatore segnala la rima C come scema: *trema* : *streme*, forse anche per rispettare la sequenza rimica cDEcdE.

⁵⁷ Inoltre, si noti come in questo madrigale la rima iniziale A sia in assonanza con la rima finale E quindi *cocEntE* : *torrEntE* e *tEmprE* : *sEmprE*

Mestier non era all'alma tuo beltate
 legar me vinto con alcuna coRda;
 ché se ben mi RicoRda,
 sol d'uno sguardo fui prigione e pReda:
 c'alle gran doglie usate
 forz'è c'un debil cor subito ceda.
 Ma chi fie ma' che 'l cReda,⁵⁸
 preso da' tuo begli occhi in brevi gioRni
 un legno secco e arso verde torRni?

5

Infine, al n. 253, tutte le rime allitterano sui suoni *e,o* e sulla vibrante *r*, quest'ultima molto forte nelle prime tre coppie di rime A-B-C (*accorto : morto, drento : spento, core : errore : ore : muore, difeso : acceso : preso, specchio : vecchio*). Costituiscono quasi dei casi a parte due madrigali in cui l'allitterazione della sibilante (implicita o meno) non riguarda le sequenze rimiche considerate per intero, bensì alcune parole-rima oppure una parte di queste sequenze (ad esempio, due sole parole rima, mentre la sequenza per intero è costituita, per dire, da quattro parole rima): ciò accade al n. 158, dove vengono peraltro replicate le implicate in sibilante *sc* e *sp* (*scacci, scorza, senta: spaventa, spazio : strazio*⁵⁹, *sorte*), e al n. 242, dove la sibilante è replicata anche in forma implicita e doppia (*somigli, stesso : spesso, costei : saprei, assembla, sprezza*).

Infine, vi sono anche casi in cui ad allitterare sono solo due o tre rime, che non sono né la prima né l'ultima, in madrigali che sono ovviamente più lunghi; in casi come questi, l'effetto ottenuto, anche grazie alla posizione ravvicinata nel testo, è quello di creare dei piccoli grumi fonici allitteranti. Vediamo qualche esempio nel concreto: al n. 128 allitterano D ed E secondo lo schema VRV quindi *speRa : alteRa , caRo : ripaRo*. Nel madrigale successivo, il n.129, sono in assonanza le rime D ed E, che però sono ampiamente replicate in tutta la seconda metà del testo, formando, come è ben visibile nello schema metrico (ABbAacDccDdedeeFF) una compatta e ampia zona assonante nella seconda metà del madrigale (*EgII : capEgII : quEgII : bEgII, EssI : stEssI : rEndEssI*):

⁵⁸ Questa rima, *ceda : creda* è, peraltro, quasi identica.

⁵⁹ Si noti, in particolare, che la rima *spazio : strazio* è quasi identica, in maniera simile a quanto già rilevato nella nota precedente per il n.176.

[...] c'ognor chi arde almen non s'agghiacc'EgII?
 Chi senza aver ti dona,
 vaga e gentil persona
 e 'l volto e gli occhi e ' biondi e be' capEgII. 10
 Dunche, contr'a te quEgII
 Ben fuggi e me con EssI,
 se 'l bello infra ' non bEgII
 beltà cresce a se stEssI.
 Donna, ma s' tu rendEssI [...] 15

Proseguendo con gli esempi, si ha la consonanza fra C e D al n. 133 (*prescriVe* : *viVe*, *rinnuoVa* : *gioVa* : *pruoVa*, fra cui si può notare anche l'allitterazione *ri*), e al n.134, l'assonanza invertita fra C e D (*prIvA* : *vIvA*, *pIAntI* : *tAntI* : *AmAntI*). Nel madrigale n.164, C allittera con D (*specchio* : *apparecchio*, *sciocchi* : *occhi*), e al n. 174, C è in consonanza con D ed E, creando, in maniera simile a quanto segnalato nel n.129, una zona compatta con un'analogia fonica incentrata prevalentemente sulla vibrante, come emerge anche dallo schema *ABbCaCcdEcdEeFF* (*ancoRa* : *foRa* : *dimoRa* : *l'oRa*, *veRa* : *speRa*, *nostRi* : *mostRi* : *vostRi*). La stessa cosa al n.258, in cui la sequenza consuonante CDE, con D ed E che allitterano secondo lo schema *VRV*, occupa buona parte del madrigale (si noti lo schema *ABbCaCcDEcdEeFF*), e quindi *paRto* : *aRto* *compaRto* : *paRto*, *coRe* : *splendoRe*, *aspiRi* : *desiRi* : *tiRi*. Questo madrigale è particolarmente interessante, poiché, come accennato in precedenza, combina numerose sequenze fonicamente affini: si aggiungono infatti a quelle elencate sopra la consonanza fra A e B (*diviNa* : *pellegrina*, *umaNo* : *lontaNo*) e l'assonanza fra B e C (*umAnO* : *lontAnO*, *pArtO* : *ArtO* : *compArtO* : *pArtO*).

Riporto quindi di seguito questo madrigale per intero, in maniera tale che si possano osservare queste sequenze foniche nell'insieme; per comodo, segnalerò solamente i legami che interessano i tipi CDE, come citato sopra:

Quantunche sie che la beltà divina
 qui manifesti il tuo volto umano,
 donna, il piacer lontano
 m'è corto sì, che del tuo non mi paRto,
 c'a l'alma pellegRina 5
 gli è duro ogni sentiero erto o aRto.
 Ond' il tempo compaRto:

per gli occhi il giorno e per la notte il coRe,
senza intervallo alcun c'al cielo aspiRi.

Si 'l destinato paRto 10

mi ferm'al tuo splendoRe

c'alzar non lassa i miei ardenti desiRi,

s'altro non è che tirRi

la mente al ciel per grazia o per meRcede:

tardi ama il cor quel che l'occhio non vede. 15

Infine, al n. 264 vi sono legami allitteranti all'interno della coppia D-E (*sicuRa* : *natuRa*, *aversaRi* : *chiaRi* : *impaRi*), e, nel n.265, della coppia E-F (*accorto* : *morto*, *nostri* : *inchiostri* : *mostri*).

In conclusione, da questa analisi emerge come le rime dei madrigali di Michelangelo siano di frequente interessate da giochi fonici e rimandi più o meno espliciti e diffusi, che riguardano soprattutto le rime di apertura e chiusura. Come poi si ribadirà anche per altri espedienti di questo tipo, è necessario sottolineare che essi non fanno parte di una fase poetica più definita e matura, ma sono una costante, portata avanti in tutti i testi delle varie fasi poetiche, compresi quelli delle origini.

Capitolo 4: Rime tecniche

Per quanto riguarda questa tipologia di rime, Afribo riassume efficacemente l'atteggiamento di Petrarca, che segue sostanzialmente quello del Dante comico-petroso, ovvero «l'azzeramento delle identiche, la riduzione delle equivoche [...], l'importantissimo aumento di ciò che prima era ai minimi termini, cioè le inclusive, e la rinnovata attenzione alle derivative, che spesso [...] sono anche inclusive», nonché l'estinzione delle rime poliptotiche⁶⁰.

L'atteggiamento di Michelangelo rispecchia quello dei due maestri. Su 1281 rime, le rime tecniche sono in totale 231 (18, 03%): vi è un unico esempio di rima identica, e, in totale, 28 rime equivoche (2,18 %). Più consistente la presenza di derivative e inclusive, che risultano essere ben 201 (15,69 %). Confrontandole con le percentuali dantesche, i dati sono molto simili, anche se nei madrigali michelangioleschi è leggermente superiore la presenza di rime equivoche: Afribo segnala infatti che Dante, all'altezza del momento petroso, riduce le rime identiche ed equivoche, espediente guittoniano, e aumenta le inclusive e derivative, «che da una media di 9,15 nel “primo Dante” schizza al 17,94 [...]». Questo dato è confermato anche nella *Commedia*, in cui inclusive e derivative sono «sempre oltre il 13%», mentre identiche ed equivoche sono, ancora, «ben al di sotto dell'1,5% le identiche ed equivoche [...]».⁶¹

Bisogna però tener presente, come segnalato nell'articolo di Martini, che questi giochi rimici di carattere equivoco, inclusivo e derivativo sono propriamente costitutivi del madrigale, in maniera più forte rispetto ad altre forme come il sonetto o la canzone, poiché si inseriscono in una ricerca più ampia, anch'essa tipica della forma poetica madrigalesca, all'insegna della ripetizione, dell'insistenza su determinati suoni o parole, al fine di produrre suggestivi effetti di richiamo, rimando e quindi di eco.⁶²

Prima di proseguire la mia analisi, fornisco qualche indicazione metodologica circa il modo in cui intendo procedere: effettuerò alcune osservazioni su queste quattro differenti tipologie di rime (identiche, equivoche, derivative e inclusive), ricorrendo inoltre al già citato Archivio metrico italiano (AMI), per verificare se e in che misura queste combinazioni siano parte di un repertorio metrico già collaudato e in che misura vi siano fra queste rime soluzioni inedite o particolari. Non intendo quindi, in questa sezione, soffermarmi nuovamente sulle parole rima, che sono già state trattate nella sezione di analisi delle differenti tipologie di rime, ma piuttosto

⁶⁰ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo – Capitoli di lingua, stile e metrica*, cit., p.66

⁶¹ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo – Capitoli di lingua, stile e metrica*, cit., p.63

⁶² Cfr. «Le figure della ripetizione sono dunque istituzionalmente legate al madrigale, e trascinano, beninteso, i giochi derivativi, le rime equivoche e più in generale le paronomasie» in A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», 33, 1981, p.541.

sulle combinazioni tecniche riconducibili ai vari tipi. Terrò anche qui soprattutto presenti, fra i dati forniti dall'AMI, gli autori e le opere che costituiscono i modelli principali per la produzione michelangiotesca, quindi Dante, quello comico-petroso delle *Rime* e quello della *Commedia* (le cantiche verranno indicate con le seguenti abbreviazioni: *Inf.*, *Purg.*, *Par.*), il *Canzoniere* di Petrarca, e la poesia cortigiana quattrocentesca (quindi le *Rime* di Lorenzo il Magnifico, l'*Endimione* di Chariteo, d'ora in poi *Endim.*, e le *Rime della vulgata*, che qui indicherò con l'abbreviazione *Rdv*, di Antonio Tebaldeo).

4.1 Un esempio di rima identica

L'unica rima identica, *quelle : quelle* (107, vv.4,7), si trova peraltro in uno dei testi del primo periodo, quindi in una fase poetica che, come già visto, è piuttosto sperimentale; si noti peraltro che, per questa rima identica, l'AMI non segnala alcun esempio. In questo testo, inoltre, questa rima svolge una funzione retorica piuttosto chiara: all'interno della serie rimica in ELLE, (*belle : quelle : stelle : quelle* vv.1,4,5,7), i due *quelle* vanno entrambi riferiti sintagma che chiude il verso d'apertura, ovvero *cose belle*, e contribuiscono a focalizzare l'attenzione quello che è, dal punto di vista tematico, l'espressione chiave di questo madrigale (non a caso è collocato in posizione cruciale, ovvero quella di apertura, e in sede di rima), in cui si esplica retoricamente come sia per l'appunto il desiderio nei confronti di queste *cose belle* a spingere l'uomo alla ricerca dell'amore.⁶³

⁶³ Come segnalato dal commento, il primo verso «Gli occhi mie vaghi delle cose belle» è impregnato di rimandi danteschi e petrarcheschi: per cominciare, «occhi mie vaghi» è sintagma petrarchesco (cfr. Petrarca, *Rvf* 204, 3). «Cose belle», invece, riprende in primis due celebri punti del Dante infernale, ovvero «[...] l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle» (*Inf.* 1, 39-40) e «tanto ch'i' vidi de le cose belle / che porta 'l ciel [...]» (34, 137-138). Mi permetto di aggiungere come, in questi celeberrimi momenti danteschi, «cose belle» rimi sempre con «stelle», e in questo modo il richiamo michelangiotesco a questi passi risulta ancora più chiaro: «e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle» (*Inf.* 1, v.38) e «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.* 34, v.139). Queste suggestioni si sovrappongono a un richiamo petrarchesco, «che colpa è de le stelle / o de le cose belle?» *Rvf* 70, 36-37), sottolineando l'ambivalente significato di quel «cose belle», che può essere inteso con il significato dantesco di 'corpi celesti, astri', oppure, alla maniera di Petrarca, come un riferimento alla bellezza dell'amata. Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.256, nota 1.

4.2 Rime equivoche

Le rime equivoche sono 28 in totale, quindi solamente il 2,18 % sulle rime totali. All'interno di questa componente, 26,6% delle rime sono consonantiche, 46,6 % le vocaliche, 0,46% in doppia, mentre sono del tutto assenti quelle in iato.

Le rime di questo tipo che troviamo nei madrigali michelangioli sono quindi⁶⁴:

Consonantiche	<i>parte</i> (sost) : <i>parte</i> (v) (81, vv.10,11) <i>parto</i> (v) : <i>parto</i> (sost) (258, vv.4,10) <i>veglio</i> (v) : <i>veglio</i> (agg) (232, vv.9,12) <i>volto</i> (pp) : <i>volto</i> (sost) (122, vv.6,7)
Vocaliche	<i>cielo</i> (sost) : <i>celo</i> (v) (139, vv.6,7 ; 161, vv.4,11) <i>dura</i> (agg) : <i>dura</i> (v) (241, vv.4,6) <i>luce</i> (sost) : <i>luce</i> (v) (115, vv.5,6) <i>suole</i> (v) : <i>sole</i> (sost) (229 vv.8,9 ; 252, vv.3,7) <i>viva</i> (agg) : <i>viva</i> (v) (240, vv.1,2)
In doppia	<i>aspetto</i> (sost) : <i>aspetto</i> (v) (140, vv.12,13) <i>quella</i> (pr) : (<i>in</i>) <i>quella</i> (avv) (173, vv.3,12) <i>lassa</i> (v) : <i>lassa</i> (v) (232, vv.4,7)

Tabella 3: *Rime equivoche nei madrigali completi di Michelangelo*

Effettuerò ora qualche considerazione su queste rime, basandomi sul confronto con i dati riportati nell'AMI.

Osservando la tabella, si noti quindi che un'equivoche del tipo *parte* (sost) : *parte* (v) sia presente in più di un'occorrenza nel Dante delle *Rime* (Dante, *Rime* 8, vv.10,13; 25, vv.50,53; 47, vv.4,5,8) e della *Commedia* (*Purg.* 4, vv. 82,84; 10 vv.8,12, e *Par.* 10, vv.8,12; 13, vv.119,121. Questa rima è presente anche nel *Canzoniere* di Petrarca, in particolare nel sonetto 18 che è interamente costituito da sequenze di rime equivoche (*Rvf* 18, vv.1,4,5,8)⁶⁵ e 77, vv.3,6.

⁶⁴ Inserisco, qui e anche nell'analisi delle altre rime tecniche, la funzione grammaticale delle parole rima secondo il modello di Ranzoni: sost = sostantivo; v= verbo; agg = aggettivo; avv=avverbio; num=numerale; pp.=participio passato, pr = pronome cfr S. Ranzoni, *La sintassi dei sonetti di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», cit. p. 176, nota 37.

⁶⁵ Il sonetto 18, che ha schema ABBA ABBA CDE CDE, è molto interessante, poiché è interamente costituito da rime equivoche, che sono, in ordine *parte* (sost) : *parte* (v), *luce* (v) : *luce* (sost), *morte* (sost) : *morte* (agg), *desio* (sost) : *desio* (v), *sòle* (v) : *sole* (agg).

Le rime A e B presentano una particolare costruzione a coppie, in cui le rime sono allo stesso tempo equivoche ed identiche: infatti, i primi due *parte* sono sostantivi e costituiscono di rima identica, mentre i due successivi sono entrambi predicati, anche loro quindi rime identiche. Tuttavia, considerando tutte e due le coppie, esse costituiscono anche due equivoche. Lo stesso meccanismo si verifica con la rima B, con la sola differenza che i primi due *luce* sono predicati, i successivi sostantivi).

Procedendo, seguendo l'ordine della tabella, una particolarissima rima equivoca come *parto* (v) : *parto* (sost) potrebbe rifarsi in modo preciso a Petrarca, che ha *diparto* (v) : *parto* (sost) a *Rvf* 119, vv.73,75. La costruzione dei due versi è anche retoricamente abbastanza simile: «Ma io però dai miei [occhi] non ti diparto» (*Rvf* 119, v.73), «il piacer lontano, / m'è corto sì, che del tuo [=dalla tua bellezza] non mi parto» (258, vv.3-4). In generale, risulta simile anche la strutturazione logica dei passaggi nei due testi, secondo la quale, nonostante un impedimento esterno, il poeta non si allontana dalla propria amata, e più specificatamente nel caso di Petrarca dai suoi occhi, nel caso di Michelangelo dalla sua bellezza.

Risulta invece completamente inedito l'accostamento *veglio* (v): *veglio* (sost): in questo caso, il significato delle parole rima è peraltro precisato ed enfatizzato anche dalle due dittologie in esse sono posizionate quindi «dormo e *veglio*» (v.9) e «stanco e *veglio*» (v.12).

Un'equivoca del tipo *volto* (pp) : *volto* (sost) non ha occorrenze nel Dante petroso, e una sola in Petrarca (*Rvf* 105, vv.67,70), nei quali si trovano piuttosto rime derivative in cui *volto* è quindi piuttosto rimare con, per portare qualche esempio, *avolto*, *involto* o *rivolto*. Tuttavia, l'accostamento equivoco è segnalato più volte nel Dante della *Commedia* (lo ritroviamo in *Inf.* 1, vv.34-36; 14, vv.127-129; 33, 128-132, ma anche in *Purg.* 12, vv.71,73; 30, vv.121,123, e in *Par.*, 18, vv.65,67,); questa coppia equivoca, affiancata tuttavia da una consistente presenza di rime derivative del tipo segnalato prima, si ritrova anche in Lorenzo il Magnifico (*Rime*, 85, vv.1,8; 88, vv.2,6; 142, vv.6,8) e Tebaldeo (*Rdv* 162, vv.11,13; 175, vv.1,5; 179, vv.1,5; 277, vv.26,30).

Per quanto riguarda rime equivocate vocaliche, come *cielo* (sost) : *celo* (v), essa ricorre due volte nei madrigali michelangeschi, ma è già segnalata in Dante, *Rime* 20, vv.59,63 e Petrarca, *Rvf* 195, vv.5,8⁶⁶ e anche nei *Trionfi* (*TT*, vv.20,24).

Risulta più particolare la scelta di *dura* (agg) : *dura* (v), che non risulta né in Dante né in Petrarca, ma trova piuttosto alcuni precedenti nella poesia cortigiana quattrocentesca, vale a dire in Lorenzo il Magnifico (*Rime* 35, vv.57-59) e, a più riprese, in Tebaldeo (*Rdv* 69, vv.6-7; 120, vv.10,14; 186, vv.11-13; 301, vv.3-7).

L'equivoca *luce* (sost) : *luce* (v) si trova già in sestina doppia nelle *Rime* dantesche, ha una sola occorrenza nel *Paradiso* (2, vv.143,145)⁶⁷. Un'equivoca di questo tipo piace anche a Petrarca, nel già citato sonetto *Rvf* 18, vv. 2,3,6,7, ma anche a 277, vv.11,13, e 357, vv.6,7.

⁶⁶ In comune con *RVF* 195, il madrigale 161 ha peraltro anche la sequenza *cielo* : *celo* : *pelo*. La differenza è che in Petrarca completa la sequenza rimica in ELO il sostantivo *gielo* (v.4), in Michelangelo *velo* (v.6).

⁶⁷ Forse per sfuggire a possibili effetti di ovvietà, il termine *luce* non è frequentissima in rima nella *Commedia*, ed è collocata piuttosto in rima inclusiva, come è possibile notare nella particolare *luce* : *Poluce* (*Pg.* 4, vv. 59, 61) e *luce* : *traluce* (*Par.* 5, vv.8,12; 21 vv. 28,30)

La coppia *suole* (v) : *sole* (sost), che ricorre due volte nei madrigali di Michelangelo è presente, nella forma *sole* (sost) : *sòle* (v), nel solito sonetto 18 (vv.11,14), oltre che in numerosi altri testi come 28 vv.48,52; 73, vv.12, 15; 127, vv.23,24; 135, vv.47,48⁶⁸; 141, vv.1,5; 162, vv.2,7; 270, vv. 46,51; 275 vv.1,8 e 352, vv.2,7, ed ha una sola occorrenza in Dante, *Rime* 116, vv.36,37.

Più particolare la scelta di un'equivoca del tipo *viva* (agg) : *viva* (v), che ha pochissimi precedenti, uno nella *Commedia* (*Par.* 26, vv.59,61), e tre fra i quattrocentisti (Lorenzo il Magnifico, *Rime* 162, vv.4, 8 e Tebaldeo, *Rdv* 223, vv.5,8; 277, vv.65,67).

È tuttavia nel gruppo delle rime in doppia che si trovano le combinazioni più originali e inedite, a partire da *aspetto* (sost) : *aspetto* (v), per cui l'AMI non segnala alcun precedente. Interessante anche la particolare sfumatura di significato che viene data all'equivoca *lassa* (v) : *lassa* (v), con il primo che significa propriamente 'abbandonare' («là dove l'alma il cor *lassa*» v.4), mentre il secondo 'concedere, permettere' («Né per questo mi *lassa* / Amor viver per un'ora» vv.7-8). L'unico esempio precedente, per questa rima, è l'esempio petrarchesco, in cui però l'equivoca è fra verbo e aggettivo («[...] et respirar nol *lassa* / Se già è gran tempo fastidita et *lassa*» *Rvf* 264, vv. 26-27); si trova un altro esempio della stessa rima, con significati simili a quelli indicati per Petrarca, anche in una terzina di Tebaldeo («e considra che quella incerta e *lassa* / le pecore qualche una al lupo *lassa*» *Rdv* 284, vv. 92,96). Molto interessante, e non segnalata in alcuna occorrenza dall'AMI, *quella* (pr) : (*in*) *quella* (avv), poiché vengono fatti rimare, in maniera molto originale un pronome, riferito alla donna amata, e la forma avverbiale *in quella* («in quella / che farà poi»), con il significato, come anche esplicito nel commento, di 'in quel momento'.

Osservando questo piccolo gruppo è possibile capire come Michelangelo riceva e recuperi spunti da numerose sequenze più "tradizionali", ma sia in grado anche di produrre accostamenti inediti, come possibile osservare nel gruppo delle rime in doppia e in *veglio* (v) : *veglio* (agg), e di includere sequenze meno ovvie o diffuse, come nel caso di *dura* (agg) : *dura* (v) *viva* (agg) : *viva* (v).

⁶⁸ Per queste indicazioni cfr A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, cit., p.63

4.3 Rime derivative e inclusive

Le rime inclusive e derivative, come già detto, sono 201 in totale: premetto subito che, rispetto a questo totale, intendo trattare più avanti tre serie, la prima composta da tre rime e le altre due da quattro, che ho etichettato come “serie miste”, poiché contengono rime legate fra loro da rapporti allo stesso tempo inclusivi e derivativi, o inclusivi e equivoci.

Per quanto riguarda invece le rime derivative e inclusive, emerge chiaramente che le prime sono in netta minoranza, infatti sono in tutto 33 (circa il 2,57 % delle rime totali), di cui 23 consonantiche (1,79%), 4 vocaliche (0,31%), 2 in doppia e 2 in iato (0,15% ciascuna). Più numerose, ovviamente, le seconde, 157 in totale (circa il 12,25 % delle rime totali), di cui 34 consonantiche (2,65 %), 82 vocaliche (6,40%), 21 in iato (1,63 %) e 20 in doppia (1,56%). Per quanto riguarda il rapporto rispetto a ciascuna classe, la classe consonantica è quella con maggior equilibrio, mentre fra le vocaliche le inclusive staccano di molto le rime derivative; lo stesso avviene fra i rimanti in doppia e in iato.

Prima di procedere, fornisco anche in questo frangente qualche indicazione metodologica: le rime nella tabella sono suddivise per categorie, e disposte in ordine alfabetico sulla base della parola rima che fornisce la base per la costruzione di rapporti inclusivi o derivativi. Qualora fosse necessario, ho fornito in parentesi indicazioni per disambiguare la natura dei rimanti, come già effettuato per le equivoche.

Allo stesso modo di quanto già fatto prima, intendo effettuare un riscontro con l'AMI: per semplificare l'analisi, intendo riportare dapprima quelle sequenze per cui l'Archivio metrico italiano non segnala altri esempi. Mi limiterò inoltre a segnalare, senza riportare i vari esempi, tutte quelle sequenze, soprattutto di carattere inclusivo, per cui l'AMI segnala numerosissime occorrenze in quanto soluzioni abbastanza ovvie o che fanno parte di repertori collaudati nella tradizione poetica italiana. Infine, nel caso di serie composte da tre, o raramente quattro, rime, qualora non vi fosse alcuna segnalazione per l'intera serie, scomporrò la sequenza e esaminerò le rime per coppie derivative o inclusive.

Consonantiche Derivative (tot. 23)

scampo (sost) : *campo* (sost) (112, vv.1,4 ; 175, vv.16,17)
corso (pp, sost) : *soccorso* (127, vv.5,6; 157, vv.6,9)
giunta : *congiunta* (241, vv.9,12)
insegna (sost) : *segna* (v) (175, vv.9,13)
resta : *presta* (143, vv.1,5)
presti : *resti* (154, vv.6,8)
verde : *rinverde* (142, vv.3,7)
versa : *conversa* : *avversa* (136, vv.1,4,8), *conversi* : *c'or versi* (v) (231, vv.10,11)

Inclusive (tot. 34)

alma : *salma* : *calma* (264, vv.4,6,7)
ardi : *tardi* : *riguardi* (147, vv.13,16,17), *dardi* : *ardi* : *tardi* (175, vv.10,14,15)
tardi : *sguardi* : *ardi* (125, vv.4,7,8), *tardi* : *ardi* : *sguardi* (136, vv.7,10,11)
arte : *parte* (v) (149, vv.1,5)
egli : *capegli* : *quegli* : *begli* (129, vv.7, 10, 11,13)
incresca : *esca* (v) (113, vv.12,14)
delibra : *libra* (172, vv.1,5)
membra : *rimembra* (242, vv.9,12,13)
tolta : *stolta* (146, vv.9,11)
stolto : *tolto* (144, vv.4,6)
involto : *volto* (sost) (264, vv.13,14)

Vocaliche Derivative (tot. 4)

amica : *nemica* (147, vv.6,7)
vola : *invola* (168, vv.2,6)

Inclusive (tot. 82)

l'ale : *strale* : *assale* (131, vv.3,6,7)
strali : *vali* : *l'ali* (167, vv.3,6,7)
ami : *brami* (81, vv.2,5) *ami* : *chiami* : *brami* (256, vv.8,12,13)
chiamo : *amo* (15, vv.1,4)
capace : *pace* (148, vv.9,12)
cede : *mercede* (128, vv.10,14; 245, vv.14,15)
doni (v) : *perdoni* (146, vv.3,7)
sera : *intera* : *era* (263, vv.4,7,8), *era* : *sincera* (265, vv.2,3)
mora : *innamora* (28, vv.15,16)
gode : *ode* : *lode* (109, vv.7,10,11)
ora : *mora* (11, vv.2,3; 135, vv.3,6), *ancora* : *mora* : *l'ora* (114, vv.2,3,4), *ancora* : *fora* : *dimora* : *l'ora* (174, vv.4,6,7,8), *un'ora* : *accora* (232, vv.8,11)
l'ore : *fore* : *amore* (117, vv.9,13,14), *fore* : *amore* : *core* : *ardore* : *ore* : *errore* (119, vv.6,7,10,11,13,14), *ore* : *muore* : *timore* : *errore* (133, vv.1,4,5,8), *core* : *errore* : *ore* : *muore* (253, vv.4,6,7,9)
oro : *lavoro* (115, vv.3,4), *oro* : *ristoro* : *adoro* (153, vv.1,6,8)
muove : *ove* (164, vv.8,11)
pari (agg) : *impari* (v) (149, vv.8,10)
spera : *pera* (v) (169, vv.6,7; 246, vv.9,13)
una : *fortuna* (154, vv.12,13; 263, vv.1,5)
uso (sost) : *confuso* (161, vv.9,13)

viso : diviso (154, vv.7,11)

In iato Derivative (tot. 2)

omai : mai (120, vv.1,12)

Inclusive (tot.21)

desio : io (169, vv.1,4), *mio : Dio : io : Dio* (8, vv.1,2,5,6), *desio : Dio : io : oblio : mio* (117, vv.1,2,5,6,10), *dio : mio : io : desio* (235, vv.1,4,5,8), *dio : io : desio : mio* (262, vv.1,4,5,8)

sia (v) : cortesia (252, vv.2,5)

In doppia Derivative (tot.4)

promette : mette (125, vv.1,5)

pezzi : pezzi (120, vv.9,10)

Inclusive (tot.20)

anni : danni (131, vv.10,11), *anni : danni : inganni* (135, vv.4,7,8)

bella : ella : stella (121, vv.1,8,11), *ella : bella* (242, vv.14,15)

essi : stessi : rendessi (129, vv.12,14,16)

tocchi : occhi : trabocchi (8, vv.8,10,12), *sciocchi : occhi* (164, vv.7,10)

distrugge : rugge (135, vv.2,5)

Tabella 4: *Rime derivative e inclusive nei madrigali michelangioleschi*

Dall'osservazione di questa tabella emergono due dati: il primo è che la presenza di queste rime tecniche è una costante, ed è consistente in numerosi madrigali di differenti periodi di composizione, da quelli delle origini fino a quelli della vecchiaia.

Il secondo dato è che mancano serie derivative di più di due componenti, ad eccezione di *versa : conversa : avversa* al n.136; piuttosto, l'autore ispessisce frequentemente le sequenze inclusive, rinforzando e ampliando così l'effetto di eco e riecheggiamento garantito da rime di questo tipo. Infatti, su un totale di 58 nessi inclusivi, circa la metà presenta più di due costituenti: la maggior parte di queste serie è costituita da tre membri (17 serie in totale), ma anche quattro membri (8 serie in totale). In più, al n. 117, le inclusive in IO sono cinque, mentre al n.119 quelle in ORE sono addirittura sei, con effetto, si potrebbe dire, quasi "a sestina".

Si procederà ora con un'analisi più specifica di queste rime tecniche, suddivise per tipologia.

4.3.1 Rime derivative e inclusive consonantiche

Il gruppo delle derivative e inclusive consonantiche è costituito da 57 componenti; esse costituiscono quindi il 15,53 % delle rime consonantiche, e il 4,44% delle rime totali.

Inizierò con le rime derivative, in particolare con quelle per le quali l'AMI non riporta altre segnalazioni, che sono: *insegna (sost) : segna (v)* (175, vv.9,13), *versa : conversa : avversa* (136, vv.1,4,8), e *conversi : c'or versi (v)* (231, vv.10,11, franta). In quest'ultimo caso, risulta peraltro interessante l'espedito della rima franta *c'or versi*, grazie al quale si crea una sorta di rima identica contraffatta.

Proseguendo con le rime per cui invece l'AMI segnala altre ricorrenze, la prima rima è *scampo (sost) : campo (sost)* (112, vv.1,4 ; 175, vv.16,17), che già si trova in Dante, *Inf.* 22, vv.1,3. Tuttavia, specialmente al n.175, anche per una concordanza "tematica" di stampo militare, l'autore riecheggia in maniera abbastanza esplicita Petrarca *Rvf* 221, 2,3, come segnalato nel commento di Zaja⁶⁹, come possibile vedere dal confronto in questi versi:

Qual mio destin, qual forza o qual inganno
mi riconduce disarmato al *campo*,
là 've sempre son vinto? et s'io ne *scampo*,
meraviglia n'avrò; s'i' moro, il danno.

4

Si noti che l'unica differenza rispetto al modello è che nel testo petrarchesco *scampo* ha valore verbale, in quello michelangiotesco, sia al n.112 che al n.175, ha valore di sostantivo («Il mio refugio e 'l mio ultimo *scampo*» 112, v.1 e «ov'è posto 'l mie *scampo*», 175, v.16)

Qualcosa di simile accade anche con *corso* (pp, sost) : *soccorso* (127, vv.5,6; 157, vv.6,9). Essa reca infatti numerosi altri esempi, in Dante, *Rime* 116, vv.70,74, Petrarca, *Canzoniere* 21, vv.10,12; 359, vv. 54, 55, Lorenzo il Magnifico, *Rime* 60 vv.47,49 e 147, vv.9,13, e Tebaldeo, *Rdv* 284 vv. 86,90 e 295, vv.161,163. Tuttavia, in tutti questi casi, *corso* ha valore di sostantivo; in Michelangelo, esso ha questo tipo di impiego al n.157 («del suo natural *corso*»), ma al n.127 questo sintagma viene impiegato, in maniera innovativa, come participio passato di 'incorso' («il foco ch'io son *corso*»).

Per quanto riguarda le altre derivative consonantiche, esse non sono molto frequenti nel repertorio poetico tradizionale, dal momento che *giunta : congiunta* (241, vv.9,12), è segnalata unicamente in Dante, *Par.* 6, vv.26,30, *resta : presta* (143, vv.1,5) sempre in Dante, *Inf.* 25,

⁶⁹ Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.368, nota 17

vv.133,135, e Tebaldeo, *Rdv* 9, vv.4,5; 202, vv.4,8, e lo stesso *presti : resti* (154, vv.6,8), di cui si trova un unico altro esempio in *Rdv* 290, vv.220-222.

Infine, nel caso di *verde : rinverde* (142, vv.3,7), siamo di fronte a una ripresa di una combinazione tipicamente petrarchesca (*Rvf* 325, vv.32,35), che si trova anche in Tebaldeo, *Rdv* 205, vv.10,12.

Spostandoci poi sulle inclusive consonantiche, costituiscono sequenze inedite l'interessante e "petrosa" *delibra : libra* (172, vv.1,5) e *egli : capegli : quegli : begli* (129, vv.7, 10, 11,13).

Per quanto riguarda le altre rime, che già presentano esempi nell'AMI, nel caso di *alma : salma : calma* (264, vv.4,6,7) troviamo due esempi di questa sequenza in Lorenzo il Magnifico, *Rime* 12, vv.2,3,6 e 35, vv.31, 36, 38.

Se andiamo ad esaminare le sequenze inclusive articolate sulla base di *ardi*, quindi *tardi : sguardi : ardi* (125, vv.4,7,8), *tardi : ardi : sguardi* (136, vv.7,10,11), *ardi : tardi : riguardi* (147, vv.13,16,17), *dardi : ardi : tardi* (175, vv.10,14,15), si ritrovano già sequenze di questo tipo, con *tardi : guardi : ardi*, in Dante, *Inf.* 2, vv.80, 82, 84 e *Purg.* 29, vv.59, 61, 63. Un singolo esempio in Petrarca, che presenta, a *Rvf* 273, vv. 1,4,5,8, *guardi : ardi : sguardi : tardi*, mentre l'unico caso di inclusiva con *dardi* è *dardi : ardi* in Tebaldeo, *Rdv* 99, vv.11,13.

Mentre una combinazione del tipo *arte : parte* (v) (149, vv.1,5) è frequentissima e usatissima, talmente tanto che non è necessario riportarne le innumerevoli occorrenze, *incresca : esca* (v) (113, vv.12,14) ha un unico precedente nelle *Rime* dantesche, alla canzone n.106, vv.115,116.

L'inclusiva *membra : rimembra* (242, vv.12,13) sembrerebbe piuttosto di derivazione petrarchesca (più di uno gli esempi nel *Canzoniere*, Petrarca *Rvf* 15, vv.10,12; 23 vv.141-145; 53 vv.30,32; 126 vv.2,5, 127 vv.36,39), ripresa anche dai quattrocentisti, da Lorenzo il Magnifico, *Rime* 11, vv.9,12, e, più ripetizioni, da Chariteo (*Endim.* 29, vv.45,48; 32, vv.11,14, 69, vv.24,25; 155, vv.41,42; 172, vv.9,10).

Per rime come *tolta : stolta* (146, vv.9,11) e *stolto : tolto* (144, vv.4,6), un possibile riferimento potrebbe essere la poesia cortigiana quattrocentesca. La prima trova infatti precedenti in Chariteo, *Endim.* 122, vv.3,7, e in una terzina di Tebaldeo, *Rdv* 276, vv.46,48, mentre la seconda conta più di un esempio in Tebaldeo, *Rime* 35, vv. 6,7; 91, vv.1,4; 175, vv.4-8; 179, vv.4,8. Anche per *involto : volto* (sost) (264, vv.13,14) i precedenti sono da ricercare nella poesia cortigiana quattrocentesca (più di una occorrenza in Lorenzo il Magnifico, *Rime* 115, vv.5,8; 118, vv.2,7; 138, vv.1,4, e una in Tebaldeo, *Rdv* 140, vv.4,5).

4.3.2 Rime derivative e inclusive vocaliche

Per quanto riguarda le rime vocaliche, le rime di natura inclusiva e derivativa risultano essere 86, e sono il 13,98% nella tipologia delle rime vocaliche, e il 6,71 % sulle rime totali.

In questo gruppo troviamo due esempi di derivative che recano uno stampo petrarchesco: una più diffusa, vale a dire *amica : nemica* (147, vv.6,7), che ricorre in *Rvf* 73 vv. 29,30; 254 vv.2,7; 259 vv. 9,12, ma anche in Tebaldeo, *Rdv* 227, vv.12,14; 233, vv.2,3; 262, vv. 9,11. L'altra, *vola : invola* (168, vv.2,6), molto meno comune, reca come unico precedente *Rvf* 323, vv.54-55.

Anche all'interno del consistente gruppo di rime inclusive vocaliche troviamo alcune combinazioni inedite secondo l'AMI: *capace : pace* (148, vv.9,12), *cede : mercede* (128, vv.10,14; 245, vv.14,15), *muove : ove* (164, vv.8,11), *pari (agg) : impari (v)* (149, vv.8,10), oltre ad accostamenti di stampo "petroso" come *spera : pera (v)* (169, vv.6,7, 246, vv.9,13) e *uso (sost) : confuso* (161, vv.9,13). Fra questi nessi inediti c'è anche *mora : innamor* (28, vv.15-16), che, sebbene riconducibile al frequentissimo accostamento tematico fra amore e morte, non presenta alcun precedente.⁷⁰

Fra le rime inclusive già segnalate dall'AMI, è particolare il risultato che Michelangelo ottiene nella combinazione *l'ale : strale : assale* (131, vv.3,6,7), poiché viene rinforzato l'effetto allitterante attraverso l'inserimento di un'altra liquida, nell'articolo *l'*, peraltro davanti alla parola rima che è la base della sequenza inclusiva. Questa triplice combinazione risulta inedita, ma si noti come, anche scomponendola, questi nessi risultino poco frequenti: un solo esempio di *l'ale : assale*, in Petrarca, *Rvf* 264, vv.1,6, mentre per *strale : l'ale* sono segnalati solo due antecedenti in Lorenzo de Medici, *Rime* 1, vv.2,3; 151, vv.3,6.

In maniera molto simile, anche *strali : vali : l'ali* (167, vv.3,6,7) è inedita, e anche qui si ottiene un effetto di allitterazione sulla liquida attraverso l'inserimento dell'articolo determinativo. E anche in questo caso, scomponendo la sequenza, si trova un solo esempio di *l'ali : vali* in *Inf.* 22, 115, 117, mentre per *strali : l'ali* vi sono più precedenti, sempre in Dante (*Par.* 2, vv.55,57; 33, vv.13,15), ma anche in Petrarca, *Rvf* 355, 3,6, Chariteo, *Endim.* 8, vv.5,8, Tebaldeo, *Rdv* 296, vv.31,33.

L'inclusiva *ami : brami* (81, vv.2,5), appare due volte in Petrarca (*Rvf* 195, vv.6,7; 255, vv.11,13), e una in

⁷⁰ L'unico altro esempio, allargando il campo d'indagine, si troverebbe nelle *Rime* di Cino da Pistoia, in sequenza *innamora : mora : dimora* (53, vv.2,6,7; 97, vv.1,5,7).

Tebaldeo (*Rdv* 183, vv.1,5), e, in tutti questi tre esempi, alla sequenza inclusiva si aggiunge un'altra parola rima, *rami*. La triplice sequenza *ami : chiami : brami* (256, vv.8,12,13), trova piuttosto altre occorrenze in Dante, *Purg.* 8, vv.71,73,75 e in Tebaldeo, *Rdv* 170, vv.9,11,13; 276, vv.116,118,120; 282, vv.44,46,48.

Nel caso di *chiamo : amo* (15, vv.1,4), l'antecedente è, ancora una volta, Petrarca *Rvf* 188, vv.1,5; 212, vv.11,14. Un altro caso è segnalato in Lorenzo, *Rime* 17, dove è accostato a *bramo* (più precisamente, *bramo : chiamo: amo, sfamo* vv.2,3,6,7), proprio come nella sequenza in AMI appena esaminata.

Poco frequente, e sempre petrarchesca, anche *doni* (v) : *perdoni* (146, vv.3,7), che ha una sola occorrenza in *Rvf* 236, vv.12,14, mentre *gode : ode : lode* (109, vv.7,10,11), presenta precedenti tutti danteschi, nelle *Rime* (82, vv.130, 133, 134) e nella *Commedia* (*Inf.* 7, 92, 94, 96; *Par.* 10, vv.122, 124, 126).

Esaminiamo ora la sezione delle inclusive in vibrante, costituito da quattro gruppi: quelle sulla base del predicato *era*, e i tre rimanenti, rispettivamente sulla base dei sostantivi *ora*, *ore*, *oro*.

Per quanto riguarda la triplice sequenza *sera : intera : era* (263, vv.4,7,8), essa non è presente nella sua interezza, ma scomponendola emerge che vi sono esempi di *era : intera* nella *Commedia* (*Purg.* 4, vv.11,13; 30, vv.128,132; *Par.* 22, vv.64,66) e in Chariteo (*Endim.* 232, vv.1,8). Più numerosi e diversificati i precedenti per *era : sera*, nella *Commedia* (*Inf.* 15, vv.14,18, *Purg.* 1, vv.58,60; 15, vv.4,6; 27, vv.59,61, *Par.* 14, vv.68,70), ma anche in Petrarca, *Rvf* 23, vv.28,31; 302, vv.1,8, in Lorenzo de' Medici, *Rime* 52, vv.4,5, e, infine, in Tebaldeo, *Rdv* 37, vv.2,3; 139, vv.1,5; 287, vv.4,6; 288, vv.92,94. La coppia *era : sincera* (265, vv.2,3) presenta ben tre esempi nel *Paradiso* dantesco, ai canti 6, 17, ma anche 28, vv.35,37, e a 33, vv.50,52. Le serie inclusive costruite sulla base di *ora*, accostate, come nei madrigali michelangioli, a parole rima come *accora*, *ancora*, *dimora*, *fora*, *mora* (come segnalato nella tabella) sono frequentissime. Lo stesso per le inclusive sulla base del sostantivo *ore*, la cui relazione inclusiva con parole rima come *amore*, *ardore*, *core*, *errore*, *fore* (come già indicato nella tabella) è una costante nella tradizione poetica italiana; meno diffuse le combinazioni con *muore* e *timore*, ma semplicemente perché queste due parole hanno poche ricorrenze in rima.

Il terzo gruppo di inclusive in vibrante, quelle costruite sulla base del termine *oro*, è costituito da combinazioni meno diffuse, come *oro : lavoro* (115, vv.3,4), *oro : ristoro: adoro* (153, vv.1,6,8). Il primo esempio ha tre sole occorrenze, due in Petrarca, *Rvf* 93, vv.2,7; 190 vv.2,6, e una in Chariteo, *Endim.*, 213, vv.2,4. Per quanto riguarda la combinazione a tre, essa non è segnalata nell'AMI, ma, scomponendola, si trovano esempi di *oro : adoro* nei poeti quattrocenteschi, in Chariteo, *Endim.* 106, vv.1,5 e in Tebaldeo, *Rdv* 106, vv.1,5, 191, vv.1,5,

280, vv.17,21. Sempre in Chariteo risulta l'unico esempio di *oro : ristoro*, in *Endim.* 168, vv.4,5, peraltro accompagnato da *lavoro* (234, vv.1,5,8).

Infine, sono sequenze frequentissime sia *una : fortuna* (154, vv.12,13; 263, vv.1,5), per cui non riporto gli esempi, che *viso : diviso* (154, vv.7,11): quest'ultimo si trova in tutte le cantiche della Commedia (*Inf.* 5, vv.131,135, *Purg.* 3, vv.104,108, 17, vv.107, 108, *Par.* 29, vv.77, 81), ma ha molte occorrenze anche Petrarca (*Rvf* 17, vv.1,4; 37, vv.28,29; 129, vv.29,32; 245 vv.4,8; 292 vv.2,3) e in Lorenzo, *Rime* 94, vv.3,7 e Chariteo, *Endim.* 124, vv.4,8; 125, vv.12,14; 130, vv.12,14; 168, vv.3,6.

4.3.3 Rime derivative e inclusive in doppia

Le inclusive e derivative di questo gruppo sono in totale 24, e quindi il 13,63% rispetto alle rime in doppia, e l'1,87 % sulle rime totali.

Michelangelo introduce, nel gruppo delle derivative in doppia, due rime per cui l'AMI non riporta ulteriori segnalazioni, ovvero *promette : mette* (125, vv.1,5) e *spezzi : pezzi* (120, vv.9,10).

Spostando l'attenzione sulle inclusive, anche la serie *essi : stessi : rendessi* (129, vv.12,14,16) non presenta alcun altro esempio, poiché *essi* e altri termini con questa desinenza, che consentirebbero così la rima inclusiva, non hanno alcuna ricorrenza nell'AMI.

Proseguendo con l'analisi delle rime inclusive per cui si invece hanno altri riscontri nell'AMI, i primi due esempi sono *anni : danni* (131, vv.10,11) e *anni : danni : inganni* (135, vv.4,7,8). La prima è un'inclusiva abbastanza comune⁷¹, ma si trovano anche tracce del secondo esempio, in Dante (sia in *Purg.* 13, vv. 110,112, 114, sia in *Par.* 9, vv.2,4,6, ma anche in Petrarca e in Lorenzo il Magnifico, in entrambi questi autori in coppia con *affanni* (*Rvf* 60, vv.1,4,5,8; 357, v.1,4,5,8, e *Rime* 62, vv.2,3,6,7), e, in forma identica a quella michelangiolesca, in Tebaldeo, *Rdv* 272, vv.38, 40, 42.

Inoltre, se sequenze del tipo *bella : ella : stella* (121, vv.1,8,11), *ella : bella* (242, vv.14,15) sono diffusissime nella poesia italiana e presentano numerosissimi antecedenti, sono invece riconducibili, nello specifico, a Petrarca, le sequenze *sciocchi : occhi* (164, vv.7,10) e *tocchi : occhi : trabocchi* (8, vv.8,10,12). La prima è già segnalata in *Inf.* 20, vv.23, 27, e reca tre esempi in Petrarca, *Rvf* 242, vv.11,14; 270, vv.104,105, 366, vv.21,22, mentre la seconda si

⁷¹ Qualche esempio lo si trova in Dante, *Inf.* 12, vv.106,108;15, vv.38,42; *Purg.* 14, vv. 65,67, in Petrarca, *Rvf* 12, vv.3,6; 254, vv.12,14; 282, vv.9,11; 325, vv.108,109; 364, vv.9,13, e, nella lirica quattrocentesca, quindi in Chariteo, *Endim.* 172, vv.55,58; 176, vv.17,21, e Tebaldeo, *Rdv* 77, vv.9,11; 80, vv.2,3; 84, vv.1,5; 285, vv.40,42; 294, vv.1,4; 295, vv.116,118.

ritrova in Petrarca, *Rvf* 37, vv.74,75,78; 87, vv.4-5-8, 20, e anche in Tebaldeo, *Rdv* 299, vv.2,3,7. Particolare la scelta di *distrugge* : *rugge* (135, vv.2,5), per cui l'AMI segnala un unico precedente, anch'esso petrarchesco (*Rvf* 56, vv.1,7).

4.3.4 Rime derivative e inclusive in iato

Infine, le combinazioni di carattere inclusivo e derivativo in iato risultano in totale 23, quindi il 18,69% fra le rime in iato, e l'1,79% sul totale.

L'unica rima derivativa, *omai* : *mai* (120, vv.1,12), presenta già alcuni antecedenti in Petrarca (*Rvf* 107, vv.1,4; 272, vv.9,12; 358, vv.9,12).

Per quanto riguarda le inclusive, nel caso di *sia* (v) : *cortesia* (252, vv.2,5) l'AMI segnala due sole altre ricorrenze, rispettivamente in Dante, *Rime* 7, vv.13,17 e in Petrarca, *Rvf* 37, vv.111,112.

Al contrario serie in *io* simili ai tipi michelangioleschi, *desio* : *io* (169, vv.1,4), *mio* : *Dio* : *io* : *Dio* (8, vv.1,2,5,6), *desio* : *Dio* : *io* : *oblio* : *mio* (117, vv.1,2,5,6,10), *dio* : *mio* : *io* : *desio* (235, vv.1,4,5,8), *dio* : *io* : *desio* : *mio* (262, vv.1,4,5,8) sono molto comuni e diffuse.

4.4 Serie di rime tecniche “miste”

Nel gruppo delle rime tecniche risultano peraltro particolarmente rilevanti, come accennato precedentemente, tre serie particolari che ho etichettato come “miste”, poiché contengono una rima chiave che è legata a una (o più) delle rime della medesima serie da un relazione di tipo inclusivo, e all'altra (o alle altre) da un rapporto di carattere derivativo, come al n.132 e al n.172, o equivoco, come nel caso del madrigale n.258. Si potrebbe parlare quindi di serie di rime tecniche “miste”, come nel caso di *presente* : *consente* : *sente* (132, vv.1,5,8), dal momento che *sente* è in rapporto derivativo con *consente*, ma inclusivo rispetto a *presente*. Combinazioni rimiche di questo tipo, sia in sequenza triplice che del tipo *sente* : *consente* o *sente* : *presente*, sono frequentissime nella poesia italiana.

Al madrigale n.172, vi è una serie di impianto “petroso”, *oncia* : *sconcia* : *racconcia* : *concia* (vv.4,6,7,10): l'effetto anche qui è molto particolare, poiché non solo *oncia* è in rapporto inclusivo con tutte le altre rime della sequenza, ma anche *concia* è in rapporto derivativo con *sconcia* e *racconcia*. Queste combinazioni sono molto originali, poiché non presentano ulteriori segnalazioni all'interno dell'AMI, anche perché, come già visto, parole rima come

concia e *racconcia* sono inedite in rima; vi è un unico precedente per *oncia* : *sconcia* in Dante (*Inf.* 30, vv. 83,85; *Par.* 9, vv.53, 57)

Mentre queste due serie contengono rime inclusive e derivative, nel madrigale n.258 la sequenza *parto* : *arto* : *comparto* : *parto* (vv.4,6,7,10) è costituita invece da rime che sono stesso tempo inclusive e equivoche. Questa serie include infatti la già esaminata rima equivoca *parto* (v) : *parto* (sost), ma allo stesso tempo *arto* è in rima inclusiva con *parto* (e, quindi, con la rima equivoca), e sia *arto* che *parto* sono in relazione inclusiva con *comparto*. Si crea in questo modo una sorta di effetto “a matryoska”, in cui *arto* è incluso in *parto* che è a sua volta incluso in *comparto* (che include però, allo stesso tempo, anche *arto* oltre a *parto*). Mentre *parto* (v) : *parto* (sost) potrebbe rifarsi, come già visto, a Petrarca, l'accostamento con *arto* e *comparto* è inedito. Inoltre, la combinazione *arto* : *comparto* non ha alcun precedente, anche perché *comparto* non ha alcuna occorrenza in rima, mentre *arto* : *parto*, una rima piuttosto aspra, ha infatti come unico precedente in *Inf.* 19, vv.38,42, in cui *parto* ha tuttavia valore verbale, e non sostantivato.

4.5 Disposizione delle rime tecniche nei madrigali : qualche osservazione

Un ulteriore elemento di interesse riguardante le rime tecniche è la loro disposizione. Abbiamo già constatato che esse sono distribuite in maniera costante lungo tutta la produzione madrigalistica, ma, da un'analisi più precisa emerge che, ad esclusione dell'unico esempio di rima identica, più della metà di esse è raggruppata in un numero ristretto di testi: più precisamente, 132 rime su 229 (quindi il 57.64%) si trovano in 26 testi, con una media di circa cinque rime tecniche per testo. Questi madrigali contengono quindi due, ma in alcuni casi anche più, serie di rime tecniche: tali presenze massicce garantiscono quindi un rafforzamento ulteriore degli effetti di ripetizione e di richiamo che sono, come già detto, connaturati allo stile madrigalesco. Riporto questi esempi nella tabella sottostante, dove ho indicato, da sinistra verso destra, le differenti combinazioni di rime tecniche, il numero di madrigali, e le serie di rime in esso presenti.

- Inclusiva +
inclusiva
- n.8 *mio : Dio : io : Dio* (vv. 1,2,5,6), *tocchi : occhi : trabocchi* (vv. 8,10,12)
- n.117 *desio : Dio : io : oblio : mio* (vv. 1,2,5,6,10), *l'ore : fore : amore* (vv. 9,13,14)
- n.129 *egli : capegli : quegli: begli* (vv. 7,10,11,13), *essi : stessi : rendessi* (vv. 12,14,16)
- n.131 *l'ale : strale : assale* (vv. 3,6,7), *anni : danni* (vv. 10,11)
- n.135 *distrugge : rugga* (vv. 2,5), *ora : mora* (vv. 3,6), *anni : danni : inganni* (vv. 4,7,8)
- n.146 *doni* (v) : *perdoni* (vv. 3,7), *tolta : stolta* (vv. 9,11)
- n.149 *arte : parte* (vv. 1,5), *pari* (agg) : *impari* (v) (vv. 8,10)
- n.154 *presti : resti* (vv. 6,8), *viso : diviso* (vv. 7,11), *una : fortuna* (vv. 12,13)
- n.164 *sciocchi : occhi* (vv. 7,10), *muove : ove* (vv. 8,11)
- n.169 *desio : io* (vv. 1,4), *spera : pera* (vv. 6,7)
- n.242 *assembra : membra : rimembra* (vv. 9,12,13), *ella : bella* (vv. 14,15)
- n.263 *una : fortuna* (vv. 1,5), *sera : intera : era* (vv. 4,7,8)
- n.264 *alma : salma : calma* (vv. 4,6,7), *involto : volto* (vv.13,14)
- Derivativa +
derivativa
- Inclusiva +
derivativa
- n.120 *omai : mai* (vv. 1,12), *spezzi : pezzi* (vv. 9,10)
- n.125 *promette : mette* (vv. 1,5), *tardi : sguardi : ardi* (vv. 4,7,8)
- n.136 *versa : conversa : avversa* (vv. 1,4,8), *tardi : ardi : sguardi* (vv. 7,10,11)
- n.147 *amica : nemica* (vv. 6,7), *ardi : tardi : riguardi* (vv. 13,16,17)
- n.172 *delibra : libra* (vv. 1,5), *oncia : sconcia : racconcia : concia* (vv. 4,6,7,10)
- n.175 *insegna* (sost) : *segna* (v) (vv. 9,13), *dardi : ardi : tardi* (vv. 10,14,15), *scampo* (sost) : *campo* (vv. 16,17)
- Equivoca +
inclusiva
- n.81 *ami : brami* (vv. 2,5), *parte* (sost) : *parte* (v) (vv. 10,11)
- n.115 *oro : lavoro* (vv. 3,4), *luce* (sost) : *luce* (v) (vv.5,6)
- n.161 *cielo* (sost) : *celo* (v) (vv. 4,11), *uso : confuso* (vv. 9,13)
- n.232 *lassa* (v) : *lassa* (v) (vv. 4,7), *un'ora : accora* (vv. 8,11), *veglio* (v) : *veglio* (agg) (vv. 9,12)
- n.252 *sia* (v) : *cortesia* (vv.2,5), *suole* (v) : *sole* (sost) (vv.3,7)
- n.258 *parto : arto : comparto : parto* (vv. 4,6,7,10)

Equivoca + n.241 *dura* (agg) : *dura* (v) (vv. 4,6), *giunta* : *congiunta* (vv. 9,12)
derivativa

Tabella 5: *Differenti combinazioni di rime tecniche all'interno dei madrigali michelangioloeschi*

Osservando la tabella, emergono i seguenti dati: *in primis*, le serie di rime tecniche all'interno di un medesimo madrigale sono generalmente due, ma in alcuni casi possono anche essere tre. È il caso, ad esempio, delle triplice serie di inclusive ai n.135 e 154, mentre al n.175 si trovano due serie di derivate e una inclusiva; si noti peraltro come ciascuna di queste serie contenga almeno una parola rima che rimandi esplicitamente all'ambito militare, (*insegna*, v.9; *dardi*, v. 10; *scampo* e *campo*, vv. 16,17) che contraddistingue l'iconografia di questo madrigale, nel quale, secondo uno stilema molto caro a Petrarca a cui il testo, come visto prima, fa spesso riferimento, Amore fa una guerra spietata al poeta, ormai vecchio. Infine, al n. 232 vi sono due serie di rime equivocate, e una costituita da rime inclusive.

Gli effetti più particolari si hanno però senza dubbio al n. 172, in cui, come già visto, la natura di "madrigale petroso" si ritrova nella tematica, nell'impianto e soprattutto nelle rime, quindi l'inclusiva *delibra* : *libra* (vv. 1,5) e la serie "mista", inclusiva e derivativa, *oncia* : *sconcia* : *racconcia* : *concia* (vv. 4,6,7,10), ma anche altre *selvaggia* : *caggia* (vv.2,3) o *specchio* : *vecchio* (vv.8,11).

In conclusione, da questa breve analisi emergono due importanti elementi: *in primis*, la presenza consistente di rime tecniche nei madrigali michelangioloeschi, spesso più di una serie nello stesso testo. Come già detto, esse si inseriscono in una strategia di ricerca di artificiosità e potenziamento degli "strumenti della ripetizione", entrambi espedienti congeniti rispetto alla forma e all'impianto strutturale madrigalistico.

È inoltre possibile constatare che Michelangelo padroneggia efficacemente questi strumenti, dal momento che non si limita a ricorrere a rime tecniche "semplici" o che si rifanno a un repertorio poetico tradizionale.

Oltre a ciò, infatti, egli recupera rime tecniche tradizionali, dando però loro sfumature particolari o significati nuovi, da ricondurre a intuizioni autonome, o spesso filtrati attraverso i nuovi modelli della lirica cortigiana quattrocentesca. Inoltre, l'autore ricerca e propone, con successo, anche soluzioni innovative e inedite.

Capitolo 5: Dittologie

Le dittologie, e in alcuni casi le sequenze costituite da tre o più componenti, sono meccanismi retorici ricorrenti nei madrigali michelangioleschi.

Dal punto di vista metodologico e di classificazione dei tipi di dittologie, la mia analisi seguirà i criteri e le definizioni di Soldani⁷²: secondo questi criteri, la maggior parte delle dittologie ha schema copulativo o disgiuntivo, ma verranno segnalate anche strutture più complesse, come le coppie polisindetiche disgiuntive e copulative, oppure quelle anaforiche, ovvero che prevedono la ripetizione, prima di ciascun membro di una coppia, di una preposizione (ad esempio “*di x e di y*”), di una negazione (“*né x né y*”), o, in generale, di un frammento monosillabico o bisillabico.

La distinzione in vari paragrafi si baserà invece sulla posizione delle dittologie all’interno del verso: analizzerò dapprima il gruppo delle dittologie in sede di rima (o in fine di verso), ovvero quelle in posizione di chiusura dei versi. Riserverò poi alle sezioni successive l’indagine sulle dittologie collocate in altre sedi: quelle in posizione di apertura dei versi, quelle collocate all’interno dei versi, e quelle che si distendono per intero lungo i versi. Infine, effettuerò alcune osservazioni riguardanti ulteriori tipi di coppie, come quelle in *geminatio* e in asindeto, costruite in maniera diversa rispetto allo schema maggioritario che prevede dittologie copulative e disgiuntive. In chiusura, intendo proporre anche qualche considerazione sugli esempi di sequenze più estese, costituite da tre (o più) membri.

5.1 Dittologie in sede di rima

Le dittologie costituiscono, insieme al posizionamento in sede di rima di parole chiave, rilevanti da un punto di vista semantico per quel testo e quindi tematicamente “forti”, e alla ricerca di allitterazione fra le rime, l’altro espediente retorico attraverso cui l’autore rafforza la sede di rima.

Nei madrigali, infatti, numerose dittologie sono collocate in questa posizione, 136 in totale; perciò, il 10,28 % dei versi presenta una chiusa dittologica.

⁷² A. Soldani, *Attraverso l’ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Paccini Fazzi, 1999, in particolare il capitolo *Dittologie*, pp.16-45

Ciò avviene perché, come rilevato da Soldani, «la gran parte delle dittologie tende naturalmente a disporsi a fine verso», per una questione certamente legata al «ruolo ritmico» che questa figura ricopre⁷³.

D'altra parte, questo ruolo risulta ancora più interessante nella struttura metrica madrigalistica, poiché essa prevede non solo endecasillabi, ma anche settenari: abbiamo già visto nel capitolo introduttivo, su segnalazione di Martini, che la possibilità di considerare l'endecasillabo come una successione di un settenario e quinario (e viceversa) è ampiamente sfruttabile nella struttura del madrigale e consente di sottolineare il rapporto inclusivo fra i versi endecasillabi e settenari, ma anche di «liberare meglio la misura del quinario»⁷⁴.

La presenza di dittologie contribuisce a sottolineare ancora di più questi rapporti inclusivi fra endecasillabi e settenari: infatti, esse consentono una scomposizione dell'endecasillabo in emistichi di 7+5 o, più raramente, 5+7 sillabe, a seconda dell'estensione della dittologia. Invece, per quanto riguarda i settenari, essi consentono sì la creazione di una relazione inclusiva con l'emistichio più esteso dell'endecasillabo, ma anche con quello meno esteso, ovvero la sezione quinarie, dal momento che l'inserimento di una dittologia generalmente scompone i settenari in 2+5 sillabe.

Inoltre, la tendenza a collocare le dittologie in fine di verso è ovviamente di origine petrarchesca, e ciò si lega a doppio filo con la propensione della tradizione poetica a «concentrare in clausola, e dunque in rima, il materiale lessicale petrarchesco»⁷⁵. Perciò, numerose dittologie nei madrigali michelangioleschi sono costruite secondo l'esempio petrarchesco, e, in qualche caso, anche dantesco⁷⁶, oppure scegliendo sintagmi tipicamente petrarcheschi e accostandoli ad altri in maniera nuova, creando quindi variegata combinazioni.

Analizziamo ora in maniera più ravvicinata queste dittologie, che si dispongono secondo le seguenti combinazioni:

⁷³ A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, cit., p.42

⁷⁴ A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», cit., p.537

⁷⁵ A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, cit., p.43

⁷⁶ In particolare, il commento di Zaja (cfr. M. Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit.) segnala le seguenti come dittologie petrarchesche: per quanto riguarda le coppie costituite da aggettivi, «alte e nuove» (128, v.11) cfr *Rvf* 309, v.1, «alpestra e dura» (152, v.2; 241, v.4) cfr *Rvf* 25, v.13; «benigna e pia» (155, v.5; 244, v.10) cfr *Rvf* 128, 85; «aspra e ria» (155, v.7) cfr *Rvf* 34,5; «aspra e fera» (169, v.3) cfr *Rvf* 360, v.38. Fra le coppie di sostantivi, sono petrarchesche «danno e strazio» (143, v.4) cfr *Rvf* 128, v.68, «d'ingegno e d'arte» (149, v.1) cfr Petrarca, *Rvf* 308,14; «lucerna e specchio» (164, v.3). Per quest'ultima forma, Petrarca ha, in forma simile e in più occasioni, «lume e specchio» cfr *Rvf* 312, v.11; 67, v.43; 253, v.12 (p.348, nota 3). Infine, per quanto riguarda il gruppo delle coppie di verbi, sono di stampo petrarchesco l'antonimo «m'apre e serra» (92, v.8), cfr *Rvf* 134, v.5; 275, v.13, «inaspri e nduri» (116, v.4) cfr *Rvf* 70, v.29. La dittologia «spogli e privi» (249, v.9) è anch'essa petrarchesca (cfr *Rvf* 294, v.5), ma, segnala il commento, viene ripresa in più luoghi anche da Lorenzo de' Medici (cfr., ad esempio, *Canzoni a ballo* 2,5 «che di dolcezza tal mi priva e spoglia») p.463, nota 9. Molto cara a Michelangelo, e ricorrente in numerosi testi, è «lamenta e duole» (252, v.6): secondo Zaja, costruzioni di questo tipo, con *lamenta* accompagnato da un altro verbo, sono forse eco di Petrarca, ad esempio «tutte le notti si *lamenta et piagne*» (*Rvf* 10, v.11), «di ciò il superbo si *lamenta et pente*» (*Rvf* 360, v.135). p.57, nota 2. Di origine petrarchesca anche «presso e lontano» 266, v.1 cfr *Rvf* 129, v.61. Sono invece di ascendenza dantesca coppie come «vecchio e tardi» (125, v.4; 136, v.7) cfr *Inf.* 26, v.106 e «aspro e forte» (131, v.8) cfr *Inf.* 1, v.5.

Coppie di aggettivi

«libero e sciolto» (7, v.3), «soli e begli» (31, v.2), «pregiato e caro» (109, v.1), «dissimile e dispari», «diversi e sì contrari» (113, vv.6,10), «lucanti e santi», «dolce e cara» (116, vv.11,12), «iniqua o fella» (119,v.5), «cieca e sorda» (120, v.4), «pronta e ardita» (124, v.1), «pietosa e bella», «vecchio e tardi», «invidiosa e fella» (125, vv.2,4,6), «iniqua e bella» (127, v.2), «crudel e forte», «alte e nuove» (128, vv.4,11), «aspro e forte» (131, v.8), «vecchio e tardi» (136, v.7), «breve e corta» (141, v.1), «corto e poco» (143, v.2), «vano e stolto» (144, v.4), «vano e folle» (148, v.10), «alta e serena» (149, v.9), «alpestra e dura» (152, v.2; 241, v.4), «benigna e pia», «aspra e ria» (155, vv.5,7), «erta e lunga», «ghiotto e vago» (156, v.2,9), «tardi e forte» (158, v.11), «alta e diva» (162, v.13), «temerari e sciocchi» (164, v.7), «intero e sano», «libero e sciolto» (166, vv.5,6), «sparsi e stanchi» (168, v.11), «aspra e fera», (169, v.3), «lieve e poco», «duro e forte» (170, v.4,13), «aspra e bella» (173, v.2), «stanchi e lassi», (174, v.3) «umile e bassa», «stanco e veglio» (232, vv.10,12), «benigna e pia», «nuda e sola» (244, vv.10,11), «simili e pari» (252, v.15), «stanco e vecchio» (253, v.13), «vecchio e grave», «inique e prave», «rari e semidei» (254, vv.1,8,10), «crudel e fella» (255, v.11), «erto o arto» (258, v.6), «alti e chiari» (264, v.11), «alta e sincera» (265, v.3), «brieve e corte» (269, v.10)

Coppie di sostantivi

«legno e foco» (15, v.10), «miseria e stento» (31, v.12), «cenere e carbone» (92, v.17), «gradi o lode» (109, v.11), «grazia e mercede» (111, v.6), «l'argento e l'oro» (115, v.4), «refugio o via» (118, v.8), «l'arco e la corda» (120, v.8), «morte e vita» (124, v.5), «l'arco e l'ale», «tema o danni» (131, vv.3,10), «timore e gl'inganni» (135, v.8), «affanni e pianti» «morte e 'l male» (137, vv.1,3), «danno e strazio» (143, v.4), «'ngiurie e torti» (147, v.12), «voler né forza» (152, v.11), «'l vizio e la virtute», (162, v.3), «lucerna e specchio» (164, v.3), «prigione e preda» (176, v.4), «grazia e ventura», «il cielo e la natura» (234, vv.14,15), «lume e specchio» (253, v.12)

Coppie di verbi

«distrugge e cuoce», «penso e pruovo» (31, vv.5,8), «segua e ami», «cerchi e brami», «arda e viva» (81, vv.2,5,8), «costringa e sproni», «m'apre e serra» (92, vv.1,8), «dica e giuri», «inaspri e 'nduri», «consigli e sproni» (116, vv.3,4,5), «tronchi o spezzi» (120,v.9), «distrugga e stembre» (121, v.4), «muove o sprona» (129 v.6), «m'armo e consiglio» (130 v.5), «serve e stenta» (134 v.15), «trema e rugga» (135, v.5), «sparge e versa», «godo e vivo» (136, vv.1,13), «contempla e vede», «ascenda e riede», «gusta e desia» (140, vv.6,7,10), «l'adombra e tolle», «innalza e sprona» (148, vv.6,8), «mi rompa e strazi» (153, v.12), «trema e teme» (161, v.14), «mi travaglia e stanca», «perde e manca» (162, vv.4,6), «gloria e loda» (166, v.11), «fuggi e temi» (167, v.8), «ritorna e vola» (168, v.2), «gode e racconcia» (172, v.7), «goda o tema» (231, v.2), «dormo e veglio» (232, v.9), «strugge e sprezza» (242, v.11), «colmo e pareggio» (246, v.5), «vi spogli e privi» (249, v.9), «lamenta e duole» (252, v.6), «arde e muore» (253, v.9), «torno e rientro», «volge e gira» (254, vv.2,6), «si scusi e ami», «s'attenda o chiami» (256, vv.8,12), «affligge e preme» (269, v.6)

Altro: «questa o quella» (129, v.5), «presso e lontano» (avv) (166, v.1), «arso e preso» (253, v.11)

Tuttavia, non tutte le dittologie in fine di verso sono copulative o disgiuntive come quelle riportate sopra: nei madrigali di Michelangelo si trovano anche tre interessanti esempi di dittologie in rima costituite da *geminatio*: «ad ora ad ora» (11, v.3), che sottolinea la durata eterna delle pene a cui è sottoposto l'amante, e, in forma simile ma con diverso significato, «ben sarebb'ora l'ora» (174, v.10), in cui la ripetizione ribadisce efficacemente che sarebbe ormai giunto il momento per l'amata di rivelare i suoi veri sentimenti. A questi si aggiunge «a libra a libra» (172, v.5), una forma in *geminatio* di carattere petroso, che ribadisce la sofferenza fisica, non solo spirituale, dell'amante.

Inoltre, si noterà certamente che quelle elencate finora sono dittologie semplici; ma ad occupare la seconda parte del verso possono anche esserci sequenze più estese, che quindi consentono di dilatare ulteriormente la chiusa del verso. Si trovano alcune dittologie anaforiche, come «suo disdegno o suo mercede» (128, v.14), «d'argento o d'oro» (153, v.1), «d'ingegno e d'arte» (149, v.1); in alcuni casi esse possono essere anche polisindetiche, ad esempio «o per quiete o per lutto;» (121, v.14), oppure «o per guerra o per gioco» (244, v.15).

In altri casi, si possono ottenere sequenze più ampie in cui solo uno dei componenti è collocato in chiusura del verso mentre l'altro arretra all'interno del verso, poiché i due sono separati dall'inserimento di altri sintagmi, ad esempio avverbi («'nsegna e parte duole» 109, v.13) o aggettivi. Essi possono essere accostati al primo sostantivo della coppia («begli occhi e le ciglia» 234, v.10), al secondo («il moto e 'l dolce anelo» 139 v.3, o in dittologia anaforica «con l'arco e co' pungenti strali» 167, v.3), oppure a tutti e due («col cor lieto e 'l viso asciutto» 173, v.15; «m'è nuova ferza e dolce disciplina:» 244, v.13).

Possiamo quindi procedere con un'analisi più approfondita di queste dittologie.

Innanzitutto, il primo aspetto che emerge è che, di frequente, i sintagmi che costituiscono le coppie sono allitteranti fra loro, come in questi esempi:

«dissimile e dispari» (113, v.6), «lucenti e santi» (116, v.11), «l'arco e la corda» (120, v.8), pronta e ardita (124, v.1) «distrugga e stempre» (121, v.4), «aspro e forte» (131, v.8), «serve e stenta» (134, v.15) «sparge e versa» (136, v.1), «corto e poco» (143, v.2), «alpestra e dura» (152, v.2; 241, v.4), «trema e teme» (161, v.14), «'l vizio e la virtute (162, v.3), «sparsi e stanchi» (168, v.11), «aspra e fera» (169, v.3), «duro e forte» (170, v.13), stanchi e lassi (174, v.3), «prigione e preda» (176, v.4), «mi strugge e sprezza» (242, v.11), «arso e preso» (253, v.11), «torno e rientro» (254, v.2), «crudel e fella» (255, v.11), «erto o arto» (258, v.6)

Oppure, in altri casi, le coppie possono risultare in assonanza o in consonanza fra loro:

«Penso e Pruovo » (31, v.8), «CeneRe e CaRbone» (92, v.17), «bReve e coRta» (141, v.1) «taRdi e foRte» (158, v.11), «tRema e Rugge» (135, v.5), «gOdO e vivO», (136, v.13), «mi trAvAgliA e stAncA» (162, v.4), «glOriA e IOdA» (166, v.11), «ritOrnA e vOIA (168, v.2), «cRudele e foRte» (128, v.4) «stanco e vecchio» (253, v.13), «volGe e Gira» (254, vv.2, 6)

Infine, vi sono anche alcuni esempi in cui gli elementi della dittologia sono accompagnati da alcune particelle, che generano ulteriori effetti allitteranti: questo avviene, ad esempio, con «*diversi e sì contrari*» (113, v.10), «*m'armo e consiglio*» (130 v.5), «*vi spogli e privi*» (249, v.9) «*si scusi e ami*» (256, v.8).

Spostando ora l'attenzione sul piano semantico, generalmente la maggior parte delle dittologie è costituita da coppie sinonimiche. Tuttavia, nei madrigali michelangioli, in più di un'occasione si trovano anche coppie di antonimi: «*m'apre e serra*» (92, v.8), «*l'argento e l'oro*» (115, v.3), «*morte e vita*» (124, v.5), «*suo disdegno o suo mercede*» (128, v.14) «*questa o quella*» (129, v.5), «*d'argento o d'oro*» (153, v.1), «*l vizio e la virtute*» (162, v.3), «*presso e lontano*» (166, v.1), «*dormo e veglio*» (232, v.9). Le due più interessanti, tuttavia, sono «*o per quiete o per lutto*» (121, v.14), con cui l'autore identifica rispettivamente il Paradiso (e quindi si fa riferimento alla quiete, alla pace del regno dei cieli), e l'Inferno (collegandosi così al dolore che regna nel luogo infernale)⁷⁷. L'altra è «*o per guerra o per gioco*» (244, v.15), con cui si indicano due opposti atteggiamenti, ovvero, rispettivamente, “in maniera forzata” e “in maniera spontanea”.

Proseguendo con l'analisi semantica, un ulteriore elemento di interesse è rappresentato dai sintagmi che costituiscono queste coppie. Nei madrigali di Michelangelo, infatti, raramente vengono ripetute le stesse dittologie; l'autore seleziona piuttosto una serie di voci, che ho riportato nella tabella sottostante, e, variandone il genere e il numero, ma a volte anche la funzione (ad esempio, vocaboli simili vengono utilizzati come aggettivi e come verbi), crea, sulla base di essi, delle combinazioni sempre differenti. Queste scelte sono peraltro coerenti con la ricerca di *varietas* che l'autore riserva alle sedi finali del verso, di cui abbiamo già discusso nella sezione riguardante le rime. Riporto queste voci nella tabella sottostante, dividendole per categorie grammaticali e fornendo indicazione in parentesi nel caso in cui si vi siano vocaboli con una medesima radice ma con funzioni diverse.

⁷⁷ Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.279, nota 12-14.

Aggettivi

alta, alte, alti	« <i>alte</i> e nuove» (128, v.11), « <i>alta</i> e serena» (149, v.9), « <i>alta</i> e diva» (162, v.3), « <i>alti</i> e chiari» (264, v.11), « <i>alta</i> e sincera» (265, v.3)
alpestra e dura	«alpestra e dura» (152, v.2; 241, v.4)
aspra, aspro, inaspri (v)	« <i>inaspri</i> e 'nduri» (116, v.4), « <i>aspro</i> e forte» (131, v.8), « <i>aspra</i> e ria» (155, v.7), « <i>aspra</i> e fera» (169, v.3), « <i>aspra</i> e bella» (173, v.2)
bella	«pietosa e <i>bella</i> » (125, v.2), « <i>iniqua</i> e <i>bella</i> » (127, v.2), « <i>aspra</i> e <i>bella</i> » (173, v.2)
benigna e pia	«benigna e pia» (155, v.5; 244, v.10)
breve e corta corta, corto	«breve e corta» (141, v.1), « <i>brieve</i> e <i>corte</i> » (269, v.10) «breve e <i>corta</i> » (141, v.1), « <i>corto</i> e poco» (143, v.2), « <i>brieve</i> e <i>corte</i> » (269, v.10)
crudele	« <i>crudele</i> e forte» (128, v.4), « <i>crudele</i> e fella» (255, v.11)
dura, duro, 'nduri (v)	« <i>inaspri</i> e 'nduri» (v) (116, v.4), «alpestra e <i>dura</i> » (152, v.2; 241, v.4), « <i>duro</i> e forte» (170, v.13)
erta, erto	« <i>erta</i> e lunga» (156, v.2), « <i>erto</i> o arto» (258, v.6)
fella	« <i>iniqua</i> o <i>fella</i> » (119, v.5), « <i>invidiosa</i> e <i>fella</i> » (125, v.6), « <i>crudele</i> e <i>fella</i> » (255, v.11)
forte	« <i>crudele</i> e <i>forte</i> » (128, v.4), « <i>aspro</i> e <i>forte</i> » (131, v.8), « <i>tardi</i> e <i>forte</i> » (158, v.11), « <i>duro</i> e <i>forte</i> » (170, v.13)
iniqua, inique	« <i>iniqua</i> o <i>fella</i> » (119, v.5), « <i>iniqua</i> e bella» (127, v.2), « <i>inique</i> e prave» (254, v.8)
libero e sciolto	«libero e sciolto» (7, v.3), «libero e sciolto» (166, v.6)
poco	«corto e <i>poco</i> » (143, v.2), « <i>lieve</i> e <i>poco</i> » (170, v.4)
simili e pari, dissimile e dispari	«dissimile e dispari» (113, v.6), «simili e pari» (252, v.15)
stanca (v), stanco, stanchi,	«mi travaglia e <i>stanca</i> » (162, v.4), «sparsi e <i>stanchi</i> » (168, v.11), « <i>stanchi</i> e lassi» (174 v.3), « <i>stanco</i> e veglio» (232, v.12), « <i>stanco</i> e vecchio» (253, v.13)
tardi	«vecchio e <i>tardi</i> » (125, v.4; 136, v.7), « <i>tardi</i> e forte» (158, v.11)
vano	« <i>vano</i> e stolto» (144, v.4), « <i>vano</i> e folle» (148, v.10)
vecchio, veglio	« <i>vecchio</i> e <i>tardi</i> » (125, v.4; 136, v.7), « <i>stanco</i> e <i>veglio</i> » (232, v.12), « <i>stanco</i> e <i>vecchio</i> » (253, v.13), « <i>vecchio</i> e grave» (254, v.1)
veglio (agg, v)	«dormo e <i>veglio</i> » (v) (232, v.9), « <i>stanco</i> e <i>veglio</i> » (agg) (232, v.12)

Sostantivi

arco	«l'arco e la corda» (120, v.8) «l'arco e l'ale» (131, v.3) «con l'arco e co' pungenti strali» (167, v.3)
danni, danno (v)	«tema o danni» (sost) (131, v.10), «danno e strazio» (143, v.4)
grazia	«grazia e mercede» (111, v.6), «grazia e ventura» (234, v.14)
argento e oro	«l'argento e l'oro», (115, v.4), «d'argento o d'oro» (153, v.1)
morte	«morte e vita» (124, v.5), «morte e 'l male» (137, v.3)
mercede	«grazia e mercede» (111, v.6), «suo disdegno o suo mercede» (128, v.14)
specchio	«lucerna e specchio» (164, v.3), «lume e specchio» (253, v.12)
tema (sost, v)	«tema o danni» (sost) (131, v.10) «goda o tema» (v) (231, v.2)

Verbi

ami	«segua e ami» (81, v.2), «si scusi e ami» (256, v.8)
arda, arde	«arda e viva» (81, v.8), «arde e muore» (253, v.9)
consigli, consiglio	«consigli e sproni» (116, v.5), «m'armo e consiglio» (130, v.5)
distrugga, distrugge	«distrugge e cuoce» (31, v.5), «distrugga e stembre» (121, v.4)
duole	«insegna e parte duole» (109, v.13), «lamenta e duole» (254, v.6)
goda, gode, godo sprona, sproni	«godo e vivo» (136, v.13), «gode e racconcia» (172, v.7), «goda o tema (231, v.2) «costringa e sproni» (92, v.1), «consigli e sproni» (116, v.5), «muove o sprona» (129, v.6), «innalza o sprona» (148, v.8)
strazi, strazio	«danno e strazio» (143, v.4), «mi rompa e strazi» (153, v.12)
ritorna, torno	«ritorna e vola» (168, v.2), «torno e rientro» (254, v.2)
trema viva, vivo	«trema e rugga» (135, v.5), «trema e teme» (161, v.14) «arda e viva» (81, v.8), «godo e vivo» (136, v.13)

Tabella 6: *Corrispondenze semantiche fra dittologie in sede di rima*

Dall'analisi di questa tabella, emerge che vi sono solo quattro combinazioni identiche che vengono replicate più di una volta: «alpestra e dura» (152, v.2; 241, v.4), «benigna e pia» (155, v.5; 244, v.10), «libero e sciolto» (7, v.3; 166, v.6), «vecchio e tardi» (125, v.4; 136, v.7).

Quasi identici, con una sola variazione minima nei determinanti, in un caso articoli e nell'altro preposizioni, anche «l'argento e l'oro», (115, v.4) e «d'argento o d'oro» (153, v.1). Sono dittologie identiche anche «stanco e *veglio*» (232, v.12) e «stanco e *vecchio*» (253, v.13), con la sola differenza che *vecchio* assume la forma meno comune *veglio* nel primo esempio.

Si possono trovare anche dittologie che risultano quasi identiche poiché costituite da vocaboli che sono quasi sinonimi, ad esempio *lucerna* e *lume*, in entrambi i casi in coppia con *specchio* («*lucerna* e *specchio*» 164, v.3; «*lume* e *specchio*» 253, v.12).

Talora ricorrono le medesime coppie, in cui i costituenti hanno dapprima forma singolare («breve e corta» 141, v.1) e poi plurale («brieve e corte» 269, v.10), oppure, sempre in identica accoppiata, ma con significato opposto, come nel caso di «dissimile e dispari» (113, v.6) e «simili e pari» (252, v.15).

Può anche verificarsi che un identico sintagma venga utilizzato con funzioni diverse: ad esempio *tema* ha sia funzione di sostantivo «*tema* o danni» (131, v.10), che di verbo «*goda* o *tema*» (231, v.2).

Gli esempi più ricorrenti sono tuttavia quelli in cui un medesimo vocabolo, o vocaboli che hanno la stessa radice, assumono funzione di aggettivo e di verbo: ad esempio *veglio*, posizionato in rima equivoca al madrigale n.232, ha dapprima significato di verbo («*dormo* e *veglio*» v.9), e poi di aggettivo («*stanco* e *veglio*» v.12). Per quanto riguarda i vocaboli con radice simile, si può riportare l'esempio di *stanco*, che ricorre come aggettivo, al singolare e al plurale, ma si trova anche in forma di verbo («*mi travaglia* e *stanca*» 162, v.4). Lo stesso si verifica con *aspro* e *aspra* e la forma verbale intensiva «*inaspri* e *'nduri*» (116, v.4), e, in maniera simile all'esempio precedente, per *duro* e *dura*, che si presentano anche in forma verbale «*inaspri* e *'nduri*» (116, v.4).

5.1.1 Procedimenti inarcanti in versi con dittologie in sede di rima

Osservando i versi che contengono queste dittologie, in alcuni casi, la coppia finale è preceduta da un'altra coppia all'interno del verso, ottenendo così un effetto di ulteriore accumulazione e di rinforzo, come in questi esempi: «*legato e stretto, e son libero e sciolto?*» (7, v.3), «*e priega e forza ch'i' vi segua e ami*» (81, v.2), e in questo caso la finale è preceduta da dittologia polisindetica, «*già stanco e vil, fra rari e semidei*» (254, v.10), «*ventura e grazia l'ore brieve e corte*» (269, v.10). In altri casi, invece, la dittologia finale può risultare parte integrante di un'altra dittologia più ampia, che occupa il verso per intero: «*di fuor pietosa e nel cor aspra e fera*» (169, v.3) «*di fortuna e virtù simili e pari*» (252, v.15).

Spostando l'attenzione sulla loro collocazione all'interno dei testi, si noterà che numerose dittologie occupano posizioni marcate all'interno del madrigale, e quindi i versi di apertura o chiusura, oppure generalmente determinano la conclusione di un periodo.

Ma, in alcuni casi, esse fungono da innesco per la costruzione di versi in *enjambement*, che possono essere di varie tipologie; intendo quindi classificarli, seguendo anche in questo frangente le indicazioni di Soldani.⁷⁸

Essi si dividono in due grandi gruppi: quelli che rispettano la sequenza regolare della frase, e quelli che sono costruiti attraverso anastrofi e iperbati, e producono quindi una perturbazione dell'*ordo verborum*.

Inarcature senza perturbazione dell'«ordo verborum»

<i>Aggettivo / complemento</i>	«l'alma, cieca e sorda,/ Amor, come tu sai, / del tempo e del morire» (120, vv.5-7), «Amor crudele e forte / con più tenaci tempre» (128, vv.4-5)
<i>Nome / aggettivo</i>	«E così morte e vita, / contrarie, insieme in un picciol momento» (124, vv.5-6), «Non pur d'argento o d'oro / vinto dal foco» (153, vv.1-2)
<i>Nome / pronome</i>	«ben sarebb'ora l'ora / c'altro già non spera» (174, v.10)
<i>Soggetto / resto della frase</i>	«l'argento e l'oro / da lle' riceve o duplica suo luce?» (115, v.4-5), «Altro refugio o via / mie vita non iscampa» (118, vv.8-9), «Se ' giudizi temerari e sciocchi / al senso tiran la beltà» (164, vv.7-8), «[...] e se donna aspra e bella / il fa,» (173, vv.2-3), «la speme umile e bassa / nell'un forte m'accora» (232, vv.10-11), «ché chi di me par che vi spogli e privi, / col gran timor non gode il gran peccato» (249, vv.8-9)
<i>Verbo / avverbio</i>	«Quantunche 'l tempo ne costringa e sproni / ognor con maggior guerra» (92, vv.1-2) «L'alma, che sparge e versa / di fuor l'acque di drento» (136, vv.1-2)
<i>Verbo / complemento predicativo</i>	«se nelle prim'ore / alcun s'è mal difeso / nell'ultim'arde e muore / del primo foco acceso» (si riferisce al sogg)» (253, vv.9-10)
<i>Verbo / complementi</i>	<i>Compl. oggetto:</i> «Mentre ch'io penso e pruovo / il male, el ben mi cresce in un momento ⁷⁹ » (31, vv.8-9) <i>Compl. nucleari:</i> «Non posso non mancar d'ingegno e d'arte / a chi mi to' la vita» (149, vv.1-2), «Che s'i colmo e pareggio / il cor di doglia» (246, vv.5-6) <i>Compl. non nucleari:</i> «e vuol ch'i' arda e viva / non sol di voi» (81, vv.8-9)

⁷⁸Soprattutto il secondo capitolo, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp.107-196

⁷⁹ Riporto per intero il verso del *rejet* poiché esso include anche una *correctio*, con opposizione *il male-el ben* («Mentre ch'io penso e pruovo / il male, el ben mi cresce in un momento»). Costruzioni retoriche di questo tipo sono molto frequenti nella produzione michelangiolesca, con strutture che variano spesso: «ch'i' son sol legno, e tu sse' legno e foco» (15, v.10), «per cui non son sol vivo, ma beato» (28, v.3), «non più già cor, ma cenere e carbone» (92, v.17), «sé farie bella e me non farie brutto» (173, v.16).

«a chi 'l cor apre e serra / nell'ore più vicine» (92, vv.8-9), «La si gode e racconcia / nel suo fidato specchio» (172, vv.7-8), «che chi non può non esser arso e preso / nell'età verde» (253, vv.11-12)

Verbo / infinito «m'armo e consiglio / per far da quel difesa» (130, vv.5-6)

Inarcature con anastrofe

Aggettivo / avverbio «Mentre benigna e pia / dentro, e di fuor ti mostri» (155, vv.5-6)

Aggettivo / nome «Né contro all' alte e nuove / bellezze» (128, vv.11-12), «Chieggio a voi, alta e diva / donna,» (162, vv.13-14), «e mie sì sparsi e stanchi / pensier» (168, vv.11-12), «spero a' mie stanchi e lassi / pensier» (174, vv.3-4)

Avverbio / verbo «Ben posson gli occhi mie presso e lontano / veder» (166, vv.1-2)

Complemento / aggettivo «Fra 'l vizio e la virtute / il cor confuso mi travaglia e stanca» (162, vv.3-4)

Complemento predicativo / copula «né men crudele e fella / dentro è ragion» (255, vv.11-12)

Complementi / verbo
Compl. oggetto: «le voglie inique e prave / mi vieta» (254, vv.8-9)
Compl. nucleari: «di suo gradi o lode / più giova a chi più scarso esser ne vuole» (109, v.11-12)
Compl. non nucleari: «fra la morte e 'l male / non dona tempo alcun» (137, vv.3-4), «per la strada erta e lunga / non è, donna, chi giunga» (156, v.2), «in donna alta e sincera / prestata fu sott' un candido velo» (265, vv. 3-4)

Infinito / verbo reggente «s'aver miseria e stento / è dolce qua dove non è ma' bene» (31, vv.12-13)

Verbo (predicato nominale) / soggetto «Non sempre a tutti è sì pregiato e caro / quel che 'l senso contenta» (109, vv.1-2), «Perc' all'alta mie speme è breve e corta / donna, tuo fè» (141, vv.1-2)

Tabella 7: *Procedimenti inarcanti (senza o con perturbazione dell'«ordo verborum») in versi che presentano dittologie in sede di rima*

Non mancano, oltre a quelle elencate nella tabella, anche strutture più estese in anastrofe, in cui, ad esempio, il frammento contenente la dittologia si frappone, in forma di complemento, fra il verbo e il suo soggetto («si pone / in pietra alpestra e dura / una viva figura» 152, vv.1-3), o in cui il complemento nucleare con la dittologia è separato dal predicato che lo regge attraverso alcune frasi subordinate, che possono occupare anche più versi: «di mille 'ngiurie e torti / amando te com'or di lei tu ardi / far ne potrai giustamente vendetta» (147, vv.11-14), «Donn', a me vecchio e grave / ov'io torno e rientro / e come a peso il centro / che fuori di quel riposo alcun non have / il ciel porge la chiave» (254, vv.1-5),

Vi sono anche alcuni esempi in cui sia l'innescò che il *rejet* contengono una dittologia, come «Fra duo volti diversi e sì contrari / s'adira e parte da l'un zoppo Amore;» (113, vv.10-11),

«(Ma perc'ognor si mette) / morte *invidiosa e fella / fra ' mie dolenti e 'suo pietosi sguardi*» (125, vv.6-7), «Qual cor più *questa o quella / a pietà muove o sprona,*» (129, vv.5-6), «appresso al dolce, un pensier *aspro e forte / di vergogna e morte;*» (131, vv.8-9) «Fra 'l *timore e gl'inganni / d'amore e morte*» (135, v.8), anche con struttura a tre versi, come «ché *mie benigna e pia / povertà nuda e sola / m'è nuova ferza e dolce disciplina*» (244, vv.10-12). Interessante l'esempio al n.166 «L'anima, l'intelletto *intero e sano / per gli occhi ascende più libero e sciolto / a l'alta tuo beltà*» (vv.5-7), in cui sia la dittologia in innesco che quella in *rejet* fungono da complemento predicativo del verbo *ascende*, e la seconda funge a sua volta da innesco per il complemento «a l'alta tuo beltà». Molto particolare, per altre ragioni, anche il caso del madrigale 172, in cui la dittologia in innesco è in *geminatio*, e quella in *rejet* è più ampia, poiché costituita da tre componenti: «E' l sangue *a libra a libra / mi svena, e sfibra e il corpo all'alma sconcia*» (172, v.6). Inoltre, la dittologia in *rejet* può anche essere asindetica («vuol ch'i' *cerchi e brami / voi, sole, solo:*» 81, v.5; «Come può essere *dissimile e dispari / l'infinita beltà, 'l superchio lume*» 113, vv.6-7), oppure polisindetica («che ne' tuo (occhi) *solì e begli / e vita e morte intera trovato hanno*» 31, vv.2-3). Sequenze di questo tipo possono anche essere più estese, come al madrigale n.120, in cui peraltro l'ultima sequenza è in *geminatio*: «e se l'arco e la corda / avvien che *tronchi o spezzi/ in mille e mille pezzi*» (vv.8-9-10).

Infine, vi sono due soli esempi, peraltro nello stesso madrigale, in cui la dittologia in innesco viene completata nel *rejet*: «ov'io *torno e rientro / e come a peso il centro*» (254, vv.2-3), «Amor le *volge e gira / e apre a' iusti il petto di costei;*» (254, vv.6-7).

5.2 Dittologie in apertura di verso

Spostiamo ora l'attenzione sulle dittologie collocate in apertura dei versi; intendo raggruppare sotto questa dicitura anche quelle dittologie che aprono il verso ma sono precedute da sintagmi brevi, monosillabi o al massimo bisillabi.

Le coppie in questo gruppo sono 49 in totale, e ciò significa che il 3,7% dei versi, nei madrigali, esordisce con una dittologia.

Come per la sezione precedente, le elencherò distinguendole secondo le tre tipologie di costituenti da cui sono composte, ma, per mostrare più efficacemente la loro posizione, riporterò anche per intero i versi in cui sono contenute, segnalandone i confini con la barra obliqua (/):

Coppie di aggettivi

«O nuovo e stran / tormento» (31, v.10), «mie cruda e fera/ stella» (123, v.9), «a' corti e brevi / giorni» (126, v.3) «vaga e gentil / persona» (129, v.9), «che 'l vecchio e dolce / errore» (133, v.8), «con alto e buon concetto» (144, v.2), «dall'uno e l'altro / rivo» (148, v.3), «in fra 'l dolce e l'amar / qual mezzo sia» (155, v.4), «Pietosa e dolce / aita» (157, v.1), «candida e lieta / prima» (161, v.5), «grave e mortale,/ sì che mal segue poi,» (166, v.9), «squalido e smorto / spesso» (242, v.3), «già stanco e vil/ fra' rari e semidei» (254, v.10).

Coppie di sostantivi

«la forza e la ragion/ par che ne stringa» (28, v.4), «Amore e crudeltà / m'han posto il campo» (112, v.4), «Bellezza e grazia / equalmente infinita» (114, v.13), «per morte e grazia / al fin gioire spera» (128, v.8), «l'error e 'l danno / dell'umana gente» (132, v.4), «altrui la pace e 'l ben /che tu non hai» (132, v.10), «d'amore e morte, / allor tal dubbio sento,» (135, v.9), «cibo e vita / mi fa d'un gran martire» (138, v.8), «anima e cor / della mie fragil vita» (153, v.9), «Fra 'l riso e 'l pianto, /en sì contrari stremi» (155, v.14), «per acqua e foco / l'alme a' lieti giorni» (235, v.12), «ventura e grazia / l'ore brieve e corte» (269, v.10)

Coppie di verbi

«che toglie e rende / poi» (91, v.2), «il chiuder e l'aprir/ degli occhi tuoi» (91, v.3), «che 'l pianger e 'l pregar? /e non m'aita» (112, v.3), «s'adira e parte / da l'un zoppo Amore» (113, v.11), «per vivere e morire / un'altra volta» (126, v.4), «ch'il fugge e scaccia /sempre» (128, v.2), «sol mi difende e scampa / chi m'uccide» (128, v.17), «Il dico e so/ per pruova» (133 v.11), «per amare e servire/ in dolor tanti» (134, v.10), «ardo e spero sanar,/ che morto viva» (144, v.8), «perdon' e porta /a chi l'offend' amore.» (147, v.19), «n'abonda e 'nfiamma / altrui d'un certo foco,» (149, v.13), «non m'alzo e volo / al tuo leggiadro viso» (154, v.7), «Discesce e manca / ognor tuo stanca spoglia» (161, v.2), «ti scaccia e sprezza, / e col fier ghiaccio il foco» (167, v.4), «qual nuoca o giovì più,/ visto 'l tuo aspetto,» (241, v.15)

Come già visto per la sezione precedente, anche in apertura di verso si trovano esempi di dittologie polisindetiche, come «e vita e morte / intera trovato hanno» (31, v.3), «o danni o salvi / il ciel, come si crede» (140, v.3), «e l'aita e l'offesa mortal / veggio» (157, v.14).

Non mancano inoltre esempi di dittologie assonanti («la fOrZA e la rAgiOn» 28, v.4; «grAvE e mortAIE» 166, v.9), consonanti («'l PiangeR e 'l PRegaR?» 112, v.3; «a' coRti e bRevi gioRni» 126, v.3; «vaGa e Gentil» 129, v.9; «Perdon' e Porta» 147, v.19; «ti SCaccia e SPrezza» 167, v.4) e allitteranti, come «d'amore e morte,» 135, v.9; «s'adira e parte» 113, v.11; «Bellezza e grazia» 114, v.13; «n'abonda e 'nfiamma» (149, v.13); «ventura e grazia» 269, v.10).

Tuttavia, nell'osservare questi elenchi si potrà notare che l'autore, pur riprendendo alcuni sintagmi già visti nel paragrafo sulle dittologie in rima (ma di ciò ci occuperemo più avanti), sfodera in generale un repertorio inedito di costruzioni dittologiche, assai diversificato rispetto alla sezione precedente: oltre a nuove combinazioni, alcune molto particolari, come «Discesce

e manca» (161, v.2) o «squalido e smorto» (242, v.3), si trovano anche due verbi sostantivati («il chiuder e l'aprir» 91, v.3; «'l pianger e 'l pregar?» 112, v.3), e due verbi all'infinito, entrambi in forma di subordinata finale («per vivere e morire» 126, v.4; «per amare e servire» 134, v.10). Si arricchisce di nuove combinazioni anche l'elenco degli antonimi: «toglie e rende» (91, v.2), «il chiuder e l'aprir» (91, v.3), «o danni o salvi» (140, v.3), «'l dolce e l'amar» (155, v.4), «Fra 'l riso e 'l pianto,» (155, v.14), «e l'aita e l'offesa mortal» (157, v.14), «per acqua e foco» (235, v.12), «nuoca o giovi» (241, v.11).

Inoltre, come nella precedente sezione, alcuni sintagmi tornano in più di una dittologia, anche se con accostamenti differenti: il sostantivo *amore* («*Amore e crudeltà / m'han posto il campo*» 112, v.4; «*d'amore e morte, / allor tal dubbio sento,*» 135, v.9) e il verbo *scacciare* («*ch'il fugge e scaccia / sempre*» 128, v.2; «*ti scaccia e sprezza, / e col fier ghiaccio il foco*» 167, v.4).

5.3 Dittologie interne al verso

Esamineremo ora le dittologie situate all'interno dei versi, che sono in totale 25. Perciò, risulterà che l'1,89 % dei versi dei madrigali contiene una dittologia.

La varietà più diffusa è quella che prevede sequenze formate da una coppia di aggettivi seguita da un sostantivo posizionato in chiusura del verso, come in questi esempi: «qual per più rami *alpestro e fier* torrente» (93, v.4), «per dolci risi, *amari e tristi* pianti» (113, v.4), «dal suo morir, *un'aspra e crudel* morte»⁸⁰ (118, v.10), «com'io da sì *lucente e fera* stella» (119, v.4), «ne ringrazio *le prime e l'ultime* ore» (114, v.14), «nella suo *dolce e desiata* spoglia,» (140, v.2), «come di qua, al tuo *divo e dolce* aspetto.» (140, v.9), «deposto *il periglioso e mortal* velo» (161, v.6), «specchio *con trista e dolorosa* speme» (269, v.4)

Fra gli esempi di questo tipo, in un unico caso alla dittologia si aggiunge anche un terzo elemento, *inculta*, in asindeto («*co' l'inculta sua cruda e dura* scorza» 152, v.8). Si possono anche costruire strutture più complesse, con doppi aggettivi in anastrofe, come «fra ' *mie dolenti e ' suo pietosi* sguardi» (125, v.7), «In *più leggiadra e men pietosa* spoglia» (139 v.1), oppure con una sorta di “costruzione a matrioska”, in cui la dittologia di aggettivi è parte di un'altra dittologia, più ampia, composta da sostantivi («braccia e [...] mano»): «portar le braccia *e l'una e l'altra* mano» (166, v.4).

All'interno dei versi si trovano anche dittologie di altro tipo, costituite da semplici coppie di aggettivi («un legno *secco e arso* verde torni» 176, v.9), o sostantivi, «e senza *mane o braccia*

⁸⁰ Si noti peraltro il forte poliptoto *morir-morte*, che apre e chiude questo verso: «dal suo *morir*, un'aspra e crudel *morte*»

m'hai raccolto» (7, v.5), «se sol *forza e virtù* perde con seco» (119, v.7), che si trovano in tre esempi in anastrofe, in posizione di specificazione rispetto all'aggettivo: «*d'ogni alta spene e d'ogni valor priva*» (81, v.7), «*degli occhi e delle ciglia* alcun parte» (81, v.10), «*nemica il cor di fede e foco* pieno» (138, v.4). Infine, anche internamente al verso vi sono dittologie composte da verbi, come «Tante meno *m'offende e preme* 'l danno,» (31, v.4), «ch'a sé non si *togliessi e dessi* a lei» (147, v.4) «Quante più *fuggo e odio* ognor me stesso,» (163, v.1), «se lassù *torna e partesi* da noi» (229, v.10), «E pur *si parte e picciol tempo dura*» (240, v.8)⁸¹. Interessante la costruzione al n. 156, con coppie di aggettivi e verbi sostantivati «per *basso amare e alto odiar* tuo stato» (v.14).

Anche in questa sezione, come nella precedente, si trova ancora una volta un nuovo elenco di antonimi con componenti diversi rispetto a quelli precedentemente elencati: «*le prime e l'ultime*» (114, v.14), «*l'una e l'altra*» (166, v.4), «*togliessi e dessi*» (147, v.4) «*torna e partesi*» (229, v.10), «per *basso amare e alto odiar* tuo stato» (156, v.14). Quest'ultimo è particolarmente interessante, poiché è una sorta di “doppio antonimo”, in cui si contrappongono insieme due aggettivi (*basso* e *alto*) e due verbi (*amare* e *odiare*).

In generale, anche in questo frangente vengono introdotte coppie inedite, ma anche qui, in alcuni casi, si trovano alcune con dei costituenti ricorrenti, anche se declinati con diverso genere o numero, ovvero l'aggettivo *triste* («*amari e tristi* pianti» 113, v.4; «specchio *con trista e dolorosa* speme» 269, v.4), il sostantivo *mano* («e senza *mane o braccia* m'hai raccolto» 7, v.5; «portar *le braccia* e l'una e l'altra *mano*» 166 v.4), il verbo *odiare* («per *basso amare e alto odiar* tuo stato» 156, v.14; «Quante più *fuggo e odio* me stesso,» 163, v.1).

5.4 Corrispondenze fra dittologie

È stato già abbondantemente rimarcato che, nei tre gruppi di dittologie finora esaminati (in apertura, interne al verso, in sede di rima), si trovano coppie dittologiche sempre nuove e varie. Tuttavia, vi sono dei casi in cui alcuni costituenti vengono riutilizzati per formare le varie coppie in differenti posizioni: le coppie non risultano tuttavia mai identiche, dal momento che questi costituenti ricorrenti sono accoppiati ogni volta a differenti sintagmi, generando così sorta di rimpasto continuo delle sequenze all'insegna della ricerca di *varietas* stilistica. Ad esempio, due aggettivi come *grave* e *mortale* sono accostati nella dittologia in apertura di verso «*grave e mortale*,/ sì che mal segue poi,» (166, v.9), ma entrambi si ritrovano accompagnati da

⁸¹ Questo esempio non è collocato fra le dittologie in fine di verso poiché, sebbene *dura* sia in chiusa, l'altro componente *si parte* è eccessivamente arretrato, a causa del frammento di cinque sillabe «e picciol tempo» che è inframezzato tra i due.

altri costituenti, il primo, in chiusura di verso, con *vecchio* («vecchio e *grave*» 254, v.1), il secondo, all'interno del verso, con *periglioso* («deposto il periglioso e *mortal* velo» (161, v.6) Per esaminare da vicino queste corrispondenze, in maniera simile a quanto già effettuato per le sole dittologie in fine di verso, intendo proporre una tabella che le rappresenti, distinguendo come sempre i costituenti sulla base della loro composizione (aggettivi, sostantivi e verbi) e le dittologie precedentemente considerate negli altri paragrafi sulla base della loro posizione all'interno del verso.

Aggettivi	In apertura di verso	Interne al verso	In sede di rima
alto	«con <i>alto</i> e buon concetto» (144, v.2)		« <i>alte</i> e nuove» (128, v.11); « <i>alta</i> e serena» (149, v.9); « <i>alta</i> e diva» (162, v.3); « <i>alti</i> e chiari» (264, v.11); « <i>alta</i> e sincera» (265, v.3)
alpestro		« <i>alpestro</i> e fier torrente» (93, v.4)	« <i>alpestra</i> e dura» (152, v.2; 241, v.4)
amaro	«in fra 'l dolce e l' <i>amar</i> / qual mezzo sia» (155, v.4)	« <i>amari</i> e tristi pianti» (113, v.4)	
aspro		«dal suo morir, <i>un'aspra</i> e crudel morte» (118, v.10)	« <i>aspro</i> e forte» (131, v.8), « <i>aspra</i> e ria» (155, v.7), « <i>aspra</i> e fera» (169, v.3), « <i>aspra</i> e bella» (173, v.2)
breve e corto	«a' <i>corti</i> e <i>brevi</i> giorni» (126, v.3)		« <i>breve</i> e <i>corta</i> » (141, v.1), « <i>brieve</i> e <i>corte</i> » (269, v.10)
crudo	«mie <i>cruda</i> e fera / stella» (123, v.9)	«co' l'inculta sua <i>cruda</i> e dura scorza» 152, v.8	
divo		« <i>divo</i> e dolce aspetto.» (140, v.9)	« <i>alta</i> e <i>diva</i> » (162, v.13)
dolce	«che 'l vecchio e <i>dolce</i> / errore» (133, v.8), «in fra 'l <i>dolce</i> e l' <i>amar</i> / qual mezzo sia» (155, v.4), «Pietosa e <i>dolce</i> / aita» (157, v.1)	« <i>dolce</i> e desiata spoglia,», « <i>divo</i> e <i>dolce</i> aspetto.» (140, vv 2,9)	« <i>dolce</i> e cara» (116, v.12)
fera	«mie <i>cruda</i> e <i>fera</i> / stella» (123, v.9)	«com'io da sì lucente e <i>fera</i> stella» (119, v.4)	« <i>aspra</i> e <i>fera</i> » (169, v.3)
grave	« <i>grave</i> e mortale, / sì che mal segue poi,» (166, v.9)		«vecchio e <i>grave</i> » (254, v.1)
mortale	« <i>grave</i> e <i>mortale</i> , / sì che mal segue poi,» (166, v.9)	«deposto il periglioso e <i>mortal</i> velo» (161, v.6)	

pietosa	« <i>Pietosa</i> e dolce / aita» (157, v.1)	«fra ' mie dolenti e ' suo <i>pietosi</i> sguardi» (125, v.7), «In più leggiadra e men <i>pietosa</i> spoglia» (139 v.1)	« <i>pietosa</i> e bella» (125, v.2)
stanco	«già <i>stanco</i> e vil/ fra' rari e semidei» (254, v.10).		«mi travaglia e <i>stanca</i> » (162, v.4), «sparsi e <i>stanchi</i> » (168, v.11), « <i>stanchi</i> e lassi» (174 v.3), « <i>stanco</i> e veglio» (232, v.12), « <i>stanco</i> e vecchio» (253, v.13)
vago	« <i>vaga</i> e gentil / persona» (129, v.9)		«ghiotto e <i>vago</i> » (156, v.9)
vecchio	«che 'l <i>vecchio</i> e dolce errore» (133, v.8)		« <i>vecchio</i> e tardi» (125, v.4; 136, v.7), « <i>stanco</i> e <i>veglio</i> » (232, v.12), « <i>stanco</i> e <i>vecchio</i> » (253, v.13), « <i>vecchio</i> e grave» (254,v.1)

<i>Sostantivi</i>	<i>In apertura di verso</i>	<i>Interne al verso</i>	<i>In sede di rima</i>
danno (v)	«l'error e 'l <i>danno</i> / dell'umana gente» (132, v.4), «o <i>danni</i> o <i>salvi</i> / il ciel, come si crede» (140, v.3) (v)		«tema o <i>danni</i> » (131, v.10), « <i>danno</i> e strazio» (143, v.4)
foco	«per acqua e <i>foco</i> / l'alme a' lieti giorni» (235, v.12)	«nemica il cor di fede e <i>foco</i> pieno» (138, v.4)	«legno e <i>foco</i> » (15, v.10)
forza	« <i>la forza</i> e la ragion/ par che ne stringa» (28, v.4)	«se sol <i>forza</i> e virtù perde con seco» (119, v.7)	«voler né <i>forza</i> » (152, v.11)
grazia	«Bellezza e <i>grazia</i> / equalmente infinita» (114, v.13), «per <i>morte</i> e <i>grazia</i> / al fin gioire spera» (128, v.8), «ventura e <i>grazia</i> / l'ore breve e corte» (269, v.10)		« <i>grazia</i> e mercede» (111, v.6), « <i>grazia</i> e ventura» (234, v.14)
morte	«per <i>morte</i> e <i>grazia</i> / al fin gioire spera» (128, v.8), «d'amore e <i>morte</i> , / allor tal dubbio sento,» (135, v.9)		« <i>morte</i> e vita» (124, v.5), « <i>morte</i> e male» (137, v.3)
morte e vita	«e <i>vita</i> e <i>morte</i> / intera trovato hanno» (31, v.3)		« <i>morte</i> e <i>vita</i> » (124, v.5)
virtù		«se sol <i>forza</i> e <i>virtù</i> perde con seco» (119, v.7)	«'l <i>vizio</i> e <i>la virtute</i> » (162, v.3)
vita	«e <i>vita</i> e <i>morte</i> / intera trovato		« <i>morte</i> e <i>vita</i> » (124, v.5),

hanno» (31, v.3), «cibo e vita / mi fa d'un gran martire» (138, v.8)

<i>Verbi</i>	<i>In apertura di verso</i>	<i>Interne al verso</i>	<i>In sede di rima</i>
alzare, innalzare	«non <i>m'alzo</i> e volo / al tuo leggiadro viso» (154, v.7)		« <i>innalza</i> e sprona» (148, v.8)
amare	«per <i>amare</i> e servire/ in dolor tanti» (134, v.10)	«per basso <i>amare</i> e alto odiar tuo stato» (156, v.14)	«seguà e <i>ami</i> » (81, v.2), «si scusi e <i>ami</i> » (256, v.8)
aprire	«il chiuder e <i>l'aprir</i> / degli occhi tuoi» (91, v.3) (sono sinonimiche)		« <i>m'apre</i> e serra» (92, v.8)
ardere, arso (agg, pp)	« <i>ardo</i> e spero sanar,/ che morto viva» (144, v.8)	«un legno secco e <i>arso</i> verde torni» (176, v.9)	« <i>arda</i> e viva» (81, v.8), « <i>arde</i> e muore» (253, v.9) « <i>arso</i> e preso» (253, v.11)
fuggire	«ch'il <i>fugge</i> e scaccia / sempre» (128, v.2)	«Quante più <i>fuggo</i> e odio ognor me stesso,» (163, v.1)	« <i>fuggi</i> e temi» (167, v.8)
mancare	«Discesce e <i>manca</i> / ognor tuo stanca spoglia» (161, v.2)		«perde e <i>manca</i> » (162, v.6)
morire	«per vivere e <i>morire</i> / un'altra volta» (126, v.4)		« <i>arde</i> e <i>muore</i> » (253, v.9)
partire	«s'adira e <i>parte</i> / da l'un zoppo Amore» (113, v.11)	«se lassù torna e <i>partesi</i> da noi» (229, v.10), «E pur <i>si parte</i> e picciol tempo dura» (240, v.8)	
premere		« <i>m'offende</i> e <i>preme</i> 'l danno» (31, v.4)	«affligge e <i>preme</i> » (269, v.6)
servire	«per amare e <i>servire</i> / in dolor tanti» (134, v.10)		« <i>serve</i> e stenta» (134 v.15)
sprezzare	«ti scaccia e <i>sprezza</i> , / e col fier ghiaccio il foco» (167, v.4)		«strugge e <i>sprezza</i> » (242, v.11),
vivere	«per <i>vivere</i> e morire / un'altra volta» (126, v.4)		« <i>arda</i> e <i>viva</i> » (81, v.8), «godo e <i>vivo</i> » (136, v.13)

Tabella 8: *Corrispondenze semantiche fra dittologie in apertura di verso, interne al verso e in sede di rima.*

Osservando gli aspetti più rilevanti di questa tabella riassuntiva, emergono alcuni elementi costanti nei rapporti fra i vari gruppi di coppie in diversa posizione.

Innanzitutto, la ricerca di una forte varietà combinatoria nella scelta dei costituenti delle dittologie, che fa sì che manchino coppie perfettamente identiche.

Alcune coppie risultano tuttavia molto simili, prevalentemente per due ragioni: hanno costituenti identici che si presentano però in ordine inverso, oppure presentano costituenti quasi uguali ma con differenze minime, come la diversa morfologia o funzione morfologica.

Vi sono inoltre alcuni casi in cui si trovano, in ciascuna delle tre posizioni (anche con più esempi in una stessa posizione), dittologie con un medesimo costituente che, a seconda del sintagma a cui viene accostato, può produrre, in alcune occorrenze, coppie sinonimiche, e, in altre, coppie antonimiche.

Nella mia analisi ho seguito generalmente l'ordine alfabetico della tabella, ma ho cercato, dove possibile, di raggruppare gli esempi che presentano più caratteristiche simili, secondo le osservazioni precedentemente effettuate, ed elencando quindi, per ciascuna tipologia di costituenti, dapprima le coppie che presentano più elementi affini (stessi costituenti etc.), e man mano quelle che ne presentano sempre meno.

Procediamo quindi con l'analisi dei casi più interessanti, a cominciare da quelli riguardanti gli aggettivi.

Per quanto riguarda le coppie in cui i costituenti presentano maggiori elementi di identità, si trova la medesima coppia, composta dagli aggettivi *breve* e *corto* in differente declinazione di genere e numero, sia in apertura di verso («a' corti e brevi giorni» 126, v.3) sia, con l'ordine dei costituenti invertito, in due esempi in chiusura di verso («breve e corta» 141, v.1; «brieve e corte» 269, v.10).

Inoltre, l'aggettivo *fera* ritorna in tre esempi in dittologie in tutte e tre le sedi, ma ha identico referente, *stella*, in apertura di verso («mie cruda e fera/ stella» 123, v.9), e in dittologia interna al verso al n.119 («com'io da sì lucente e fera stella» v.4).

Infine, si noterà che l'aggettivo *pietosa* ricorre in coppie di differente posizione, e, in particolare, più di una volta all'interno dei versi. Si ritrova infatti sia al madrigale 139 («In più leggiadra e men pietosa spoglia» 139 v.1), e al madrigale 125, in cui compare sia internamente al verso, «fra ' mie dolenti e ' suo pietosi sguardi» (125, v.7), sia in fine di verso «pietosa e bella» (125, v.2). Inoltre, è presente in una dittologia in apertura di verso, al n. 157 («Pietosa e dolce / aita» v.1).

Passando a quei sintagmi che vengono riutilizzati in coppie antonimiche, l'aggettivo *amaro* si trova in classica dittologia sinonimica all'interno del verso («amari e tristi pianti» 113, v.4),

mentre in apertura è utilizzato come antonimo di *dolce*: «in fra 'l dolce e l'amar / qual mezzo sia» (155, v.4). Anche l'altro costituente di quest'ultima coppia, l'aggettivo *dolce*, produce altre interessanti declinazioni, poiché torna più volte nel gruppo delle dittologie in apertura di verso («che 'l vecchio e dolce / errore» 133, v.8; «Pietosa e dolce / aita» 157, v.1), e si trova inoltre in due occorrenze all'interno del verso, peraltro nello stesso madrigale, il n.140 («dolce e desiata spoglia,» v.2; «divo e dolce aspetto.» v.9). Si trova, infine, anche un esempio in fine di verso, «dolce e cara» (116, v.12).

Nel gruppo dei sostantivi, fra le coppie che presentano elementi affini, si trova un esempio di un identico sintagma che si viene riproposto in differenti esempi con funzioni diverse: il sintagma *danno*, infatti, ha funzione di sostantivo in due occorrenze in fine di verso («tema o danni» 131, v.10; «danno e strazio» 143, v.4), e in apertura di verso («l'error e 'l danno / dell'umana gente» 132, v.4); tuttavia, sempre in apertura di verso, esso si trova anche con funzione verbale, peraltro in dittologia antonimica «o danni o salvi / il ciel, come si crede» (140, v.3).

Un altro esempio di coppie simili, ma questa volta che presentano costituenti invertiti, si ha con il sostantivo *grazia*. Esso viene utilizzato più volte, anche in chiusura di verso («grazia e mercede» 111, v.6), ma si trova soprattutto nel gruppo delle dittologie in apertura di verso, in cui ha tre ricorrenze: nelle prime due è accompagnato da sostantivi molto diversi fra loro, ovvero *bellezza* («Bellezza e grazia / equalmente infinita» 114, v.13) e *morte* («per morte e grazia / al fin gioire spera» 128, v.8), e nell'altra da *ventura*, esattamente come nella coppia a fine verso «grazia e ventura» (234, v.14), ma con ordine dei costituenti invertito («ventura e grazia / l'ore breve e corte» 269, v.10).

Il sostantivo *morte* è presente in fine di verso («morte e male» 137, v.3), ma si trova anche in due esempi ad inizio di verso, «per morte e grazia / al fin gioire spera» (128, v.8), e «d'amore e morte, / allor tal dubbio sento,» (135, v.9). Tuttavia, questo vocabolo ricorre anche due volte in coppia antonimica con *vita*, dapprima in polisindetica ad inizio verso («e vita e morte / intera trovato hanno» 31, v.3), poi in dittologia semplice, fine di verso, con ordine dei costituenti invertito («morte e vita» 124, v.5). Inoltre, come vedremo successivamente, i sintagmi che costituiscono queste coppie antonimiche si trovano anche in forma verbale, in subordinata implicita finale («per vivere e morire» 126, v.4).

Il sostantivo *vita*, inoltre, ha un'altra ricorrenza oltre alle coppie antonimiche, ovvero «cibo e vita / mi fa d'un gran martire» (138, v.8), dittologia situata in apertura del verso.

Infine, si trovano altri due esempi in cui un medesimo sostantivo si ripresenta in coppia antonimica: il sostantivo *foco*, che si trova in apertura di verso in coppia antonimica «acqua e *foco*» (235, v.12), ma anche, in dittologia sinonimica, all'interno («nemica il cor di fede e *foco* pieno» 138, v.4) e in fine di verso («legno e *foco*» 15, v.10). L'altro è il sostantivo *virtù*, in dittologia all'interno del verso («se sol forza e *virtù* perde con seco» 119, v.7), e in coppia antonimica, con l'allotropo *virtute*, in fine verso («'l vizio e la *virtute*» 162, v.3).

Spostandoci all'ultimo gruppo esposto nella tabella, quello dei verbi, ritorna più volte *alzare*, presente sia in apertura («non *m'alzo* e volo / al tuo leggiadro viso» 154, v.7) che in fine di verso, in forma intensiva *innalzare* («*innalza* e sprona» 148, v.8).

Sempre per quanto riguarda le coppie con costituenti simili, vi sono due antonimi formati da un medesimo costituente, il verbo *aprire*, e dai costituenti sinonimici *chiuder* e *serra*. Essi si trovano nel primo esempio in apertura di verso e hanno forma di infiniti sostantivati («il *chiuder* e *l'aprir*/ degli occhi tuoi» 91, v.3), mentre nel secondo sono in chiusura di verso, all'indicativo e l'ordine dei costituenti è invertito rispetto all'esempio precedente («*m'apre* e *serra*» 92, v.8).

Il verbo *ardere*, invece, assume molteplici forme: all'indicativo in apertura («*ardo* e spero sanar,/ che morto viva» 144, v.8) e chiusura di verso («*arde* e muore» 253, v.9), e, sempre in fine di verso, al congiuntivo («*arda* e viva» 81, v.8). Ma, in due occorrenze, si trova anche in forma di participio passato, *arso*, sebbene con funzioni differenti: ricopre infatti funzione aggettivale all'interno di verso al madrigale n. 176 («un legno secco e *arso* verde torni» v.9), e di participio passato, in fine di verso, al n. 253 «(esser) *arso* e preso» (v.11).

In maniera simile, anche il verbo *parte* si trova in più occorrenze, in apertura di verso («s'adira e *parte* / da l'un zoppo Amore» 113, v.11), e in due interessanti esempi interni al verso, uno in forma enclitica e in coppia antonimica («se lassù torna e *partesi* da noi» 229, v.10), l'altro in forma estesa («E pur *si parte* e picciol tempo dura» 240, v.8).

Veniamo infine a quei verbi che si ripresentano in diverse coppie, fra cui una composta da antonimi.

Il verbo *amare*, ad esempio, si trova all'interno del verso in struttura antonimica doppia «per basso *amare* e alto odiar tuo stato» (156, v.14), con costruzione simile, ovvero in subordinata implicita finale, alla coppia sinonimica in apertura di verso «per *amare* e servire/ in dolor tanti» (134, v.10).

Questo stesso verbo si trova anche in due dittologie a fine verso, «segua e *ami*» (81, v.2), «si scusi e *ami*» (256, v.8).

Infine, i verbi *vivere* e *morire* si trovano in apertura di verso in coppia di antonimi, «per vivere e *morire* / un'altra volta» (126, v.4). Ma questi due predicati si trovano anche in vari esempi fine di verso, peraltro in due diverse occorrenze in coppia con il verbo *ardere*: «arda e *viva*» (81, v.8), «godo e *vivo*» (136, v.13) e «arde e *muore*» (253, v.9).

5.5 Altri tipi di dittologie e costruzioni binarie

5.5.1 Dittologie in forma di epifrasi

Fra le dittologie che presentano una struttura particolare, spicca un gruppo di coppie costruite secondo il meccanismo retorico dell'epifrasi: esso permette, rispetto a una semplice dittologia, di produrre un effetto di ampliamento aggiuntivo, poiché crea l'illusione di aggiungere nuovi elementi a una costruzione apparentemente conclusa.

Queste epifrasi possono presentare vari costituenti: si trovano infatti epifrasi con dittologie di aggettivi, come «*Alta* donna e *gradita*» (153, v.10), «nell'*ultim'* ore e *corte*» (158, v.8), «per gli *ultim'* anni e *corti*» (161, v.8), «[...] non vanno gli occhi / *infermi*, e *fermi* sempre pur là» (164, v.11) con interessante gioco paronomastico *infermi-fermi*, e «Né so il *men* danno o 'l *miglio*» (232, v.12). Si noterà che, in questo gruppo, gli esempi ai madrigali n.158 e 161 sono strutturati in maniera quasi identica, ovvero complemento + aggettivo *ultime/ultimi* + sostantivo + *corte / corti* in epifrasi.

Vi sono poi epifrasi con coppie di sostantivi, «s'*umiltà* non v'aggiugni e *cortesia*» (156, v.4), anche con funzione di specificazione («[...] è priva /d'*invidia*, amando, e d'*angosciosi pianti*» 134, vv.6-7), o di qualità («[...] per mille amanti / *creata* fusti, e d'*angelica forma*» 249, vv.2-3).

Non mancano infine coppie di verbi, come «che l'innamori e arda, e che 'l *consigli*,» (107, v.10),

«[...] parte insieme la ragion perde, e *teme*» (165, vv.2-3), anche con i participi passati «se l'ha *ripresa*, e *tolta* agli occhi nostri» (265, v.9).

In alcuni casi, le epifrasi possono anche essere in *enjambement*, come «*Gli occhi miei* vaghi delle cose belle / e l'*alma* insieme della suo salute» (107, vv.1-2), «nel tuo volto aspiro / e ne' *begli occhi*» (163, vv.6-7), oppure «[...] è *tardi* / la fuga e *lenta*» (175, vv.15-16), mentre al n.146 l'epifrasi in *enjambement* «ma se 'l *vulgo* ne *sazi* / e ' *bruti*, e me ne *spogli*» (146, vv.5-6) risulta doppia, poiché «e ' *bruti*» si collega a «'l *vulgo*», mentre «e me ne *spogli*» è frammento aggiuntivo rispetto al verbo «ne *sazi*».

5.5.2 *Geminatio* e coppie asindetich

Abbiamo esaminato fino ad ora differenti esempi di dittologie, che però hanno in comune, comprese quelle in epifrasi, una struttura base di tipo copulativo o disgiuntivo, articolata ovviamente in molteplici forme (polisindetica, anaforica ecc.).

Non mancano tuttavia casi di costruzioni binarie di altro tipo, come quelle che prevedono l'accostamento di sintagmi identici in *geminatio*: «Perché pur *d'ora in ora* mi lusinga» (28, v.1), «ne *gli occhi gli occhi* ond'ella scende fuori» (117, v.13), «da *bello a bel* fur fatti gli occhi miei» (173, v.7), «di *tempo in tempo*, d'uno in altro volto» (241, v.8), «Che 'l poco al troppo *spesso spesso* s'abbandona» (252, v.12). In un esempio, peraltro, la coppia in *geminatio* occupa l'intera arcata del verso («in *mille e mille* pezzi» 120 v. 10).

Inoltre, vi sono anche, nei madrigali michelangioleschi, vari esempi di coppie asindetich, alcune delle quali già segnalate in precedenza.

La maggior parte di esse è costruita tramite accostamento di aggettivi «*Da te medesma* il volto, *da me medesmo* il cor» (122, vv.7-8), «*l tuo 'l mie* peccato» (139, v.8), «Se non *vivo, morto* ove te sia» (139, v.9), «co' *l'inculta sua cruda e dura* scorza» (152, v.8), «A *l'alta tuo lucente* diadema» (156, v.1), «E quel, già *dolce, amaro* par ch'io senta» (158, v.6), «ché 'l *dolce amaro* è quello» (244, v.5), «*Alla buona, alle rie* fortuna insieme» (269, v.7).

Si trovano inoltre coppie asindetich costituite da sostantivi: «l'infinita *beltà*, 'l superchio *lume*» (113, v.8), «a la mie *morte*, agli angosciosi *pianti*» (116, v.7), «*L'anima, l'intelletto* intero e sano» (166, v.5). Molto interessante il caso del madrigale 81, in cui, con un gioco paronomastico che si rifà a una metafora petrarchesca molto diffusa, quella dell'accostamento fra l'amata e il sole, sono collocati in sequenza asindetica un nome e un aggettivo: «voi, *sole, solo;*» 81, v.6⁸².

Infine, non mancano coppie asindetich costituite da verbi, in apertura («*non mora, non m'ancide*. O gran martire» 91, v.14; «*servirla, amarla* se mi fuss'amica» 147, v.6), o interne al verso («*Quel c'a vo' lice, a-mme*, donna, *dispiace*» 148, v.13)

⁸² Come segnala Zaja, si tratta di un «gioco paronomastico che fa leva sulla metafora del sole per indicare l'amato. Cfr. Petrarca, *Rvf* 175, 9 «Quel sol, che solo agli occhi miei risplende» cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.202, nota 6

5.6 Dittologie che occupano l'intera arcata versale

In questa sezione esaminerò quelle dittologie, più estese, che occupano l'intera arcata versale, producendo così un forte effetto di bipartizione nei versi; la loro estensione sarà quindi legata alla lunghezza del verso che occupano, settenario o endecasillabo. In quest'ultimo tipo di versi si potranno quindi trovare anche sequenze più estese rispetto a quelle delle sezioni precedenti.

Si noterà ancora una volta l'inserimento e la ricerca di coppie e costituenti nuovi, inediti rispetto alle scelte esaminate e riassunte precedentemente, secondo la ricerca costante di *varietas* che prosegue anche in questo frangente.

Vi sono, in totale, 28 esempi di questo tipo; di conseguenza, il 2,11 % degli endecasillabi e settenari risultano "bipartiti". Esamineremo ora da vicino questi "versi bipartiti", che possono essere formati da coppie di aggettivi, in sequenze semplici come «sbigottito e confuso,» (161, v.13), «indomit' e selvaggia» (172, v.2), o più complesse; si possono infatti trovare anche dittologie doppie, composte da aggettivi con i complementi di specificazione in anastrofe, come «di grazia *piena* e di durezza *nuda*» (126, v.10), oppure in esempi come «*pietosa* dentro e *sì brutta* di fuori» (146, v.13), in cui la coppia di aggettivi è accompagnata da avverbi che indicano l'opposizione fra interno ed esterno. Pochi, inoltre, gli esempi di coppie verbali che si distendono lungo l'arcata versale: la dittologia polisindetica «e me arde e non cuoce,» (122, v.2), e due anaforiche, una con iterazione di negazioni («I' nol dico e nol celo» 139, v.7), l'altra con ripetizione di preposizioni (*a* e *di*) e del pronome *me* («c'a me dispiaccia, e di me s'innamori,» 146, v.14).

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, in questi versi si trovano coppie di sostantivi, in coppie dalla struttura meno complessa, come «La vergogna e 'l timore» (133, v.5), «Gl'ingegni e le parole» (231, v.8), «Esempro e meraviglia» (234, v.4), anche accompagnati da aggettivi che segnalano l'opposizione («Le grazie *tua* e la fortuna *mia*» 155, v.1), oppure in dittologie anaforiche come «del tempo e del morire» (120, v.6), «di vergogna e di morte» (131, v.9), «Dagli anni e da' martiri» (255, v.5), «Mie parto e mie sfortuna» (263, v.5), «Per procella o per calma» (264, v.7).

Tuttavia, come già accennato, si trovano anche costruzioni più complesse, composte da aggettivi e sostantivi: nel caso delle sequenze a tutto verso, esse sono prevalentemente asimmetriche, vale a dire che a uno dei costituenti è associato un elemento in più rispetto all'altro (un aggettivo, un complemento di specificazione, una negazione), che segnalerò in corsivo. Il risultato è che la simmetria del verso risulta sbilanciata, come vediamo in questi esempi: «la memoria *degli occhi* e la speranza» (28, v.2) «co' rari pianti e *men* caldi sospiri.»

(93 v.7), in polisindetica «o 'l fin *dell'*universo o 'l gran diletto» (241, v.16). La maggior parte di queste dittologie sono però anaforiche, come «la mia *propinqua* morte e ' miei martiri», (12, v.7), «Il mio refugio e 'l mio *ultimo* scampo» (112, v.1) «a tuo lusinghi e a tuo *van* dilette» (132, v.6), «Da maggior luce e da *più* chiara stella» (129 v.1), «delle mie morte e *non* delle mie doglie» (137, v.8). Vi è anche un esempio di polisindetica e anaforica, «e con tal cura e con *sì* caldo affetto» (140, v.9).

Segnalo infine tre interessanti esempi di dittologie anaforiche a tutto verso che presentano struttura a chiasmo, alternando sostantivi e aggettivi, ad esempio «Mie *dura* sorte e mie *fortuna avversa*» (136, v.8), «Negli *anni molti* e nelle *molte* pruove» (241, v.1), o semplicemente i due sostantivi, come «per gli *occhi il giorno* e per la *notte il core*» (258, v.8).

5.7 Sequenze estese di tre o più membri

Oltre alle dittologie, nei madrigali michelangioleschi si possono trovare anche sequenze più ampie, in genere di tre costituenti.

Esse si presentano in due modi: in sequenza triplice e polisindetica (ovvero «x e y e z», oppure «e x e y e z»), oppure costruite secondo uno schema misto che prevede due costituenti in sequenza asindetica e un terzo aggiunto in forma copulativa (quindi «x, y e z»)

Per quanto riguarda la prima tipologia, si trovano solo due esempi con struttura «e x e y e z», di cui, in apertura di verso «e mangi e dorma e parli qui fra noi,» (111, v.4), a cui si aggiunge «e 'l volto e gli occhi e ' biondi e be' capegli» (129, v.10).

Nella maggior parte dei casi si trova infatti l'altra struttura, con sequenze di aggettivi, «strane e dolce e d'un certo valore» (254, v.12) e di sostantivi, in successione anaforica con replica del dimostrativo *Que'* che, in forma apocopata, sembra peraltro riprodurre l'azione di singhiozzare («*Que'* singulti e *que'* pianti e *que'* sospiri» 12, v.3). Si trovano infine anche successioni di verbi, in una sequenza inclusiva e allitterante come «l'amo e bramo e chiamo» (117, v.9), oppure in forme semplici come «mi svena, e sfibra e 'l corpo all'alma sconcia» (172, v.6) e «m'ancide e strazia e non vuol poi ch'io pera⁸³» (246, v.9).

Per quanto riguarda le sequenze miste asindetice e copulative, esse possono essere composte da aggettivi, ad esempio «le membra afflitte, stanche e pellegrine» (92, v.4) «se ben par dolce, pessimo e amaro» (109, v.4), «un generoso, alter e nobil core» (147, v.18), «i suoi dolci, leggiadri e sacri inchiostri» (265, v.12), ma anche da sostantivi («Amor, natura, e la mie 'ntica

⁸³ La sequenza finale del verso è fortemente assonante sul suono *o*, «e nOn vuOl pOi ch'iO pera»; si noti inoltre la consonanza Poi – Pera.

usanza» 28, v.5; «di me, de l'alma e d'ogni mie valore» 91, v.6), e da verbi, come «indugia, triema e teme» (91, v.9), «m'ancide, mi difende e scampa»⁸⁴ (127, v.3), «ch'i' arda, mora e caggia» (172, v.3), «mi sprona, sfrena e sferza»⁸⁵ (263, v.2).

Si trovano infine due esempi di sequenze più estese, con interessanti costruzioni: il primo, «Lezi, vezzi, carezze»⁸⁶, or, feste e perle» (v.115 v.1) ha sei costituenti, che si presentano in successione asindetica ad eccezione dell'ultima dittologia. Nel secondo si trova, lungo due versi successivi, una sequenza asindetica (fatta eccezione per la disgiuntiva «d'anni o guai») e anaforica di sostantivi che fungono da specificante all'aggettivo *armato*, in anastrofe: «Or d'un fier ghiaccio, or d'un ardente foco / or d'anni o guai, or di vergogna armato» (269, vv.1-2).

⁸⁴ La coppia «mi difende e scampa» si trova anche nel madrigale precedente, quasi un “gemello” di questo, il n.128, solo che lì è posizionato in apertura di verbo e in dittologia: «sol mi *difende e scampa* / chi m'uccide» (128, v.17).

⁸⁵ *Sfrena e sferza* è una «dittologia presente anche in Bembo, *Rime*, 57, 2 “sfreni et sferzi le voglie et l'ardimento”» cfr Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.486, nota 2.

⁸⁶ Si noti inoltre la forte consonanza della *z* fra i primi tre sostantivi, «LeZi, veZZi, careZZe».

Capitolo 6: Forme metriche estravaganti nelle *Rime* di Michelangelo

Le moderne edizioni delle *Rime* michelangioliche contengono, in totale, 302 testi completi, e una sezione di *Appendice* composta da 41 frammenti.

Ritengo sia utile, prima di passare ad analisi più dettagliate a proposito dei madrigali, effettuare qualche considerazione e una sommaria classificazione a proposito degli altri tipi di testi e di forme metriche presenti in questa raccolta, cui sono legate peraltro scelte contenutistiche e stilistiche particolari.

La maggior parte di queste composizioni è collocabile all'interno della prima fase poetica michelangioliche, che inizia all'incirca nel 1500. L'autore, a questa altezza, è già venticinquenne, e quindi inizia a dedicarsi alla poesia quando è già un uomo maturo: le prime prove poetiche, inoltre, lo vedono ancora intento nella ricerca di uno stile personale, e quindi disposto volentieri a sperimentare con differenti stili e forme metriche.

Queste prove iniziali furono probabilmente considerate marginali o propedeutiche dall'autore stesso, che, infatti, le escluse dal suo progetto di *Canzoniere* del '46.

Si può inoltre affermare con certezza che è soprattutto in questa prima fase poetica che emerge l'influenza della poesia quattrocentesca toscana, non solo di gusto laurenziano e cortigiano (che quindi ha i suoi riferimenti nei lavori di Lorenzo il Magnifico e nelle *Stanze* di Poliziano) ma anche burlesca e satirica: quindi, quella di gusto nenciale di Lorenzo il Magnifico e di Pulci, e dei poeti realistico – giocosi, come Burchiello, il Pistoia e Francesco Cei. In aggiunta a questi riferimenti, Girardi ipotizza anche un legame con gli strambottisti.⁸⁷

In seguito al trasferimento a Roma, nel 1534, e all'incontro poetico con Vittoria Colonna e i circoli intellettuali romani, Michelangelo approderà a una poesia più impegnata e delineata, che caratterizza la sua seconda (e più consapevole) fase poetica, all'insegna, come precedentemente già visto, soprattutto del madrigale e del sonetto (o al massimo, come vedremo, della quartina epigrammatica, anche su commissione).⁸⁸

⁸⁷ Girardi sostiene infatti che «taluni componimenti buonarrotiani di stile popolare [...] richiamano lo stile e i temi degli strambottisti come Panfilo Sasso e Cei» in E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p.28

⁸⁸ «Esclusi peraltro i componimenti lunghi [...] Michelangiolo si dedica ora esclusivamente alle forme del sonetto, della quartina epigrammatica e del madrigale» E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p.38

Intendo concentrarmi ora sulla vasta gamma di forme metriche presenti nei 302 testi delle *Rime* michelangioliche, che sono riassunte nella tabella sottostante:

	<i>Madrigali</i>	<i>Sonetti</i>	<i>Quartine</i>	<i>Terzine</i>	<i>Rispetti</i>	<i>Capitoli</i>	<i>Canzoni</i>	<i>Sestine</i>	<i>Frottola</i>	<i>Epigramma</i>	<i>Altro</i>	<i>tot.</i>
<i>N.</i>	98	79	61	8	6	4	2	2	1	1	40	302
<i>%</i>	32,45	26,15	20,19	2,64	1,98	1,32	0,66	0,66	0,33	0,33	13,24	

Tabella 9: *Composizione metrica delle Rime di Michelangelo*

In questa tabella, ho raggruppato i seguenti testi sotto la voce *Altro: in primis*, due brevi testi in prosa (indicati con i nn. 13-14⁸⁹), che potrebbero costituire materiale preparatorio per alcuni lavori poetici. Essi si trovano, come del resto molti testi poetici, sotto alcuni disegni raffiguranti i progetti per la cappella medicea di San Lorenzo, che contiene le tombe di Lorenzo e Giuliano de' Medici. Il primo è un commento sul rapporto fra fama e epitaffi, mentre nel secondo le statue allegoriche collocate sulla tomba di Giuliano, il Giorno e la Notte, dialogano fra loro e commentano la sua grandezza, in grado di sconfiggere persino lo scorrere del tempo (simboleggiato appunto dall'alternarsi del giorno e della notte). Ho raccolto, ancora, sotto questa medesima voce, le forme poetiche incomplete⁹⁰ (ovvero i madrigali e i sonetti incompiuti), e dodici frammenti costituiti da gruppi di versi non riconducibili ad alcuna forma metrica in particolare, che vanno quindi sommati ai 41 frammenti in appendice, anch'essi non riconducibili a strutture precise.

Fra questi frammenti, quattro sono costituiti da due versi (nn. 16, 19, 270, 278), e uno da tre, il n.282. Esso è molto interessante, poiché contiene una sorta di “lamento” dell'artista, ormai vecchio, che dovrebbe scolpire «cose divine» (v.3) ma è solo in grado di rappresentare «falsi concetti» (v.2). Inoltre, si trova un solo frammento costituito da quattro versi (n.287), tre da sei versi (nn. 18, 286, 291), e, infine, tre da sette (nn. 75, 281, 302)

Come si deduce dalla numerazione, questi gruppi di versi si trovano soprattutto nelle poesie della vecchiaia, e, data la struttura “non conclusa” e la collocazione cronologica tarda, potrebbe trattarsi di testi iniziati e poi abbandonati; molti di essi, inoltre, contengono brevi invocazioni, appelli o preghiere.

⁸⁹ L'edizione di riferimento è sempre Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit.

⁹⁰ Il commento segnala, tuttavia, che talora anche per quanto riguarda altri testi, come quelli, classificati come terzine o quartine, è difficile stabilire se si trattasse di composizioni concluse oppure interrotte *in fieri*.

6.1 Madrigali e sonetti

Procediamo quindi con l'analisi delle forme poetiche complete: come già visto, il metro prediletto da Michelangelo, che effettua una scelta controcorrente, è quella del madrigale. I madrigali completi sono 98 in totale, ovvero il 32,45 % dei testi, e presentano schemi molto particolari e altri fattori di originalità dal punto di vista strutturale e tematico, che verranno esaminati più approfonditamente nella sezione successiva.

A questi si aggiungono tre madrigali incompleti (nn. 19, 30, 268).

I sonetti completi sono il secondo metro più utilizzato da Michelangelo. Essi sono 79 in totale, quindi il 26,15 % dei testi.

La preferenza accordata al madrigale e la decisione di relegare il sonetto al ruolo di "metro secondario" sono senza dubbio scelte controcorrente rispetto a quelle dei contemporanei, che accordano invece, su esempio petrarchesco, una posizione nettamente preminente al sonetto.

Inoltre, a differenza di quanto esposto per i madrigali, nel gruppo dei sonetti Michelangelo predilige pochi schemi e piuttosto tradizionali, e non rivolge ad essi eccessivi sforzi sperimentali dal punto di vista metrico (fatta eccezione, in parte, per i tre caudati).

La maggior parte dei sonetti, ben 69, presenta il "classico" schema petrarchesco ABBA ABBA CDE CDE. Questo schema è il più diffuso fra i sonetti petrarcheschi (nel 31,42 % dei casi), ed identificato dai teorici del petrarchismo come schema più "grave", ed è proprio questo il tono che Michelangelo ricerca per i suoi sonetti e, in generale, per la sua poesia.

Si trovano solamente sei sonetti con schema ABBA ABBA CDC DCD, il secondo più utilizzato da Petrarca (29,50 %), e ritenuto dai teorici, fra cui il Tasso, più «temperato» e piacevole.⁹¹

I sonetti fin qui esaminati presentano tutti schema a quartine incrociate; vi è un solo sonetto che presenta uno schema a quartine alternate, il n. 47 (ABAB ABAB CDC DCD). Questo schema è molto meno diffuso in Petrarca, e, generalmente, anche negli altri autori a partire dall'età trecentesca, poiché veniva percepito come superato, in quanto prediletto dai siciliani.⁹²

Confronterò ora le percentuali con quelle di altri poeti del panorama italiano cinquecentesco: i dati cui farò riferimento sono quelli riportati nelle tabelle riassuntive da Afribo⁹³.

⁹¹ Scrive Afribo che Ludovico Dolce, nel quarto libro delle *Osservazioni* «E questa [CDC DCD] è la prima maniera [CDE CDE] sono più usate, ma la prima serba più gravità e questa maggior dolcezza.» Anche Tasso, nella *Cavaletta*, colloca CDE CDE fra gli schemi petrarcheschi di «carattere nobilissimo» e CDC DCD fra quelle «a forma temperata». Cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, p.135

⁹² Trissino si esprime in questo modo sulle quartine: «de la base del primo modo [ABBA] il quale è più frequente uso che l'altro [ABAB], massimamente apo gli autori de la età di Dante e del Petrarca» Cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, cit., p.139

⁹³ Questi dati si trovano nelle tabelle, su una serie di sonetti a campione, in A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, cit., pp. 146-150.

Effettuando un confronto con altri poeti contemporanei, si noterà che lo schema «temperato» nelle terzine (CDC DCD) è prediletto da Pietro Bembo, stilisticamente molto lontano dal nostro, (nel 37,3% dei casi, contro il 17% di CDE CDE) e, con percentuali simile a quelle bembiane, da Mario Colonna (nel 33,3% dei casi, mentre CDE CDE nel 13%) e, in maggioranza ancora più schiacciante, Gaspara Stampa (91% dei casi, mentre CDE CDE è utilizzato solo nel 7,2% dei casi). Nel caso di Minturno, invece, CDC DCD è il secondo schema più utilizzato (17,6% dei casi), e CDE CDE il terzo (13,6%), ma, complessivamente, la maggioranza dei sonetti presenta, nelle terzine, uno schema non petrarchesco, CDC EDE (30,4%).

Tuttavia, nella maggior parte degli autori si trovano sonetti con terzine a schema grave (CDE CDE), e lo schema più lieve occupa il secondo posto.

Mentre in Giovanni della Casa lo scarto è minore (lo schema più grave si trova nel 28,77% dei sonetti, quello più «temperato» nel 21,92% dei casi), in alcuni autori come Francesco Coppetta e Annibal Caro è all'incirca il doppio⁹⁴, e in altri, come Vittoria Colonna, poetessa molto vicina a Michelangelo, e Bernardo Tasso lo scarto è più del doppio. Nella prima, infatti CDE CDE è al 38,5%, mentre CDC DCD si ferma al 14,8%, nel secondo CDE CDE si trova nel 20% dei casi, mentre CDC DCD nell'8,8%.

In altri autori, come Guidiccioni e Varchi, il divario nell'utilizzo di questi due schemi è ancora più ampio (59,5% contro il 5% in Guidiccioni, e 26,14% contro 9% nel Varchi), e alla struttura più «lieve» vengono preferiti altri schemi, anche non petrarcheschi (ad esempio in Varchi il secondo schema più utilizzato è CDE CED, schema non petrarchesco, e lo stesso in Guidiccioni, e in entrambi gli autori viene preferita l'altra forma grave, CDE DCE, rispetto a CDC DCD).

Quest'ultimo schema (CDE DCE), anch'esso classificato come grave, è il prediletto di altri autori, come Trissino, superando anche CDE CDE. Nei suoi sonetti, infatti CDE DCE si trova al 38,30%, mentre CDE CDE si trova al 29,79% e CDC DCD al 12,76%.

Infine, anche in poeti della generazione successiva come Torquato Tasso, l'uso degli schemi propende ancora di più a favore delle forme gravi. Infatti, non solo CDE CDE è la più utilizzata (21,4%), ma la forma lieve CDC DCD è presente a pari merito con un'altra forma grave, CDE DCE (entrambi hanno una ricorrenza del 15,3%).

Confrontando questi dati con quelli emersi dalla mia analisi, si noterà che Michelangelo è tendenzialmente allineato con gli autori del suo tempo poiché predilige lo schema grave (CDE

⁹⁴ Nello specifico, per Francesco Coppetta, CDE CDE (55%) e CDC DCD (34,2%), mentre per Annibal Caro CDE CDE (43,7%) CDC DCD (28%)

CDE) per le terzine, sebbene non contempra per nulla l'altra variante di schema (CDE DCE) grave amato dai contemporanei, In rapporto ad essi, tuttavia, la preferenza verso il tipo grave è ancora più netta, e il divario fra schema grave e lieve risulta ancora più ampio, poiché ben l'87,34 % dei sonetti michelangioli presenta terzine con schema CDE CDE, e solo l'8,86 % con schema temperato (CDC DCD).

È particolarmente interessante la presenza, fra le prime composizioni michelangioliche, di sonetti che presentano caratteristiche particolari, per struttura metrica e per scelta tematica: si tratta di tre sonetti caudati, uno semplice (n.71) e due doppi (nn. 5 e 25).

Dal punto di vista metrico, il sonetto caudato semplice presenta lo schema più diffuso previsto per questa forma, ovvero ABBA ABBA CDC DCD dEE. Raramente, infatti, nei sonetti caudati le terzine hanno schema diverso da questo, poiché è quello che più si presta all'inserimento della coda⁹⁵, che, di conseguenza, ha quasi sempre schema dEE, ed è peraltro reiterabile.

Più complesso, invece, il discorso per i due sonetti caudati doppi: mentre il n.25 presenta lo schema tradizionale con terzine CDC DCD e la doppia coda (ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF), il n.5 è segnalato dal Beltrami fra gli esempi di «eccezioni allo schema normale»⁹⁶. Esso ha infatti schema ABBA ABBA CDE CDE eFF fGG, per cui gli elementi di anomalia sono *in primis* la struttura delle terzine (CDE CDE invece di CDC DCD), e, di conseguenza, anche della coda che, per evitare effetti di ridondanza, non ha più lo schema classico (dEE), ma assume direttamente la costruzione teoricamente prevista per la prima reiterazione, ovvero eFF (e, in successione, fGG etc.).

È molto interessante la scelta di questo tipo di metro, assente in Petrarca e nei petrarchisti, che ha piuttosto larga diffusione nello stile comico, nell'ambito del quale è una delle forme più popolari, soprattutto in seguito all'utilizzo diffuso da parte di Francesco Berni.

Anche Michelangelo ricorre a questa forma per testi dal tono comico-satirico o parodico: nel n.5, uno dei sonetti più celebri, composto fra 1508 e 1512 e indirizzato a Giovanni da Pistoia, l'autore si rappresenta mentre è intento a dipingere la Sistina, allegando anche al poema una piccola caricatura.

⁹⁵ Come osservato da Santagata, «lo schema [delle terzine] a due rime alternate è quello più proclive all'appiccio della coda». Cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p.286, nota 67

⁹⁶ P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp.286-287. Si tenga presente questo riferimento anche, in generale, per le osservazioni riguardanti il sonetto caudato e il sonetto caudato doppio.

I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
 come fa l'acqua a' gatti in Lombardia,
 o ver d'altro paese che si sia,
 c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.
 La barba al cielo, e lla memoria sento 5
 in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
 e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
 mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
 E lombi entrati mi son nella peccia,
 e fo del cul per contrapeso groppa, 10
 e ' passi senza gli occhi muovo invano.
 Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
 e per piegarsi adietro si ragroppa,
 e tendomi com'arco soriano.

Però fallace e strano 15
 surge il iudizio che la mente porta,
 ché mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta
 difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
 non sendo in loco bon, né io pittore. 20

Questo sonetto si rifà alla tradizione degli autoritratti dal tono grottesco, di cui, come vedremo, si trovano altri esempi nelle *Rime* michelangeloesche.

Essi sono molto comuni nella tradizione burchiellesca, ma la particolarità di questo testo sta nel riferimento autobiografico al lavoro dell'artista, che è peraltro presente in numerose altre composizioni, e costituisce una delle più interessanti cifre di originalità dell'intera produzione michelangeloesca⁹⁷.

⁹⁷ Fra i tanti e interessanti esempi, oltre a quelli che verranno esaminati nel corso di questo capitolo, si può segnalare il sonetto 151, dal celebre incipit «Non ha l'ottimo artista alcun concetto», in cui l'autore descrive l'attività del perfetto scultore, che consiste nell'estrarre da un blocco di marmo l'essenza dell'opera, che è imprigionata nel marmo, e viene quindi liberata dal «superchio» (v.3). Per questa operazione è necessario seguire rigorosamente il proprio intelletto («e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto» vv.3-4). I riferimenti al lavoro artistico vengono di frequente utilizzati come termini di paragone nel rapporto fra amante e amata: in questo sonetto, è l'amante che deve ricercare la vera sostanza della donna, che risulta però ambivalente, poiché costituita allo stesso tempo da male e bene («Il mal [...] e 'l ben» v.5). La situazione viene invece ribaltata al madrigale n.152, in cui, questa volta, è la donna che deve agire sull'uomo e liberarne la parte migliore («le opre buone» v.5), così come lo scultore libera una «viva figura» (v.3) dal marmo (il riferimento all'ambito scultoreo costituisce quindi un'analogia con il testo precedente).

Al n.153 si ricorre a un'altra immagine tratta dal lavoro dello scultore, poiché si fa riferimento alla tecnica della fusione per realizzare statue in metallo. L'amante paragona qui la propria condizione a quella dello stampo vuoto, che attende di essere

Questo sonetto è impregnato di motivi comico-realistici, legati prettamente alla dimensione corporale, dal momento che in esso l'autore vuole rappresentare, in veste parodica, lo sforzo e la fatica legati alla scomoda posizione in cui è costretto a dipingere.

Per rendere più efficace questa rappresentazione, l'autore ricorre a numerosi paragoni, a cominciare da quello in esordio (vv.1-2): qui il sostantivo *gatti* è da interpretare, secondo Contini, non in senso letterale, ma ha piuttosto il significato di "contadino", come già attestato in Burchiello.⁹⁸

Un'altra interessante comparazione è quella con l'*arpia* (v.6), per la postura curva, oppure quella con l'*arco soriano*, espressione che ritorna anche in un altro testo comico-parodico, ovvero il rispetto n.20, di tematica nenciale («le ciglia paion tinte alla padella / e torte più c'un arco di Soria» v.14). Questa espressione, tuttavia, si trovava già in Pulci («e chi portava l'arco soriano» *Morgante*, XVII, 26, 4) e, segnala Contini, faceva parte, ancora prima, del repertorio cavalcantiano: sono infatti presenti riferimenti all'*arcier soriano* nei sonetti XX («la quale ha già feruta nella mente / di due saette l'arcier soriano;» vv.5-6), e XXI («in guisa d'arcier presto soriano» v.7)⁹⁹

Risulta infine particolarmente comico il piccolo quadro ai vv. 7-8, in cui il poeta racconta di come la pittura gli goccioli sul viso, trasformandolo in una sorta di tavolozza.

La fatica legata all'impresa di dipingere la Sistina non è però solo fisica, ma anche mentale, dal momento che l'intelletto risulta provato e non è più in grado di ragionare correttamente, e il paragone, questa volta, è con una «cerbottana torta» (v.17)

La lingua di questo sonetto caudato è quindi espressiva, burchiellesca, comico-realistica: oltre che nei paragoni esaminati sopra, questi elementi emergono, nello specifico, nei riferimenti corporali dal tono vernacolare (si veda, come esempio, il piccolo elenco ai vv. 9.10: «E lombi entrati mi son nella peccia / e fo del cul per contrapeso groppa») e nella scelta delle particolarissime parole-rima, alcune dai suoni particolarmente aspri, come *arpia*, *peccia* : *cortecchia*¹⁰⁰, *groppa* : *raggroppa*.

riempito d'argento o d'oro e di essere infranto (palese allusione al binomio vita-morte legato all'esperienza d'amore), rivelando così quindi la forma della statua. Allo stesso modo, il poeta attende di essere colmato dell'amore dell'amata, e nel frattempo si bea della sua bellezza. Interessante il paragone finale, in cui si sostiene che l'immagine della donna verrà colata all'interno di lui attraverso gli occhi («Alta donna e gradita / in me discende per si brevi spazi» (vv.10-11), nella stessa maniera in cui il metallo fuso entrava nello stampo attraverso dei piccoli fori.

Infine, al n.236 si fa riferimento alla preparazione e selezione degli schizzi (i «dotti ingegni», v.7): «Né altrimenti in più rustiche carte / anz'una pronta man prenda 'l pennello, / fra ' dotti ingegni il più accorto e bello / pruova e rivede, e suo storie comparte» (vv.5-8).

⁹⁸ Cfr. G. Contini, [recensione a] Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, in «Lingua nostra», XXI, 2, 1960, p.69

⁹⁹ Cfr. G. Contini, [recensione a] Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, in «Lingua nostra», XXI, 2, 1960, p.69 e Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit, p. 62, nota 14.

¹⁰⁰ Ad esempio, per *peccia* : *cortecchia* cfr Burchiello, *Sonetti*, vv.4-9 in Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.62, nota 12

Anche il n. 25, pur non essendo caratterizzato da contenuto così prettamente comico, tratta in toni ironici di un amore senile, con paragoni fra il vecchio amante e gli animali («E el tigre e 'l serpe ancor l'uso raffrena / e'l fier leon ne' folti boschi nato» vv.5-6) e riferimenti, ancora una volta, alle fatiche del lavoro dell'artista («e 'l nuovo artista, all'opre afaticato / coll'uso del sudor doppia suo lena» vv.7-8).

Infine, al n. 71, si trova un sonetto di corrispondenza, inviato in forma di risposta a Giovanni da Pistoia (già destinatario del n.5), che contiene un'invettiva, costruita secondo il modello dantesco¹⁰¹, contro la città del destinatario e, in parte, contro il destinatario stesso. Il linguaggio è crudo, pungente, tipico delle apostrofi, come emerge da locuzioni del tipo «Tal pro vi facci alla natura i denti / co' 'l cibo al corpo quand'egli è pasciuto» (vv.3-4), e dall'utilizzo di espressioni proverbiali toscane come «tu mi dai la soia» («[...] e sse tu dici / ben di Fiorenza, tu mi dai la soia.» vv. 13-14)¹⁰²

Oltre ai sonetti completi, nelle *Rime* si trovano anche 23 sonetti incompiuti, in tre dei quali sono presenti solamente le quartine.

6.2 Quartine

Al terzo posto, fra i componimenti più frequenti delle *Rime*, si trovano i sessantuno testi in quartine (20,19 %).

La presenza così sostanziale di questa forma poetica si deve soprattutto al vasto gruppo di 48 quartine - epitaffio che Michelangelo compose, su richiesta dell'amico e collaboratore Luigi del Riccio, in occasione della prematura morte, nel 1544, del giovane nipote Cecchino Bracci.

Il numero di questi testi risulta così elevato a causa delle continue richieste di nuove composizioni da parte di del Riccio, che in molti casi venivano commissionate a Michelangelo.

In questo gruppo, il genere prevalente¹⁰³ è quello dell'epitaffio epigrammatico in quartine a rime incrociate. Si tratta di epitaffi fittizi incisi sulla tomba del giovane, in cui talora si finge che sia il defunto a parlare, talora il sepolcro.

Secondo Girardi, nonostante si tratti di testi composti su commissione, l'autore riesce a esprimersi efficacemente anche in questa serie di quartine, risalenti alla sua fase poetica più

¹⁰¹ Si fa peraltro esplicito riferimento a Dante, al verso 12 («Se ben dice il Poeta di Pistoia» v.12), che, come segnalato da Zaja, richiama *Inf.* 25, 10-12: «Ah Pistoia, Pistoia, ché non stanzi / d'incenerarti sì che più non duri / poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?» (cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p.176, nota 12).

¹⁰² Per questa espressione, cfr. Pulci, *Morgante* XXII, 200, 3 «se dice il ver, tu di' la soia» e Poliziano, *Rime* 118, 555 «A ognuno date la soia, / a ognuno fate piacere», come segnala Zaja in Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p. 186 nota 14).

¹⁰³ Più precisamente, il gruppo di componimenti per Cecchino Bracci è costituito da 50 testi, all'interno dei quali si trovano però anche un madrigale e un sonetto.

prolifera: nonostante per testi come questi i temi previsti siano «pochi e ricorrenti, sul tema della *consolatio*»¹⁰⁴, l'autore riesce a catalizzare, intorno a quello centrale della morte, anche altri temi tipici della sua poesia (la caducità del tempo terreno, la brevità della giovinezza etc). Questi lavori, tuttavia, tendono volentieri a scivolare nel concettismo fine a se stesso e nel puro sfoggio di virtuosismo poetico, come si vede, ad esempio al n. 184:

Qui son de' Bracci, deboli a l'impresa
 contr'a la morte mia per non morire:
 meglio esser de' Piedi per fuggire
 che de' Bracci, e non far da llei difesa. 4

In questa quartina, nella quale è il defunto Cecchino a parlare, risulta peraltro particolarmente interessante il contrasto fra il tema funerario, su cui si insiste, attraverso il poliptoto e allitterazione, al secondo verso («contr'a la *morte mia* per non *morire*»), e il divertito gioco di parole sul cognome del giovane, basato sull'analogia *Bracci* – *braccia*, che spinge Contini a dichiarare che qui l'argutezza retorica dell'autore «s'esercita con più terribilità che comicità»¹⁰⁵

Il giovane dichiara quindi la propria appartenenza ai *Bracci*, ma, dal momento che le braccia non furono in grado di aiutarlo a respingere la morte, sostiene che sarebbe stato meglio essere *de' Piedi*, perché forse avrebbe potuto, in questo modo, fuggire dalla morte e dal suo triste destino.¹⁰⁶

Un tipo simile analogia, accompagnata dal medesimo sfoggio concettistico, si trova anche in un'altra quartina – epitaffio, la n.177, l'unica di questo tipo oltre alla serie per Cecchino Bracci. Essa fu composta nel 1543, insieme al sonetto n. 178, in occasione della morte della nobildonna romana Faustina Mancini Attavanti, figura di spicco nella cerchia letteraria romana dei primi anni Quaranta, celebrata, dopo la sua morte, anche da altri poeti appartenenti a questo gruppo; gli omaggi michelangioli testimoniano quindi, ulteriormente, la vicinanza dell'artista a questo ambiente.

¹⁰⁴ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit., p. 373

¹⁰⁵ Cfr. G. Contini, *Una lettura su Michelangelo in Esercizi di lettura*, cit., p.251

¹⁰⁶ Cfr. E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p.120

In noi vive e qui giace la divina
beltà da morte anz' il suo tempo offesa.
Se con la dritta man face' difesa,
campava. Onde nol fe'? Ch'era mancina. 4

Anche qui, come nelle quartine per il giovane Bracci, l'autore gioca con il nome della defunta, (*Mancini - mancina*), poiché sostiene che la donna si sarebbe potuta difendere dai colpi della morte, se li avesse parati con la mano destra, ma non poté farlo in quanto mancina («Onde nol fe'? Ch'era mancina» v.4). Peraltro un simile riferimento si trova anche nel sonetto n.178, anch'esso dedicato alla Attavanti, in cui l'autore rimprovera la pochezza del popolo che pensa che il nome della defunta derivi dal braccio sinistro ed è incapace di comprenderne la grandezza: «suo nome dal sinistro braccio tiello, / il vulgo, cieco a non adorar lei» (vv. 2-4).

Questo riferimento è, a mio parere, molto interessante, poiché potrebbe trattarsi di un richiamo alla quartina-epitaffio, oppure di una scherzosa *deprecatio* dell'autore, rivolta però a se stesso, che, come il volgo, gioca sull'etimologia del nome della nobildonna.

Gli altri componimenti in quartine sono soprattutto di natura amorosa: più precisamente, si trovano sette quartine isolate (nn. 2,9,49, 64, 73, 238, 297), e cinque testi costituiti da due quartine, in maggioranza negli ultimi lavori (nn. 74, 279, 280, 292, 301).

6.3 Terzine

Procedendo con analisi, si trovano poi otto componimenti costituiti da terzine o gruppi di terzine (2,64 %), che presentano tematiche varie.

Si trovano, nello specifico, due esempi di terzine isolate, una di stampo moraleggiante, con breve esaltazione delle virtù (n.48) e l'altra una terzina-epitaffio che l'autore, stando alle notizie del pronipote, teneva appesa a una parete della sua casa romana (n.110).

Si trovano poi quattro esempi di testi costituiti da due terzine, due fra i primi componimenti (i nn. 37 e 69), e, anche due, di contenuto spirituale, fra i testi della vecchiaia (nn. 283 e 284).

Infine, troviamo due testi costituiti da gruppi di terzine, uno da quattro (n.35) l'altro da tre (n.96).

Il n.35 è molto interessante, poiché anch'esso contiene riferimenti al lavoro dell'artista, in particolare su come rappresentare in pittura l'occhio umano: vengono inoltre fornite anche

precise indicazioni cromatiche («El bianco bianco, el ner più che funebre / s'esser può, el giallo po' leonino» vv.10-11), e altre riguardanti la posizione del colore («Pur tocchi sopra e sotto el suo confino, e 'l giallo e 'l nero el bianco non circundi» vv.13-14).

6.4 Rispetti

All'interno delle *Rime* michelangioliche si trovano poi, sempre fra i primi lavori, sei componimenti in ottave, in forma di ottave singole o gruppi di ottave (1,98 %).

Questi testi sono riconducibili alla tradizione dei rispetti spicciolati (o continuati)¹⁰⁷: questo metro popolareggiante è molto diffuso nella tradizione toscana quattrocentesca, che, come già accennato, esercita una forte influenza sulla poesia michelangiolicca. Dal punto di vista metrico, i rispetti si possono presentare in forma di singole ottave o di serie di ottave, con schema ABABABCC.

Dal punto di vista tematico, questa forma viene usata prevalentemente per tre generi di testi: *in primis* nella poesia rusticale, secondo i modelli della *Beca da Dicomano* di Luigi Pulci e della *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici. Michelangelo si rifà a questi modelli per una serie di tre ottave (n.20), in cui si loda la bellezza di una contadina attraverso immagini comiche e realistiche, che fungono da parodia dei canoni della bellezza petrarchesca («e cape' bianchi e biondi più che porri» v.7, «la bocca tua mi par una scarsella / di fagiuo' piena [...]» vv.11-12, «le gote ha' rosse e bianche, quando stacci / come fra cacio fresco e rosolacci» vv.15-16.)

I rispetti vengono inoltre frequentemente impiegati in poesie di genere lirico amoroso, ma di stampo popolareggiante, che contengono per lo più invocazioni. Si trovano vari esempi di questo tipo nei lavori di Lorenzo de' Medici e di Poliziano, e Michelangelo costruisce appunto su questi modelli il rispetto continuato al n.54, e le ottave ai nn. 55 e 108.

Risulta particolarmente interessante l'ottava n.55, che riporto di seguito:

Io t'ho comprato, ancor che molto caro,
un po' di non so che, che sa di buono,
perc'a l'odor la strada spesso imparo.
Ovunque tu-tti sia, dovunch' i' sono,
senz'alcun dubbio ne son certo e chiaro.

5

¹⁰⁷ Nello specifico, i “rispetti spicciolati” sono quelli che contengono ottave isolate o in serie, ma senza un particolare collegamento fra loro, mentre i “rispetti continuati” sono costituiti da serie di ottave che presentano una certa coesione, derivante ad esempio dall'unità dell'argomento o da meccanismi di connessione fra le strofe. Cfr P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 331-334

Se da me ti nascondi, i' tel perdono:
portandol dove vai sempre con teco,
ti troverei, quand'io fussi ben cieco.

Questo testo racchiude, secondo Contini, un «vestigio di quella che sarebbe stata una poetica michelangiotesca tutta realistica»¹⁰⁸: certamente è curiosa questa celebrazione dell'olfatto, senso ritenuto deterioro, e quindi “censurato”, sia nella tradizione della poesia amorosa che nella filosofia neoplatonica ficiniana.

Ficino infatti, nel suo *Libro dell'Amore*, volgarizzamento del *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* ed entrambi usciti nel 1469, distingueva i sensi in due triadi: egli infatti scrive che «di quelle sei forze dell'anima tre n'appartengono al corpo e alla materia, come è tacto, gusto e odorato; e tre n'appartengono allo spirito, e questo è ragione, visto e audito.» (78, 17)¹⁰⁹. La triade sensoriale costituita da tatto, gusto e olfatto risulta inferiore, continua Ficino, poiché riesce a soddisfare unicamente le esigenze del corpo, ma non è in grado di comprendere le necessità spirituali dell'anima («Certamente gli odori, sapori, caldo e simili qualità fanno al corpo giovamento o nocumento grande; ma all'admiratione e giudizio dell'animo poco fanno, e mezzanamente da quello sono desiderate» 79, 18). Per queste ultime, è necessario l'intervento della triade superiore, ed è attraverso essa che l'anima ricerca quanto può fornirle soddisfazione, ovvero la bellezza e il sentimento d'amore, che è quindi legato a una dimensione prettamente spirituale («Meritamente adunque vogliamo che l'amore solamente alle scientie, figure e voci s'appartenga» 79,25).

Nel testo michelangiotesco, invece, queste concezioni vengono parodicamente ribaltate, perché non solo si insiste volutamente sulla sfera semantica olfattiva (con espressioni, ai vv. 2-3, come «che sa di buono», «odor»), ma le possibilità di questo senso arrivano anche dove non arriva il senso più comunemente celebrato nella poesia amorosa, ovvero la vista. Il poeta, infatti, sostiene il conclusione che il profumo da lui regalato all'amata gli permetterebbe di riconoscerla ovunque, quandanche privato della vista («quand'io fussi ben cieco» v.8).

Infine, i nn. 67-68 presentano tematiche di stampo moraleggiante; si nota quindi una certa *varietas* nelle scelte tematiche dei vari rispetti, dal momento che Michelangelo, qui ancora molto influenzato dalla poesia quattrocentesca e ancora alla ricerca di un'identità poetica, setaccia un po' tutti principali motivi previsti per questo tipo di metro.

Al n. 67 troviamo una serie incompiuta di stanze contenenti un'esaltazione della vita rustica, contrapposta a quella di corte. Anche questo tema è molto diffuso nell'ambiente laurenziano,

¹⁰⁸ G. Contini, *Una lettura su Michelangelo in Esercizi di lettura*, cit., p. 257

¹⁰⁹ L'edizione di riferimento è Marsilio Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

ma Michelangelo lo declina in chiave piuttosto personale. Girardi mette infatti a confronto, soprattutto in due punti, l'eleganza delle *Stanze* di Poliziano con il gusto michelangiotesco, «più semplice ed immediato, più veramente rustico»: nel primo esempio, per l'immagine raffigurante le capre, al raffinato «Quando giova a mirar pender da un'erta / le capre, e pascer questo e quel virgulto» (*Stanze*, I, 18, vv. 1-2), corrisponde «Nuovo piacere e di maggior stima / veder l'ardite capre sopr'un sasso / montar, pascendo or questa o quella cima» (67, vv.1-3). Per quanto riguarda l'immagine della donna di campagna, che in Poliziano è una delicata «contadinella scinta e scalza» che «sta con l'ocche a filar sott'una balza» (*Stanze*, I, 19, 7-8), in Michelangelo diventa «la suo vaga [l'innamorata del capraio] che ha 'l cor di ferro» e sta «co' porci, in contegno, sott'un cerro» (vv. 7-8)¹¹⁰.

Il n. 68 è molto interessante, poiché presenta alcune problematiche riguardanti la struttura e l'interpretazione.

Questo testo è costituito da sei ottave, che però vanno suddivise, secondo l'analisi di Gorni¹¹¹, in due grandi quadri: nel primo (ottave 1-3) viene raffigurato «un gigante» (v.1), nel secondo (ottave 4-6) una «gran vecchia» (v.25) mostruosa accompagnata da «sette nati» (v.41).

I due frammenti possono essere considerati autonomi, ma non è da escludere del tutto la continuità fra i due, e che quindi quel *·sseco* («Una *gran* vecchia pigra e lllenta ha *·sseco*» 68, 25) in apertura del secondo quadro possa essere riferito al gigante delle ottave precedenti, cui potrebbe peraltro alludere anche l'aggettivo *gran*.

Inoltre, molti studiosi ritengono che, nonostante il supporto manoscritto sia differente, questo testo potrebbe costituire la continuazione del testo precedente (n.67). L'esordio del n.68, «Un gigante v'è *ancor* [...]» (v.1), presuppone infatti un collegamento con un antecedente: questo *incipit* potrebbe voler proseguire la struttura a enumerazione costituita da un elenco di allegorie sul finale di 67 (l'ultima delle quali è l'Adulazione, «L'Adulazion v'è *poi* [...]» 67, v.105). Le somiglianze fra i due testi si basano, tuttavia, soprattutto su una comune impostazione allegorica e morale, e, nello specifico, sull'affinità di alcune immagini¹¹².

Gorni, infine, ipotizza anche un progetto di collegamento più ampio, poiché, secondo lui, questi due testi costituirebbero prove d'autore, o frammenti, in attesa di collocazione definitiva

¹¹⁰ E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p.35

¹¹¹ G. Gorni, *Le ottave dei giganti*, in *Michelangelo poeta e artista*, Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), a cura di Paolo Grossi e Matteo Residori, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp.41-52

¹¹² Sono numerosi i collegamenti fra i due testi: alcuni riferimenti al tema dei giganti sono presenti già sul finale di 67 («El Come e 'l Falso sono parenti stretti / e sono giganti di sì grande altezza» vv. 81-82), e, sempre sul finale di 67, vi sono anche riferimenti a una figura femminile, l'Adulazione, peraltro accompagnata da riferimenti anche all'allattamento, come la vecchia al n. 68 «che latta e mamma l'orribil figura» (68, v.26): «Non è sol madre in corte d'opre orrende / ma è lor balia ancora, e col suo lacte / le cresce, l'aumenta e le difende» (67, vv. 113-115). Il collegamento più significativo fra i testi è comunque quello sul tema dei iusti: «il Falso va, c'a' iusti sol fa guerra» (67, v.99) e «e ssolo a' iusti fanno insidie e guerra» (68, v.43)

poiché parte di «un progetto di poema allegorico incompiuto»¹¹³. In esso rientrerebbero, oltre a questi due, anche gli altri componimenti in ottave precedentemente esaminati (cioè i nn. 20, 54, 55), in quanto accumulati da un gusto nenciale e laurenziano. L'unico testo in ottave escluso da questo progetto sarebbe quindi il n.108, di materia amorosa.

Per quanto riguarda l'interpretazione delle due immagini allegoriche raffigurate nelle ottave, Michelangelo il Giovane pensava, rispettivamente, al Furore e alla Superbia accompagnata dai sette peccati capitali, mentre Gorni, sulla base dei richiami intertestuali con il n. 67, precedentemente considerati, li identifica con il Falso e l'Invidia, ma che allo stesso tempo dichiara che «è impresa disperata giungere a una chiara intelligenza del testo, che rivendica a sé uno statuto quasi profetico di mistero»¹¹⁴.

Sono invece più facilmente identificabili le fonti per la costruzione di queste due allegorie: innanzitutto Dante, per la rappresentazione “orrenda” del gigante, che fa riferimento a *Inf.* XXXI, il canto dei Giganti¹¹⁵ e a Lucifero, in *Inf.* XXXIV. La rappresentazione del Gigante rimanda però principalmente alla tradizione dei cantari, anche per l'affinità metrica, e quindi ai lavori di Pucci e dei fratelli Pulci. Inoltre, l'accostamento fra la figura maschile del gigante e quella femminile della vecchia sembra ispirato alla coppia dantesca della *puttana* e del *gigante* in *Purg.* XXXII e XXXIII, e questo richiamo potrebbe, in particolare, legittimare anche una lettura anticlericale.

6.5 Capitoli in terza rima

Nelle *Rime* michelangelolesche si trovano, oltre ai rispetti, anche altri quattro componimenti che presentano una forma metrica molto diffusa nella poesia toscana, vale a dire quattro capitoli in terza rima (1,32 %).

I primi tre risalgono alla prima fase poetica (nn. 45, 85, 86), ma questo metro, a differenza di altri esaminati finora, viene ripreso anche nelle poesie della vecchiaia (n. 267).

Beltrami sottolinea che il capitolo, una forma estesa della terzina dantesca, «ha un'affermazione immediata e vastissima»¹¹⁶, e attraversa un'ampia gamma di generi, poiché si trova nella poesia didascalica, storica, morale, elegiaca, bucolica (in particolare, diviene caratteristico per questo tipo il capitolo ternario in rime sdruciole, introdotto dai poeti senesi

¹¹³ G. Gorni, *Le ottave dei giganti*, in *Michelangelo poeta e artista*, cit., p.45

¹¹⁴ G. Gorni, *Le ottave dei giganti*, in *Michelangelo poeta e artista*, cit., p.42

¹¹⁵ In particolare, il v. 5 («[Un gigante] al sole aspira e l'alte torre pianta»), è un riferimento al mito della torre di Babele filtrato attraverso il trentunesimo canto dell'*Inferno*, in particolare, per l'accostamento fra il gigante e la torre è in «sappi che non son torri, ma giganti» (*Inf.* 31, v.31), e, più precisamente, *alte torre* rinvia a «che me parve veder molte alte torri» (*Inf.* 31, 20).

¹¹⁶ P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p.108

del secondo Quattrocento, e incluso anche nell'*Arcadia* di Sannazzaro). Questo metro godette di una diffusa popolarità non solo nella poesia “alta”, ma si affermò anche nella poesia satirica e burlesca, soprattutto grazie a Berni, inventore di una forma quasi da considerare “a parte”, ovvero il capitolo bernesco, e ai suoi seguaci.

Anche nei capitoli, come già nei rispetti, Michelangelo spazia fra differenti temi: innanzitutto, due di essi (i nn. 45 e 86) hanno carattere elegiaco, e sono quindi caratterizzati da un tono piuttosto elevato. Nel primo, incompiuto e risalente probabilmente alla fine degli anni '20, si piange la morte di una persona cara, forse il fratello, mentre il secondo, risalente a metà anni '30, tratta della scomparsa del padre Lodovico.

Tuttavia, il capitolo ternario viene anche utilizzato per testi di stampo comico e bernesco.

Molto interessante il n. 85, che è una risposta, in forma di epistola, a un celebre capitolo di Francesco Berni, *A Fra Bastian del Piombo* (risalente al 1534). Questo testo è una delle ultime composizioni di Berni, che morirà l'anno dopo e, sottolinea Residori, costituisce «probabilmente il primo giudizio formulato su Michelangelo poeta, e uno dei pochissimi a cui egli abbia avuto l'occasione di replicare»¹¹⁷. Questo giudizio si basa peraltro su gruppo di testi michelangioleschi composti per Tommaso Cavalieri che Berni era riuscito a leggere a Roma, poiché Michelangelo, per farli pervenire al giovane amato, li inviava agli amici dei circoli intellettuali romani, che a loro volta li facevano circolare (spesso contro la volontà dell'artista). Bisogna quindi precisare che Berni legge e apprezza i prodotti della fase poetica matura e consapevole dell'artista, ovvero alcuni sonetti e madrigali di stampo amoroso, piuttosto che i lavori comico – burleschi giovanili, come quelli esaminati finora, che forse potrebbero potenzialmente risultare più vicini, come gusto complessivo, ai lavori berneschi.

¹¹⁷ M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) cit.p.207. In generale, farò riferimento a questo articolo per tutte le indicazioni su questo scambio fra Berni e Michelangelo.

Berni¹¹⁸, nel suo capitolo, loda le doti artistiche¹¹⁹ e poetiche di Michelangelo, come emerge da questi versi:

Poi voi sapete quanto egli è da bene,
com'ha giudizio, ingegno e discrezione,
come conosce il vero, il bello e 'l bene.

Ho visto qualche sua composizione: 25

son ignorante, e pur direi d'avéll'e

lette tutte nel mezzo di Platone;

sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:

tacete *unquanto, pallide viole*

e *liquidi cristalli e fiere snelle*: 30

e' dice cose e voi dite parole.

Da questo frammento emergono, in particolare, alcuni apprezzamenti su due aspetti della poesia michelangiotesca: ne riconosce, in maniera precoce, l'influenza filosofica, nel segno del neoplatonismo, e quindi si allude a una ricerca di *gravitas*, di spessore, e l'aspetto concreto di questa poesia («e' dice cose», v.31). Ad entrambi questi aspetti della poesia michelangiotesca, viene contrapposta la poesia contemporanea, all'insegna del petrarchismo bembiano e quindi della *levitas*, della piacevolezza, ridotta ormai a sterile esercizio formale («voi dite parole» v.31).

Attraverso questa contrapposizione, effettuata tramite la citazione parodica di precise tessere petrarchesche ai vv.29-31, Berni sembra proporre un apprezzamento legato a un'affinità con la propria poesia, nel segno dell'antipetrarchismo, componente che però risultava estranea a Michelangelo, soprattutto nella misura così radicale che caratterizzava poesia bernesca.

Berni, insomma, «suggerisce tra sé e l'artista un'affinità più virtuale che reale, più negativa che positiva: fondata, insomma, su ciò che la poesia di Michelangelo ignora o rifiuta più che su quello che propone»¹²⁰

¹¹⁸ L'edizione di riferimento è: Francesco Berni, *Rime*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 2001

¹¹⁹ Berni loda, in particolare, le doti di pittore e di scultore di Michelangelo, identificandolo come l'artista per antonomasia:

Costui cred'io che sia la propria idea
della scultura e dell'architettura,
come della giustizia mona Astrea,
e chi volesse fare una figura
che le rapresentasse ambe due bene,
credo che faria lui per forza pura.

Per replicare, Michelangelo sceglie la forma poetica adottata dal mittente, anche perché fortemente rappresentativa, ovvero quella del capitolo bernesco. La risposta michelangiotesca è effettivamente impregnata di “bernismo”, dal punto di vista linguistico e della struttura, e rivela una forte volontà di adesione mimetica alla poetica del destinatario.

È inoltre interessante che Michelangelo ricorra qui all’espedito dello sdoppiamento, poiché scrive sotto le spoglie di Sebastiano del Piombo, destinatario del capitolo di Berni in quanto spesso fungeva da “intermediario” per conto dell’artista, oltre ad essere suo intimo amico e collaboratore. A causa di questa *mise en abyme*, molti studiosi, fra cui Vasari, dubitarono della paternità di questo capitolo e lo attribuirono a del Piombo; non è comunque irrealistico pensare, dato lo stretto rapporto fra i due, a una composizione congiunta.

Entrando nei particolari, Michelangelo replica alle lusinghiere affermazioni di Berni con delle dichiarazioni di modestia, sia rispetto alla propria abilità artistiche, definendosi «goffo pittore senza valore / cavato a’ pennell’ e alberelli» 85, vv.35-36), sia, in più punti¹²¹, rispetto al proprio lavoro di poeta:

Il Bernia ringraziate per mio amore,
che fra tanti lui sol conosc’ il vero
di me; ché chi mi stim’ è ’n grand’errore.
Ma la sua disciplin’ el lum’intero
mi può ben dar, e gran miracolo fia,
a far un uomo dipint’ un uomo da vero.

40

Michelangelo non risponde quindi direttamente alle dichiarazioni circa una sua presunta poetica “antipetrarchista”; piuttosto, chiede a un poeta più affermato un’illuminazione sulla disciplina letteraria, da lui comunque percepita come estranea (v.49). Questo insegnamento richiesto al Berni viene parzialmente già attuato da Michelangelo, che, come già detto, scrive secondo la forma e i modi del predecessore, rivelandosi peraltro un abile conoscitore della materia bernesca, all’epoca non così diffusa. Questo apprezzamento michelangiotesco deriva probabilmente dal riconoscimento, nella poesia bernesca, di tracce riconducibili alla poesia comica toscana quattrocentesca (e quindi alla linea che faceva capo a Burchiello), da lui molto amata.

¹²⁰ M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) cit., p. 219

¹²¹ Anche, ad esempio, ai vv.46-48, anche se qui si assume il punto di vista di del Piombo intento a comporre: «Mentre la scrivo a vers’a verso, rosso / diveng’ assai, pensando a chi la mando / send’ il mio non professo, goffo e grosso».

Tuttavia, non è possibile parlare di “bernismo” in senso stretto per la poesia michelangiotesca, nel senso che manca un’adesione radicale e diffusa a uno stile troppo comico per i contenuti che interessavano al nostro artista. In generale, non si può proprio parlare di adesioni a correnti poetiche precise per un artista così fuori dagli schemi; inoltre, in quegli anni, con l’approfondirsi del rapporto con Vittoria Colonna e i circoli romani, la poesia michelangiotesca stava già prendendo tutt’altre direzioni, lontane da questo stile.

Tornando al testo, questo apprezzamento, e il celarsi cautamente dietro i modi della poesia bernesca e dietro alla maschera di del Piombo, potrebbero anche rivelare una volontà di legittimazione da parte di un esordiente, insomma «una cauta richiesta di riconoscimento da parte di un poeta consapevole dei rischi della propria singolarità».¹²²

La mediazione di Berni, continua poi Michelangelo, sarà in grado di trasformarlo da un’immaginetta («uom dipinto») a una persona reale («uom da vero» v.42).

Ecco che, da questa semplice constatazione, emergono immediatamente molteplici stilemi che diventeranno tipici della poesia michelangiotesca. Il riferimento è qui a un frammento preciso del testo di Berni («Io dico Michel Agnol Buonarroto, /che quand’i’ l’ veggio mi vien fantasia /d’ardergli incenso ed attaccargli voti;» vv.10-12); con un meccanismo deduttivo e sillogistico tipico di molti suoi lavori, l’artista si paragona quindi all’immaginetta votiva accennata dal Berni, che ha bisogno della mediazione e della legittimazione del poeta comico per divenire reale. Questo motivo dell’incompiutezza del soggetto, che ha bisogno della mediazione altrui per arrivare alla completezza, ritorna di frequente nella poesia d’amore michelangiotesca.

Questo piccolo autoritratto comico, in cui Michelangelo diviene, in una sorta di contrappasso burlesco, un quadretto devozionale tipico dell’arte mediocre e di consumo, totalmente distante dalla sua, impregnata di grandezza, si aggiunge, come già visto in alcuni esempi fra cui il sonetto sulla Sistina, al «piccolo catalogo degli autoritratti comici delle *Rime*, caratterizzati in genere dall’euforia disperata dell’autodenigrazione, da un’inventiva spietata nella caricatura e nell’iperbole.»¹²³

Oltre a questo testo, nella poesia michelangiotesca non rimangono molte altre tracce di bernismo, ad eccezione del capitolo n. 267.

La forma metrica del capitolo, a differenza di altre esaminate finora, viene quindi ripresa nella vecchiaia, forse perché funzionale per questo autoritratto grottesco, di tono comico-burlesco,

¹²² M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) cit., p. 224

¹²³ M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) cit., p. 220

del poeta vecchio, malato, e solo, che vive, in rassegnata attesa della morte, in una misera e fatiscente abitazione.

Come già per l'autoritratto del pittore nel sonetto sulla Sistina, i modelli di riferimento per questo testo vanno ricercati nella poesia burlesca quattrocentesca di Burchiello e del Pistoia. Inoltre questo testo risulta inoltre fortemente bernesco dal punto di vista del linguaggio e della maniera, ma perde la componente ironica e giocosa a favore di una dimensione più disturbante: come sostiene Residori, qui «Michelangelo dà prova di un radicalismo nuovo, di un'oltranza quasi inquietante nel descrivere il proprio sfacelo fisico e morale»¹²⁴

In questo testo, quindi, la lingua e motivi burchielleschi e berneschi risultano declinati in chiave più grottesca e malinconica, come si evince soprattutto dalla forte insistenza sul decadimento fisico legato alla condizione di anzianità (il corpo ridotto a «un sacco di cuoio ossa e capresti» v.35, oppure gli occhi «di biffa macinati e pesti» v.37), talora rappresentato attraverso espliciti riferimenti alla corporalità: : al v.9 troviamo infatti un verbo come *cacar*, oppure espressioni come «l' ho 'mparato a conoscer l'orina / e la cannella ond'esce [...]» (vv.10-11), «La toss' e' freddo il tien sol che non more; / se non la esce per l'uscio di sotto, / per bocca il fiato a pen' uscir può fore» (vv.19-21); non mancano, inoltre, precise rappresentazioni della malattia, come quando l'autore, descrivendo i calcoli, li paragona a tre sfere di pece in una boccetta («tre pilole di pece in un bocciuolo» v.36)

Molto interessante al v.45, il parodico accostamento fra il sostantivo *anelo*, dal tono elevato e l'aggettivo comico *catarroso*, per indicare il rantolare del vecchio («né dorm'e russo' al catarroso anelo»)

È inoltre riconducibile ai testi di stile comico anche la presenza massiccia di riferimenti al mondo animale, funzionali sia per rappresentare i dettagli del decadimento fisico, come «Io tengo un calabron in un orciuolo» (v.34) per indicare il mal di testa, oppure «Mi cova in un orecchio un ragnatelo / ne l'altro canta un grillo tutta notte» (vv.43-44), che fanno riferimento alla perdita dell'udito, sia per rappresentare l'incuria dell'abitazione, “specchio” della condizione del poeta («e la mia scura tomba è picciol volo, / dov'è Aragn' e mill'opre e lavoranti, / e fan di lor filando fusaiuolo.» vv.4-6).

In questa dimensione regna quindi la rassegnazione totale del poeta anziano e malridotto, che è in attesa della morte, ormai imminente («Dilombato, crepato, infranto e rotto / son già per le fatiche, e l'osteria / è morte, dov'io viv' e mangio a scotto» vv. 22-24). Questa condizione lo

¹²⁴ M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) cit., p. 223

porta anche, nei versi conclusivi, a rinnegare la propria produzione poetica (vv.46-48) e artistica (vv.49-55), entrambe inutili di fronte alla vecchiaia e all'avvicinarsi della fine.

Amor, le muse e le fiorite grotte
mie scombiccheri, a' cembali, a' cartocci,
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte.
Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui 50
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocchi?
L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinïon, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forza altrui,
ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto. 55

Nei primi due versi, in particolare, vengono contrapposti alcuni stilemi poetici "classici" e di gusto petrarchesco agli elenchi comici dei vv.47-48 (da notare, peraltro, l'insistenza sui suoni aspri: «mie SCombiCCHeri, a' Cembali, a' CartoCCi, / agli osti, a' CeSSi, a' CHiaSSi son Condotte.»). Il v.46, in particolare, costituisce un calco retorico e ritmico di alcuni *incipit* petrarcheschi, come «Amor, Fortuna et la mia mente, schiva» (*Rvf* 124, v.1)¹²⁵, oppure «Amor, Natura, et la bella alma humile» (184, v.1), che presentano anche i medesimi accenti di 2^a - 4^a - 8^a - 10^a.

Anche la produzione scultorea è divenuta di poco valore, e viene liquidata come un insieme di *bambocci* (peraltro con rima comicissima *bambocci : mocchi*).

6.6 Canzoni e sestine

Risulta di fatto assente un metro diffuso come la canzone, di cui si trovano solamente due esempi (0,66 %), peraltro entrambi collocabili fra i primi lavori della fase poetica iniziale.

Le due canzoni michelangiolesche presentano interessanti elementi di anomalia dal punto di vista metrico, ovvero alcune variazioni riguardanti gli schemi delle strofe e i tipi di versi nelle repliche delle stanze.

Vediamo nel concreto questi esempi: la n.22 ha uno schema particolare, poiché presenta un gruppo di versi autonomi in forma di esordio e, durante la replicazione, viene variato lo schema delle stanze (XYyX in esordio, ABCABCCDdEE in tre stanze, ABCABCcDD in due stanze).

¹²⁵ cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, cit. p.497, nota 46

Inoltre, la struttura di questa canzone contiene, a mio parere, alcuni elementi che potrebbero richiamare lo schema della ballata. L'interrogativo che sorge spontaneo è quindi se ci troviamo di fronte a un tentativo da parte dell'autore, qui ancora in una fase di sperimentazione e di ricerca sia stilistica che metrica, di proporre una sorta di schema "ibrido" fra la canzone e la ballata.

L'esordio ha infatti la stessa struttura della ripresa di una ballata grande, costituita da quattro versi che possono essere tutti endecasillabi, unica alternativa contemplata da Antonio da Tempo, oppure, come nella canzone michelangiotesca, tre endecasillabi e un settenario, in posizione libera.¹²⁶

Un altro elemento assimilabile allo schema di ballata è la variazione degli schemi delle stanze durante le iterazioni, che può essere interpretato come un richiamo alle mutazioni.

Nell'altra canzone, la n.51 (schema: ABCCABBDdEE), l'elemento di anomalia è rappresentato dalla variazione delle tipologie di versi nel corso della replicazione delle stanze: infatti, nell'ottavo verso della seconda stanza si trova un settenario al posto dell'endecasillabo, e lo stesso si verifica al settimo e ottavo verso della terza. Se confrontati con l'altra canzone, anche questi elementi di variazione nelle strofe potrebbero essere ricondotti a mutazioni di ballate, sebbene manchi, in questo caso, il gruppo dei versi in forma d'esordio.

Si trovano infine, sempre nel gruppo di testi della prima fase poetica, anche due sestine (0,66 %) di ispirazione religiosa e spirituale, che presentano un impianto strutturale e linguistico fortemente petrarchesco (a ulteriore conferma che l'attenzione michelangiotesca è rivolta a zone della poesia petrarchesca meno "facili", come la parte conclusiva del *Canzoniere*, di tematica spirituale e religiosa).

Queste due sestine furono incluse per la prima volta all'interno delle *Rime* da Girardi¹²⁷, nella sua edizione del 1960. Egli notava che entrambi i testi presentavano condizioni di lettura assai difficili, perché il supporto era deteriorato e l'autore era intervenuto in maniera oscura, effettuando alcune cancellature poco chiare. Inoltre, la n.33 era incompiuta, e la n.70, pur essendo compiuta, dava comunque l'idea di essere abbozzata.

¹²⁶ Per queste osservazioni sulla ballata cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p.292

¹²⁷ Per le osservazioni su queste due sestine, si veda lo studio *Due sestine* in E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., pp. 127-130

6.7 Frottola barzelletta e epigramma

Infine, nelle *Rime* michelangioliche si trovano anche una frottola-barzelletta in ottonari (n.21) e un epigramma (n.247).

La frottola-barzelletta, sempre ascrivibile alla tradizione comico-burlesca toscana, è fra le primissime composizioni michelangioliche. Essa è composta ad imitazione dei canti carnascialeschi tipici della tradizione fiorentina; in particolare, si rifarebbe alla barzelletta *Dolor, pianto e penitenza* (1511) di Antonio Alamanni. Entrambe presentano un tono macabro, poiché a parlare è un coro di uomini mascherati da scheletri, e contengono riferimenti alla fugacità della vita e all'inevitabilità della morte. A proposito di essa, Girardi sottolinea che, pur trattandosi di un componimento giovanile e pur essendo forte l'influenza del testo di Alamanni, si trovano già alcuni elementi che diverranno caratteristici della poesia michelangioliche, come «il gusto tutto buonarroiano delle antitesi e più particolarmente il contrasto della luce e dell'ombra, del sole e della terra, così tipici del nostro»¹²⁸.

Infine, per concludere questa carrellata, si trova anche un solo, ma interessante, esempio di epigramma, questa volta nel gruppo dei lavori della vecchiaia.

Anche in questo testo è forte il legame con la produzione artistica dell'autore: esso è una risposta a un epigramma di Giovanni Strozzi il Vecchio, uno dei più importanti madrigalisti del Cinquecento, che lodava la statua della *Notte* scolpita, in coppia con il *Giorno*, per la tomba di Giuliano de' Medici, nelle tombe medicee della Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

Nell'epigramma michelangioliche è la statua stessa a parlare e a rispondere, su invito dello Strozzi, facendo peraltro riferimento alla difficile situazione politica del tempo, legata al governo tirannico di Cosimo de' Medici («mentre che 'l danno e la vergogna dura» 172 v.2).¹²⁹

¹²⁸ «[...] e 'l sole / niuna cosa lascia viva.» (vv.2-3), «e lle nostre antiche prole / al sole ombre, al vento un fummo.» (vv.6-7), «Come voi uomini fummo. [...] e or siàn, come vedete, / terra al sol, di vita priva.» (vv.8-11) cfr. E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., pp.35-36

¹²⁹ Questo l'epigramma dello Strozzi:

La notte che tu vedi in sì dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso e, perché dorme, ha vita:
destala, se nol credi, e parleratti.

4

A cui Michelangelo replica in questo modo:

Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

4

Si notino i richiami intertestuali che fungono da risposta agli inviti dello Strozzi, come la ripresa di *sasso*, ma anche *dorme* – *sonno*, *destala* – *destar* e *parleratti* - *parla*.

Si noterà peraltro che un riferimento a questa stessa opera¹³⁰ è già presente nelle due brevi annotazioni in prosa già esaminate in apertura (nn.13-14), con la sola differenza che esse precedono di circa vent'anni questo epigramma, poiché si trovano sotto i progetti dell'opera stessa (1524 circa). Questo, invece, è un componimento tardivo: infatti, sebbene l'opera venne terminata nel 1531, l'epigramma è databile agli anni 1545-1546.

In conclusione, questa produzione stravagante michelangiotesca, oltre ad essere fortemente controcorrente come riferimenti e come gusto rispetto al petrarchismo coevo, rivela numerosi elementi di interesse.

Innanzitutto, non è pensata per fare parte di un eventuale canzoniere, anche perché gran parte di essa (soprattutto i componimenti lunghi, ovvero le canzoni, i capitoli, i rispetti, i sonetti caudati e le sestine, mentre si trovano anche successivamente componimenti più brevi come le quartine o le terzine in forma di epitaffio, o altri frammenti incompiuti) è collocabile nella prima fase poetica, più dilettantesca e quindi caratterizzata da un poetare occasionale ed incerto, all'insegna della ricerca di uno stile autentico e definito.

Emerge qui in maniera molto forte (ma non si pensi che questo legame, che imprime numerosi fattori di unicità alla poesia michelangiotesca, verrà abbandonato nelle fasi poetiche successive) il rapporto con la poesia toscana quattrocentesca, soprattutto quella di stampo comico-burlesco (Pulci, Burchiello, Cei, Alamanni, Berni), che determina, dal punto di vista metrico, la presenza di metri particolari come la frottola, il capitolo, il rispetto. Sempre da questa prospettiva, si noterà come Michelangelo ami anche altre forme all'epoca piuttosto desuete, come la quartina –epitaffio, il sonetto caudato o la sestina, mentre trascura del tutto forme più diffuse come la canzone.

Questa produzione è inoltre caratterizzata da forte curiosità e volontà di sperimentazione, sia dal punto di vista metrico (si pensi al rimaneggiamento degli schemi di madrigali, sonetti caudati e nelle canzoni), ma anche da un punto di vista tematico, per cui l'autore, anche ricorrendo alla medesima forma metrica, ama spaziare fra differenti temi, per cui si trovano certamente testi di

¹³⁰ Segnalo inoltre un'interessante citazione baudelaيرية, nel sonetto XVIII, *L'Idéal*, in cui Baudelaire (l'edizione di riferimento è Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2011, p.38) nell'elencare le opere d'arte in grado di soddisfare il suo gusto («Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien» v.4), cita la scultura della *Notte*, facendo anche un riferimento alla posizione in torsione della scultura:

Ou bien toi, *grande Nuit*, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!

14

(o tu, cui Michelangelo scolpì, *Notte grandiosa*,
che senza sforzo torci in una strana posa
le tue forme serbate ai baci d'un Titano!)

impronta nenciale e comico-burlesca ma anche solenni epitaffi, feroci invettive e testi di stampo moraleggiante.

In conclusione, anche in questi testi la «vigorosa impronta buonarroiana»¹³¹ si percepisce in maniera immediata: non mancano infatti, oltre ad alcuni elementi di originalità, come il riferimento al mestiere d'artista o altri richiami biografici o alla situazione politica (come quelli al sonetto n. 71 o all'epigramma n. 172), che verranno però successivamente cassati, anche altri elementi che ritroveremo nella produzione successiva, come, ad esempio, la forte componente quattrocentesca, il gusto per il concettismo e il virtuosismo, la forza espressionistica e drammatica del linguaggio, e la predilezione per dimensione filosofica e moraleggiante, declinata, negli ultimi lavori, in chiave religiosa.

¹³¹ E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, cit., p. 34

Bibliografia

Testi

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, 2007

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica Vulgata (Inferno, Purgatorio, Paradiso)*, a cura di G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975

P. Barocchi e R. Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, Firenze, Sansoni, 1965-1983 ([link:http://www.memofonte.it/autori/carteggio-michelangelo-buonarroti-1475-1564-10.html](http://www.memofonte.it/autori/carteggio-michelangelo-buonarroti-1475-1564-10.html))

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966

Pietro Bembo, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008

Francesco Berni, *Rime*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 2001

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2011

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2010

Chariteo, *Endimione*, testo CIBIT su *Biblioteca italiana*,

[link:http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000637/bibit000637.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0](http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000637/bibit000637.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0)

Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di M. C. Tarsi, Varese, Guanda, 2015

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960 e 1967

Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino, UTET, 1992

Michelangelo, *Rime - Con uno scritto di Thomas Mann* a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano, BUR, 2010

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2010

Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987

Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014

Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996

Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955

Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile e J.J. Marchand, Modena, Panini, 1992

M. Zaccarello (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Torino, Einaudi, 2004

Studi

A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009

A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001

L. Baldacci, *Lineamenti della poesia di Michelangiolo*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974

L. Barkan, *Firenze, febbraio 1623: la voce di Michelangelo*,

link: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1037849.files/Barkan%20Michelangelo.pdf>

G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975

P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002

W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Torino, Einaudi, 1975

U. Bosco, «Non ha l'ottimo artista» e Michelangelo poeta in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 52-76 e 77-82

G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974

G. Contini, [recensione a] M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, in «Lingua nostra», XXI, 2, 1960, pp.68-72

A. Corsaro, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 612 (2008), pp. 536-569

G. Costa, *Michelangelo e la stampa*, in «Acme», LX, 3 (2007), pp. 211-244

- M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangeloeschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova, Studio Editoriale Programma, 1992, pp.905-920
- R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti* in *La memoria della poesia*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305
- E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974
- G. Gorni, *Casi di filologia cinquecentesca*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996, pp.425-42
- P. Grossi e M. Residori (a cura di), *Michelangelo poeta e artista*, Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005
- D. Isella, *Di un madrigale di Michelangelo (e d'altro)*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996, pp.465-470
- A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», 33, 1981, pp. 529-548
- G. Nencioni, *La lingua di Michelangelo*, in *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, pp.89-107
- C. Perna, *Un madrigalista inedito del secondo Cinquecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVIII 2011, n. 622 pp. 224-48
- M. Praloran (a cura di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma-Padova, Antenore, 2003
- A. Quondam, *Il naso di Laura : Lingua e poesia lirica nella tradizione classica del Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 1991
- S. Ranzoni, *La sintassi dei sonetti di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», 9, 2009, pp.207-32
- S. Ranzoni, *Aspetti rimici dei «sonetti completi» di Michelangelo*, in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp.161-232
- M. Residori, *Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)* in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004) réunis et présentés par D. Boillet et M. Plaisance, Paris, C.I.R.R.I., 2007, pp. 207-224.

- S. Ritrovato, *Antologie e canoni del madrigale cinquecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», 69, 2004, pp. 115-136
- S. Ritrovato, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», 62, 2001, pp.131-154
- S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno editrice, 2015
- S. Ritrovato, “*T’amo mia vita, la mia cara vita*” – *Madrigali del Cinquecento*, link: [http://www.poesia.it/servizi/MADRIGALI DEL 500.pdf](http://www.poesia.it/servizi/MADRIGALI_DEL_500.pdf)
- D. Romei, “*Bernismo*” di Michelangelo in *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro 2P, 1984, pp.137-182
- M. Santagata, *L’amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, Milano, Mondadori, 2014
- M. Santagata, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2011
- A. Seay, *Arcadelt and Michelangelo*, in «Renaissance news», Vol. 18, No. 4 (Winter, 1965), pp. 299-301.
- L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009
- L. Serianni e A. Castelvechi, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 2014
- A. Soldani, *Attraverso l’ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Paccini Fazzi, 1999
- A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009
- M. C. Tarsi, *Per il commento delle rime di Michelangelo: il madrigale* Gli sguardi che tu strazi, in *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2013 <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-1/tarsi--maria-chiara--1/PDF/tarsi-.pdf>

Strumenti

AMI - Archivio Metrico Italiano: <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

Biblioteca italiana <http://www.bibliotecaitaliana.it/>

DBI - Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960-

DELI - Dizionario etimologico della lingua italiana, a cura di M. Cortelazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli, 1999

DISC - Dizionario italiano Sabatini Coletti, a cura di F. Sabatini e V. Coletti, Firenze, Giunti, 1997

GDLI - Grande dizionario della lingua italiana, diretto da S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002