

Desiderare la morte-della-morte: Michelangelo (madrigale 118), Shakespeare (sonetto 146), Donne (sonetto sacro X)*

Ida Campeggiani

Le poesie di Michelangelo a noi pervenute recano quasi sempre le tracce di un processo di elaborazione non portato a termine. Varianti e riscritture possono affiancare le lezioni primitive senza sostituirle, tanto da rendere lecito supporre che l'ultima volontà d'autore coincida con un risultato 'in divenire'. Di fronte a questo materiale, l'immagine della scrittura torrenziale, che collima con la retorica intorno a Michelangelo, va sostituita con quella di un intellettualismo. Nell'ambiguità dei componimenti occorre riconoscere uno dei modi della loro leggibilità, specie quando ci si accorge che questioni filosofiche sono svolte direttamente nella scrittura, in un'elaborazione drammatica compiuta nell'atto fisico del comporre.

Qui si esaminerà il fenomeno di testi biforcati in due versioni nelle quali un simbolismo è scisso in due immagini semanticamente

* Il testo di Michelangelo è riprodotto secondo la grafia ammodernata dal curatore dell'edizione critica, Enzo Noè Girardi (Buonarroti 1960), e tenendo conto delle correzioni proposte da Matteo Residori nella sua edizione annotata (Buonarroti 1998). La redazione non coincidente con il testo 'definitivo', riprodotta com'è nell'apparato critico di Girardi, documenta invece l'aspetto grafico originale. La numerazione dei componimenti citati si riferisce all'ordinamento proposto dallo stesso Girardi. Cito i testi di Shakespeare e Donne da Shakespeare 1995 e Donne 2009. In questo saggio sono anticipate alcune acquisizioni di una ricerca sulle varianti delle *Rime* di Michelangelo.

opposte. Questi testi scritti in doppia versione sottendono un modello retorico, quello dell'antinomia. Esso collima con indizi che mostrano come la percettività di Michelangelo fosse incline a plasmare la realtà secondo una doppiezza o un conflitto. Le coppie ossimoriche¹ che fondano il mondo buonarrotiano sono il giorno e la notte, il sole e la luna, la natura e l'arte, la gioventù e la vecchiaia, su un fondale petrarchesco dove già vivono dissidi più comuni, come quello tra fuoco e ghiaccio, che pure sono da Michelangelo acuiti, anche perché raccolti dal *Canzoniere* non come arsenale retorico ma con una connotazione oggettuale ('dantesca'), sostanze di un dramma realistico e personale.

Il modello del *contrasto* si rintraccia anche nel singolo testo, nella tendenza a esporre un ragionamento avvalendosi di un doppio punto di vista: si incontrano versi con un Io dimidiato², nei quali il poeta parla di sé in terza persona; altri nei quali è palpabile l'opposizione tra un punto di vista che esprime la regola, il corso delle cose, l'assunto, e uno che dà voce alla propria vicenda eccezionale³. Sono sintomi di un modo di pensare scisso, bifocale, scosso da possibili ribaltamenti quasi essi fossero insiti in ogni cosa.

Gli organismi definibili come *poesie doppie* sembrano composti per illustrare in modo didascalico il coesistere di possibilità dal significato opposto. Si tratta di testi scritti negli anni quaranta e

¹ Cfr. Contini 1937: 242-258. Per le «opposizioni» a «livello semiconnotativo» nei *Sonnets*: Serpieri 1975.

² Cfr. 144 («Passo inanzi a me stesso / con alto e buon concetto, / e 'l tempo gli prometto / c'aver non deggio. [...]»). L'Io parla di sé oggettivandosi e provocando un effetto di scissione nei seguenti testi: 8, 91, 108, 130, 147, 152, 154, 161, 163, 235.

³ Cfr. 239, sonetto con una premessa (dov'è affermato qualcosa di comprovato dalla comune «esperienza») e un prosiegua (con la prova dei fatti: «I' 'l so, che 'l pruovo in la bella scultura, / c'all'opra il tempo e morte non tien fede. / Dunche, posso ambo noi dar lunga vita [...]»). Anche i sonetti di Shakespeare rispondono spesso a un modello sillogistico, di cui Serpieri ha sottolineato la tendenza chiasmica, anaforico-inversiva (non dissimile dalle circonvoluzioni di Michelangelo).

selezionati nel 'canzoniere'. Così si designa il gruppo di componimenti che appaiono, apografi, in due codici, uno fiorentino e uno romano, e che potrebbero corrispondere a una progettata ma non compiuta raccolta, la quale recherebbe il marchio di fabbrica delle stranezze della scrittura michelangiolesca: tra queste, l'anomalia che più interessa il presente discorso, ossia la presenza di redazioni multiple di un testo ma numerate come se invece fossero testi distinti. I documenti non fanno chiarezza sulla volontà d'autore e sul confine tra pubblico e privato di questo materiale selezionato da amici-raccoglitori di Michelangelo, fra cui Luigi del Riccio, e da questi numerato. Il parere di chi scrive è che l'artista non volle mai comporre un 'canzoniere'. Affermando ciò, non si intende aggirare il problema di stabilire la destinazione dei suoi testi. Qui si può solo ricordare la lettera furiosa che Michelangelo inviò al Riccio per intimargli di interrompere la stampa dei testi che egli aveva avviato a partire dal materiale in suo possesso: è la licenza di circolazione ma non di pubblicazione ciò che si può dedurre da tale documento dal piglio 'shakespeariano'⁴. In effetti, se non fosse indebito, poiché favorevole a una visione del *corpus* censito dagli amici nei termini di 'canzoniere', sarebbe inevitabile pensare alle ritrosie intorno ai *Sonnets*. Mentre gli *Holy Sonnets* di Donne, dove sacro e profano si intrecciano come nei *Songs and Sonets*, non ebbero diffusione per volontà del poeta, che per altro, negli anni in cui diede avvio alla loro composizione, ancora non aveva preso gli ordini della Chiesa d'Inghilterra e pubblicava lo *Pseudo-Martyr* (1610), trattato nel quale il cattolicesimo non è rinnegato.

Una 'penombra', anche protettiva, accomuna la nascita dei ragionamenti che confronteremo.

Il madrigale che nell'edizione critica delle *Rime* è designato con il numero 118 non è che una delle due redazioni (contrassegnata con II) figuranti nel 'canzoniere', la numero xli. L'altra reca il numero di serie vi.

⁴ Buonarroti 1979 IV: 232.

II (= XLI)	I (= VI)
Ancor ch' l cor già molte volte sia	Bench' alcun cor più uolte stato sia
d' amore acceso et da troppi anni spento,	d' amor acceso et da troppi anni spento,
l' ultimo mie tormento	l' ultimo mio tormento
sarie mortal senza la morte mia.	saria mortal senza la morte mia.
Onde l' alma desia	Onde l' alma desia 5
de' giorni mie, mentre ch' amor m' avvampa,	de' giorni miei, mentre ch' amor m' auuampa,
l' ultimo, primo in più tranquilla corte.	l' ultimo, primo in più felice sorte.
Altro refugio o via	Altro refugio o uia
mie vita non iscampa	mia uita non iscampa
dal suo morir, ch' un' aspra e crudel morte;	dal suo morir che la propinqua morte, 10
né contr' a morte è forte	a pochi dolce, a moltj amara et forte:
altro che morte, sì c' ogn' altra aita	quel sol che rende al ciel fra l' alme diue
è doppia morte a chi per morte ha vita.	non muor, morendo, anzi per morte uiue.

All'interprete si pongono due problemi: la comprensione dei versi, resa ardua dall'ambiguità dell'invariante v. 4 («sarie mortal senza la morte mia»), dove la 'morte' ha un'ambivalenza semantica, perché a «mortal» e a «morte» occorre assegnare due significati opposti; e la logica del movimento compositivo. A questo riguardo, è verisimile che l'evoluzione sia da xli a vi (ossia da II a I; di contro alla scelta di Girardi che, organizzando la sua edizione in una sequenza cronologica, ha presunto, in base ai numeri di serie, che xli fosse l'esito finale di un processo elaborativo e perciò il testo da riprodurre). Le osservazioni che seguiranno potrebbero rafforzare questa impressione⁵. Il punto è indagare i due significati posseduti dalla 'morte', e capire come i versi varianti possano relazionarsi con ciò che, ambiguo, resta immutato. Nel verso 4 la figura etimologica protegge un concetto arcano. A mio parere, dietro tale schermo ha visto bene la linea critica Martelli-Masi, scorrendo un concetto ficiniano, ciò che Lorenzo de' Medici ha chiamato 'morte degli amanti'⁶. È lo stato di morte senza la morte fisica, dovuto all'effetto di amore che consiste nel trasferimento dello spirito

⁵ Sulla quale cfr. Ghizzoni 1991: 175; Masi 2009: 97, nota 28.

⁶ Masi ricorda Lorenzo: «Allora restai né vivo né morto, perché, partendo il core, sede della vita, morto mi potevo chiamare; ma perché pure qualche vitale forza restava, né morto mi potevo chiamare, né vivo interamente» (de' Medici 1939 I: 125-6).

dell'amante nell'essere amato, morendo a sé stesso. In «sarie mortal senza la morte mia», perciò, «mortal» non ha un senso figurale contro quello letterale di «morte» ('morte fisica'), ma con essa, nell'antitesi, designa un tipo di morte codificata dal neoplatonismo. Nel verso è riposta la definizione che Michelangelo dà di quel concetto: è contratta ma tecnica. La formulazione artificiosa richiama lo stile filosofico della cerchia laurenziana. A tale stile non ritengo estraneo Guido Cavalcanti, al quale si devono varie declinazioni del *topos* dell'uomo morto-inspirito, di cui resta un corpo-automa. È plausibile che il Buonarroti potesse leggere nella Giuntina di Rime antiche *Tu m'hai di dolor sì piena la mente*⁷; e *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*⁸. Dunque il v. 4 impone un concetto preciso; d'altronde l'accezione di «morte» come sofferenza estrema, sostenuta dai commenti, induce a una parafrasi, 'sarebbe una grande sofferenza se io non morissi prima', che si rivela logicamente incongrua rispetto alle successive diafore di morte, nel finale, dove è evidente che tutto il ragionamento non può avere una premessa limitata a una falsa antitesi.

Questa poesia è composta di due testi, uno dei quali (vi), grazie soprattutto alla chiusa, declina il tema in senso spirituale. La virata è evidente, dalla variante del v. 1, che con l'«alcun cor» impersonale tradisce l'obiettivo di conseguire un distacco (secondo la logica dell'attenuazione del sentimento che talvolta è, per la stesura, indizio di posterità), a «felice sorte» (v. 7) che fa subentrare uno stato di beatitudine alla «tranquillità» come mira del poeta, a quei versi finali nei quali è ripresa l'«alma» (cfr. vv. 5 e 12) e cambia l'auspicio: «mentre nella versione xli la morte era desiderata comunque, come rimedio all'insopportabile condizione data dalla 'morte degli amanti', nella ver-

⁷ «[...] I' vo come colui ch'è fuor di vita, / che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia / fatto di rame o di pietra o di legno, / che si conduca sol per maestria / e porti ne lo core una ferita / che sia, com' egli è morto, aperto segno» (Cavalcanti 1986: 28-29).

⁸ Cfr. «E' vèn tagliando di sì gran valore, / che ' deboletti spiriti van via: / riman figura sol en signoria / e voce alquanta, che parla dolore» (ivi: 47).

sione 'spirituale' (vi) la morte, "propinqua" per l'autore, è desiderabile solo per i "pochi" eletti»⁹.

Con la redazione vi, Michelangelo non compie una delle 'variazioni su un tema' tipiche della sua scrittura (che spesso protrae un ragionamento in redazioni plurime), perché i mutamenti non delineano una situazione corollaria o uno sviluppo di un possibile altrimenti inespresso. Prevalde l'effetto di distinzione netta, come se in tali mutamenti consistesse un'altra via per svolgere lo stesso argomento filosofico. Forse, la via che permette di 'correggere' l'*imagery* più intuitiva, quella vivacemente profana (in xli spicca l'immagine del corpo, abitato da un soggetto morto, che invoca la propria fine definitiva come fosse un'estasi-nel-tormento), con un sovrasenso religioso: il premio funebre, divenuto la «felicità» (dalla «tranquillità» che era), è assegnato solo a chi si è distinto (vi, vv. 12-13: 'solo chi rende [la propria anima] al cielo fra le anime beate non muore veramente, anzi vive grazie alla morte'). Dunque, la morte del corpo è l'unico evento che può estinguere lo stato di 'morte senza morte', ma in xli e in vi essa è descritta in modo diverso.

Vi è un senso nel dissociare un simbolismo in due immagini separate? È la domanda che si poneva Edgar Wind a proposito della scelta iconografica compiuta dal Buonarroti nell'usare una sola figura antica, quella di Leda, in due opere diverse: in una tomba, dove le sue fattezze sono date alla statua della Notte medicea, e nel perduto dipinto di Leda e il cigno¹⁰. Per Wind a essere bizzarra non era l'incoerenza dei contesti, l'uno funerario e l'altro felicemente pagano, dato che l'artista aveva reperito il modello di Leda là dove questo era ricorrente, sui sarcofaghi antichi, e dove rappresentava un concetto di 'eros funebre', poiché l'avventura amorosa di una mortale con Giove augurava al defunto un simile destino di beatitudine, come se morire equivalesse a

⁹ Masi 2009: 97.

¹⁰ Wind 1971, cfr. il capitolo «Amore come dio di morte». La Leda per Alfonso d'Este fu eseguita nel 1529, temporaneamente abbandonati i lavori alle tombe medicee.

essere amati da un dio. L'artista, grazie all'apprendistato umanistico nel giardino laurenziano, era al corrente del significato beneaugurante del motivo decorativo di Leda sulle tombe classiche, conoscenza di cui proprio la trasposizione dei lineamenti di Leda nella Notte, ossia nel sepolcro, forse era prova. La bizzarria era la divergenza delle due interpretazioni michelangiolesche, poiché la Notte appartiene a un'ideologia di compianto. Insomma, in una delle due opere, Michelangelo rovescia il significato celebrativo della morte: non festoso, ma mesto e allineato alla dottrina cristiana della fine. Eppure, quest'opera conserva qualcosa delle caratteristiche dell'altra (la Leda dipinta), ed entrambe partecipano del significato simbolico del modello cui sono ispirate.

Forse, in poesia, si è di fronte a un fenomeno paragonabile. L'operazione di dissociazione di un simbolismo è analoga, e anche il simbolismo in gioco è simile: la questione della celebrazione dell'evento funebre. Da un lato (xli), l'esaltazione della morte, invocata come balsamo per il supplizio infero dallo stato della 'morte degli amanti', come naturale compimento di esso; dall'altro (vi), una declinazione che attenua gli accenti profani del desiderio della fine tramite il sincretismo con il concetto cristiano di morte agognata in un'ottica spirituale, per i pochi eletti destinati a trarne giovamento. Insomma, in vi l'idea è morire per l'amore di un dio, in termini windiani, meno pagano. Meno pagano rispetto a una cultura ancora valida nel discorso di Bembo, acceso come un novello Socrate, sull'amore perfetto nel *Cortegiano* (IV, LXX: «[...] nello amato possiam trasformarsi, elevandone da terra esser ammessi al convivio degli angeli, dove, pasciuti d'ambrosia e nettare immortale, in ultimo moriamo di felicissima e vital morte, come già morirono quegli antichi padri, l'anime dei quali tu con ardentissima virtù di contemplazione rapisti dal corpo e congiungesti con Dio»), che ha gli stessi accenti felici, di *cupido moriendi*, della chiusa della redazione xli.

La domanda sul significato che può avere la diramazione di un simbolismo è più urgente, in termini estetici, nel campo dell'arte figurativa. Ma è in quello degli scartafacci che si pone in modo vantaggioso per cogliere la logica di Michelangelo. Il pensiero appare dimidiato;

tuttavia i due segmenti, in contrasto, sono autonomi, numerati e dunque accolti nella progettata raccolta. Insomma, la percettività incline alla doppiezza, a sfiorare il paradosso è un tratto che Michelangelo si riconosce lucidamente, e che non si perita di attestare con l'ufficialità che poteva avere questa numerazione (opera di Luigi del Riccio, per quanto, con ogni probabilità, svolta nello stesso momento in cui egli tornava sui testi per apportare modifiche, e dunque da lui implicitamente approvata)¹¹. Potremmo associarci alla frustrazione di Vasari di fronte all'atteggiamento criptico del maestro: «è stato nel suo dire molto coperto ed ambiguo, avendo le cose sue quasi due sensi»¹². Ma l'impressione di 'correzione' di xli con vi, di un primo componimento sentimentale con uno più rarefatto e spirituale, conferisce al dittico un preciso motivo di instabilità: la possibile germinazione del tema funebre da una prima visione, spontanea e quattrocentesca, a una seconda, più ortodossa. È allora forse il simbolismo a presentarsi alla mente di Michelangelo in modo sfaccettato, proprio come quello della Leda, la quale, mentre sfuma nella malinconica Notte della Cappella medicea, ritorna come allegro soggetto mitologico per un patrono ferrarese dal gusto paganeggiante.

Quale disposizione d'animo unisce le due versioni: la riluttanza privata ad abbandonare il versante pagano, oppure l'intento è dispiegare un contrasto che corrisponde a un itinerario di pentimento (salvo poi, con la numerazione, optare per una scomposizione del dittico)? Si capisce che al dubbio se la chiave di lettura sia privata e diaristica oppure quella dell'esibizione di un itinerario fa riscontro un'altra indecidibilità: la destinazione dei testi selezionati. A tal riguardo, osserverei come Michelangelo, per assecondare uno scrupolo di coscienza, in poesie della vecchiaia scritte senza alcuna prospettiva di circolazione abbia adoperato per Dio l'appellativo «Signor mie caro», che nella scrittura giovanile era per Tommaso Cavalieri¹³. Dietro questo accorgimento, che potremmo definire un sintagma *doppio*, vi è la logica di 'palinodia

¹¹ Corsaro 2008: 536-569.

¹² Vasari 1962 I *Torrentiniana* (1550): 125.

¹³ Cfr. 274, 283, 288, 290, 293, 296, 302.

nell'identità': adoperare l'identica movenza con l'obiettivo opposto. L'uso doppio di «signor» non è lontano dall'esito della biforcazione di un testo quale il 118. Poiché la sua azione di smentita riguarda in diacronia il *corpus* ed è apprezzabile unicamente dal poeta, il suo intento si risolve nel privato, inducendo l'interprete a collocare le doppiezze del 'canzoniere' in una dimensione almeno sospesa tra pubblico e privato.

In sé, la tecnica dello sdoppiamento per esprimere un *contrasto* tra sacro e profano può trovare una spiegazione nel rapporto del Buonarroti col passato quattrocentesco: negli anni quaranta del Cinquecento, egli mirava a superare il sincretismo tra pagano e cristiano a favore di esiti simili a quelli di Girolamo Benivieni¹⁴. Mi limito qui ad accennare all'ipotesi che il modello retorico del *contrasto* sia trovato da Michelangelo nella *dispositio* dei testi, amorosi e sacri, curata da Benivieni nella Giuntina delle sue *Opere*. Essa potrebbe avergli fornito una consapevolezza culturale collimante con la sua propensione a ragionare per polarità.¹⁵

Ad avvicinare il Buonarroti al Benivieni era il bisogno di fare ordine dentro le tensioni interpretative che potevano scaturire dal simbolo. Non era più lecita l'intersezione tra paganesimo e cristianesimo, quella di un Ficino che di Mosè e San Paolo faceva i rappresentanti della beatitudine del *furor divinus*¹⁶. Una beatitudine paragonabile all'estasi degli Schiavi del Louvre, progettati per essere collocati nella Tomba di Giulio II nelle nicchie ai lati del Mosè. Non a caso durante i lavori a questo cantiere, nei primi anni quaranta, Michelangelo sostituì i due *Prigioni* con le statue della Vita attiva e della Vita contemplativa: egli espunse dal monumento l'anima pagana. È affine la vicenda del madrigale 118. La sostituzione dei *Prigioni* e dello *Schiavo morente* in i-

¹⁴ Cfr. il saggio su Benivieni e l'edizione critica della sua prima produzione in Leporatti 2008: 144-299.

¹⁵ Cfr. Campeggiani 2012.

¹⁶ Ficino considerava Platone un «Mosè che parla greco attico» (*De christiana religione*) e citava le estasi di san Paolo accanto all'amor Socraticus: non voleva scorgere differenza tra l'eros platonico e la *caritas* cristiana. Cfr. Garin 1993: 105 e sgg.

specie aiuta a leggere il fenomeno per cui le estasi del neoplatonismo (le estasi sensuose ancora ammesse da Castiglione: la «vital morte» di cui parla Bembo nel *Cortegiano*) andassero sgombrate da ogni equivoco.

In verità, ciò non significa che Michelangelo ripudiasse sentimenti e concetti in cui a lungo aveva creduto. Alla strategia del *contrasto* è affidato un punto di vista dinamico. Se il polo ortodosso si staglia come quello in cui la dialettica è risolta con un pentimento, non si deve sottovalutare il rapporto 'impari' che l'artista aveva con il 'pubblico': egli mai rinunciò a immettere nelle opere le proprie pulsioni private, anche avvalendosi di una cornice che consentiva una fruizione tradizionale e in un certo senso canonica di dettagli potenzialmente eversivi.

Occorre una seconda interpretazione del madrigale *doppio*. È possibile che Michelangelo concepisse l'esito dualistico come unitario e attraversato da un'ambiguità in cui si rifletteva qualcosa della continua scommessa di un senso, del probabilismo insito nella natura *in fieri* delle sue opere. Il suo sentirsi a un tempo creatore e materia da lavorarsi poteva divenire un fatto di stile? In quest'ottica, persino l'idea di compimento in lui non sarebbe assente, ma corrisponderebbe a un sistema simbolico che affonda le radici nel suo pensiero. In un testo degli anni quaranta toccato dalla riflessione religiosa, la mancanza di una stabilità finale potrebbe essere contraddistinta emotivamente da un mettersi alla prova. L'uomo che separa la cristianità da un'energia più 'antica' e pagana in un *contrasto* è lo stesso che, in sé diviso, crea una forma necessariamente ambigua.

Panofsky, rielaborando un *topos* critico plurisecolare, identificava nelle statue di Michelangelo il tratto che definì «movimento senza moto». Le figure del Buonarroti esprimerebbero la sua situazione emotiva bloccata, un «conflitto interno di forze che mutuamente si stimolano e si paralizzano l'un l'altra» (Panofsky 1975: 264). Sono parole accostabili al saggio di Freud sul Mosè. Un saggio non psicanalitico. Come per gli storici dell'arte che si erano occupati della statua, anche per Freud il problema era individuare in quale momento l'artista avesse 'fermato' l'immagine. Nella sua interpretazione, il Mosè diviene emblematico dell'«incertezza» dell'opera michelangiotesca, poiché la posizione finale di tavole, barba e mano del profeta lasciano intravedere la posizione

per loro pensata precedentemente, lasciando altresì intravedere l'interpretazione personale della figura da parte dell'artista: scostandosi dal testo biblico, Michelangelo avrebbe voluto mostrare l'acquietarsi dell'ira di Mosè dopo il gesto di sdegno nei confronti degli idolatri, che aveva rischiato di fargli scivolare di mano le tavole e mandare in frantumi la sua missione¹⁷. L'«incertezza» rilevata da Freud è un esito che può essere esteticamente compiuto o mal riuscito, e l'interprete ha una parte nel valutarla¹⁸. Essa scaturirebbe dalla volontà dell'artista, dall'ambito del conscio, laddove avviene il compromesso tra le convenzioni e i suoi moventi.

Tentiamo allora un'interpretazione del tratto descrivibile (warburghianamente) come 'polarità bloccata'. Intendendo la doppiezza come esito semiotico che comunica una verità impulsiva e sincera, il madrigale 118 che tipo di visione del mondo esprime? La scissione ha un valore già a livello di gesto scrittoriale, specie alla sensibilità calligrafica di un artista¹⁹. La disposizione degli elementi potenziava il significato simbolico del linguaggio, e la forma-dittico creata da Michelangelo quasi costituisce un precedente dei tipi d'*ambiguità* rilevati da William Empson nei poeti elisabettiani²⁰. È istruttivo proprio un confronto con Shakespeare e Donne. Il non-finito come tensione bloccata fisicamente tra sacro e profano può essere raffrontato ad alcuni versi dei poeti inglesi, i quali – quasi un secolo dopo e in un contesto già attraversato

¹⁷ Freud 1975 VII: 299-326.

¹⁸ «[...] l'artista divide con l'interprete la responsabilità di questa incertezza. Michelangelo è giunto abbastanza spesso nelle sue creazioni al limite estremo di ciò che l'arte può esprimere; e forse nel caso del Mosè egli non è riuscito appieno – ammesso che questa fosse la sua intenzione – a rendere intelligibile la tempesta di violento eccitamento attraverso gli indizi che di essa sono sopravvissuti nella quiete sopraggiunta» (*ibid.*: 325-326).

¹⁹ Sull'incorporazione di concetti in strutture ottico-grafiche è d'obbligo il rimando agli studi di Giovanni Pozzi. L'autografo di un sonetto michelangiolesco 'più disegnato che scritto' è riprodotto in *Autografi...* 2009: 88.

²⁰ Empson 1965: 100-106. È interessante la donniana: «[...] assimilation by a rich and active sensibility of widely different elements of experience into a stimulating, suggestive, and, in a sense, 'unfinished' whole» (Bush 1948: 126).

dalla Riforma – comunicano la stessa tensione tra sacro e profano con compiutezza e disinvoltura, in una strategia espressiva caratterizzata dal tocco paradossale.

Nel madrigale, la morte-in-spirito propria dell'amante è sanata dalla morte fisica, il cui sopraggiungimento è evocato, come si sa, in chiave laica e in chiave sacra. A uno sguardo complessivo si nota che, in entrambe le versioni, Michelangelo pone lo stato di 'morte dell'amante' all'interno di un ragionamento che segue una logica biblica: il fare morire la morte (San Paolo, Prima Lettera ai Corinzi 15, 26: «Novissima autem inimica destruetur mors»²¹). Il *topos* amoroso della 'morte dell'amante' è affidato alla logica religiosa, che lo sviluppa in una trama, quella secondo cui una morte è in grado di sconfiggere uno stato di morte. L'incontro tra profano e biblico crea un'ambiguità nel singolo testo cui, in un certo senso, fa riscontro l'ambiguità sulla scala più ampia, ossia quella della biforcazione della poesia in un ramo equivoco e in uno ortodosso: all'ambiguità generata dall'incontro dei due campi immaginativi si è idealmente tentati di collegare quella dello sdoppiamento. È focalizzandosi sull'aspetto della mescolanza tra sacro e profano nell'intero organismo che diviene opportuno il raffronto con il sonetto 146 di Shakespeare e il x sonetto sacro di Donne. Essi assumono ingegnosamente la logica paolina ed esprimono, sottotraccia, una visione del morire che esorcizza la paura. Dal confronto si comprende che il prodotto *doppio* di Michelangelo può nascondere un'ideologia equivalente a quella che i poeti inglesi affidano a strategie raffinate. Si coglie un'affinità di temperamento che prescinde dai contesti storici e suggerisce come sia abusivo applicare al Buonarroti l'etichetta di 'nicodemismo' o avvertire nei suoi versi intonazioni eterodosse precise, p. es. del *Beneficio di Cristo* (semmai influente su episodi dell'arte figurativa). La mia tesi è che il religioso e il poeta siano la stessa persona. Michelangelo attua una *variatio* libera e personale entro

²¹ Ma cfr. anche 15, 54-55: «Cum autem corruptibile hoc induerit incorruptelam, et mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo, qui scriptus est: "Absorta est mors in victoria. / Ubi est, mors, victoria tua? / Ubi est, mors, stimulus tuus?"».

sto religioso. Esso è costruito su un ambiguo schema drammaturgico, rispetto al quale la dottrina cristiana appare non come un credo ma piuttosto come un 'contenitore' di variazioni poetiche ed etiche. Con Giorgio Melchiori, si può affermare che nel testo «manca [...] l'idea specificamente cristiana della redenzione»²³. Il poeta si rivolge all'anima, esortandola a non curarsi del corpo che abita, a lasciarlo languire: la premessa ortodossa del ragionamento è che l'arricchimento spirituale avviene a discapito del corpo. Nel distico finale si trovano la figura etimologica («Death» e «dying») – che ricorda formalmente gli artifici michelangioleschi, ossia le diafore della voce 'morte' – e l'inversione vampiresca delle immagini alimentari (l'anima deve nutrirsi della Morte, che si nutre degli uomini) che declina il motivo archetipico del *mors tua, vita mea*.²⁴ È in questa inversione che si avverte l'eco biblica della sconfitta della morte, ma l'enfasi finale sulla scomparsa del morire («no more dying») induce a pensare che per Shakespeare prevalga un'idea antropocentrica su quella teologica della redenzione, che la scomparsa della disperazione umana di fronte alla precarietà della vita importi più del distacco metafisico dalle cose terrene. L'inquadramento del mistero religioso è convenzionale, fondato sul contrasto tra anima e corpo e sul motivo paolino della 'morte assorbita nella vittoria', ma lo sguardo è soggettivo e la maniera di tocca-

was» L'opinione che Michelangelo fosse rigorosamente immerso nella dottrina cristiana va ritoccata: le eversioni rispetto al neoplatonismo e luoghi comuni teologici si trovano nei suoi testi, specie nel loro processo elaborativo (Leishman cita come prova dell'ortodossia buonarrotiana il sonetto 106, le cui sette stesure gli avrebbero invece mostrato un conflitto tra sentimento e dogmi, a mio parere irrisolto anche nella versione 'finale'). La contrapposizione tra il carattere anticonvenzionale delle posizioni morali shakespeariane e il platonismo cristiano di Michelangelo ha perciò alcuni limiti: è valida se riferita alla sua produzione tarda di testi-preghiera.

²³ Melchiori 1973: 211. Nel componimento shakespeariano «il mistero è quello della religione, ma l'atteggiamento [...] quello dell'etica laica» (ivi: 208).

²⁴ L'archetipo ricorreva nei sonetti matrimoniali nella forma della dialettica declinare/crescere.

re il tema della conquista della salvezza è quasi sentimentale, forse incline al vagheggiamento di un'immortalità indefinita, che non sembrerebbe solo quella dell'anima (eppure Shakespeare certo non allude alla resurrezione del corpo, fondamentale per San Paolo). L'atteggiamento 'umanistico' di Shakespeare si avverte bene nella controversa preghiera rivolta all'anima nella chiusa: che essa, quasi assumendo sostanza corporea, si alimenti di quella Morte che si nutre degli uomini. Sconfiggere ciò che provoca il deperimento del corpo, e attraverso un atto fisico quale quello alimentare, sarebbe il viatico per conquistare l'eternità. Ci si accorge che il perseguimento dell'ascesi è espresso da un'immagine che la contraddice.²⁵ Il campo referenziale del nutrimento e della fisicità è metaforicamente associato al tentativo dell'anima di svincolarsi da ciò che è corporeo. Quel nutrimento che già nel sonetto 147 è correlativo dell'appetito amoroso dei sensi e a cui la traduzione inglese della *Geneva Bible* offriva uno spunto metaforico congeniale («[...] Death is swallowed up in victory»). La tensione paradossale regge ciò che sembra un ribaltamento della prospettiva cristiana. L'anima accelera il processo di morte del corpo astenendosi in un ritiro spirituale (vv. 9-12), che però è infine descritto come un combattimento ingaggiato contro la Morte (vv. 12-14) tale da alterarne la natura immateriale. Essa, mossa quasi da una vendetta nel segno dell'ingordigia, si nutre del nemico che logora il corpo, e compie, in fondo, una mitizzazione della corporeità: l'anima che deve affamare il corpo lo sottrae alle ganasce della Morte, e, mentre va nutrendosi di lei, è come se ne assumesse uno proprio.²⁶ Il corpo 'perduto' è riacquistato su un altro piano.

²⁵ Per il concetto di formazione di compromesso cfr. Orlando 1992.

²⁶ La resa di Ungaretti, in una traduzione tesa a esplicitare il 'barocco', è «non ci sono più mortali». Essa materializza l'annullamento della mortalità umana, forse offre una visione di ciò che accadrebbe in un oltretempo (corpi immortali oltre alle anime?). L'immagine è forzata perché il passaggio dal «morire» ai «mortali» determina un livello bruscamente simbolico, col rischio di evocare l'aldilà alla lettera assente nel sonetto (di per sé estraneo alla speranza di resurrezione); però suggerisce la giusta direzione interpretativa: per

Questa 'carnalità' dell'anima non è una presa di posizione contro il dualismo di anima e corpo? E il poeta non riesce forse ad affermarla senza tradire apertamente l'universale dominio della lingua biblica?

La ricchezza del linguaggio di Shakespeare invita a rivedere i versi michelangioli alle prese con il medesimo argomento. Il loro impianto è sillogistico, ma l'argomentazione – che risponde in senso lato all'emistichio del v. 6 del son. 146 «Is this thy body's end?», ossia quale sia il fine della fine del corpo – è implicita quanto è doppia. Se in Shakespeare l'asserzione avviene con l'affermazione (e celebrazione) dell'opposto, nel Buonarroti l'asserzione potrebbe avvenire nella simultaneità di due affermazioni conflittuali (quasi *et, et* di una logica *consciamente* confusiva). Anch'egli potrebbe vedere in una luce 'laica', poco redentrice e piuttosto 'mitologica' la morte-della-morte, quando pure la traspone in contesto ortodosso (vi). La morte fisica è indispensabile per conseguire risultati diversi: mettere fine alla sofferenza sensuosa dell'innamorato (xli) e ottenere la salvezza dell'anima (vi). In effetti, la condizione di morte-in-spirito dell'amante, di cui resta un corpo-automa, reclama, per essere risolta, la morte del corpo. La sconfitta dello stato di morte spirituale può avvenire solo per la via di un'apoteosi lugubre, che corrisponde al trapasso, evento terreno, corporeo e contingente. Non si è distanti dall'idea shakespeariana che l'anima possa emanciparsi dal morire sfruttando in maniera miracolosa la mortalità. Né si è distanti dal modo in cui Shakespeare esprime tale concetto, convenzionale in superficie ma soprattutto emotivo nell'eliminare ciò che è penoso. Shakespeare compie sulla dottrina un'operazione riduttiva perché la sua morte-della-morte afferma un sentire l'uomo 'per intero' che potrebbe persino ironizzare sulle rigorose divisioni fra corpo e spirito; altrettanto trasgressivi sarebbero, in latenza, i presupposti ideologici che reggono il punto di vista espresso dal *doppio* testo michelangioli. Nella versione sacra del madrigale, il contrasto tra ciò che è terrestre e deprecabile (il misero stato di chi ama ed è colpevolmente espropriato di sé) e ciò che è celeste e giusto è sem-

Shakespeare esiste l'uomo nella sua interezza e l'anima, da sé, è solo una parte. In Pietro Rebora (1941) «non saremo più mortali».

pre fondato sulla distruzione fisica: è con la scomparsa del corpo che la morte evocata può annullare la morte auto-procuratasi dall'amante e donare al suo spirito una sopravvivenza nella massima e migliore accezione (la vita tra i beati); ma che si tratti di una sopravvivenza salubre, cristiana, è – rispetto al ruolo centrale e liberatorio, quasi glorioso, che la mortalità ha nel testo – alquanto accessorio, sovrimposto (si sospetta che lo sia effettivamente, con alcune varianti). Lo ricorda la versione profana (xli), dove la distruzione della morte con la morte è evento tanto laico quanto eroico, percepito come l'unico che può condurre al *naturale* esito estremo il tormento di chi ama: nei versi 11-12 «né contr'a morte è forte / altro che morte» l'omogeneità fra le due morti e la naturalezza del loro avvicendamento è espressa indirizzando l'agonismo di San Paolo su un significato opposto a quello della redenzione teologica. Il fine della fine del corpo, per esprimersi con Shakespeare, è vincere la fine già inflitta dall'amore.

Questa lettura illustra il punto di vista complessivo di Michelangelo, mosso sotto i confini della biforcazione in ambito laico-filosofico e poi religioso. Un punto di vista ispirato da un'eccitazione per la quale la salvaguardia dell'ambiguo poteva essere consolatoria, quasi avendo la funzione di un'illusione. Il 'movimento' di Michelangelo è accentuato quanto più agli occhi degli osservatori e dei lettori appare 'bloccato' in giustapposizioni o contrasti? Egli visse in un'epoca in cui la verità non poteva ancora coincidere con la contraddizione, e anche per questo è importante intuirne la vicinanza 'personale' a Shakespeare. Quest'ultimo sviluppa su un fondale cristiano quel desiderio di una vita come processo non imbrigliabile dalla scienza teologica, di misteriosa e felice continuità (tra anima e corpo come tra vivere e morire), comunicato anche dal movimento circolare e suadente del distico finale. Una circolarità nuova, diversa da quella che la cultura medievale assegnava ai comparti in cui suddivideva la realtà. Vediamo, infine, come John Donne sommuova il rigore cristiano della morte-della-morte. In lui si fondono il poeta e il teologo. Tra i simboli religiosi e la sua energia 'psicologica' vi è unione e, insieme, conflitto.

Il suo sonetto sulla morte-della-morte ha la struttura argomentativa della meditazione. Il poeta parla alla morte con sberleffo. Siamo

Thou art slave to Fate, chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and sickness dwell,
And poppie, or charmes can make us sleepe as well,
And better than thy stroake; why swell'st thou then? 12
One short sleepe past, wee wake eternally,
And death shall be no more; Death, thou shalt die.

Ritroviamo la correlazione del *mors tua vita mea* applicato al tema biblico della morte-della-morte: una morte sconfigge la Morte. Se Shakespeare invertiva le funzioni di agente e paziente tra morte e anima, qui si realizza la trasformazione del primo termine nel suo contrario: la trasformazione di Morte in Vita è conseguenza dell'intensificazione di Morte, vittima di sé. Il verso finale lo esprime con una figura etimologica: «and death shall be no more; Death, thou shalt die». Il gioco si regge su una *reductio ad absurdum* da Donne condotta con una presentazione per certi aspetti benevola della Morte, non potente e terribile ma ridicola come un breve riposo o il sonno. Poiché dal riposo, che della morte è il ritratto, si ricava grande piacere, allora dovremo aspettarcene ancora di più quando quella arriverà (cfr. vv. 5-6); il tipo di piacere cui il poeta allude è poi spiegato come riposo del corpo e liberazione dell'anima (cfr. v. 8), aprendo, in seconda battuta, alla prospettiva della veglia eterna dei giusti. Anche il discorso di Donne nasce dal solco paolino, che lo attrae poiché, retoricamente, *in nuce*, contiene il paradosso. E da San Paolo Donne accoglie il tema del Giudizio, che Shakespeare non riporta e che Michelangelo tocca solo nella versione 'sacra', laddove l'uomo rimasto corpo-automa, morendo questo e rendendo l'anima al cielo, «per morte uiue». Del testo donniano resta così praticabile una lettura teologica, quella secondo cui il paradosso è apparente poiché la morte-della-morte è la morte di Cristo che 'uccide' la morte metafisica (la Morte) redimendo l'umanità²⁹. Più forte è però la logica

²⁹ La prospettiva teologica è rigorosa nelle altre occorrenze donniane del tema paolino: in *Annunciation* (v. 8) e in *Resurrection (La Corona)*. In questo testo i termini «life» (v. 5) e «day» (v. 14), posti a rispecchiarsi a distanza, suggeriscono un superamento simbolico del tema della morte terrena tra loro sviluppato; così «last» al v. 7 («Feare of first or last death, bring miserie») è ri-

della poesia, secondo cui a 'sgominare' la morte metafisica sono le caratteristiche terrene della morte: le sue affinità con il sonno, il suo potere più lieve di quello di una pianta di papavero. Il poeta fa accadere ciò che per il teologo è impossibile? Si può leggere in una chiave di rivalutazione provocatoria della vita terrena il distico «Passato un breve sonno, noi ci destiamo in eterno, / e morte non sarà più; Morte, tu morirai».

Collegare metafisica e 'cose' semplici e saporose è espediente già vivo in Michelangelo. In uno dei sonetti notturni (101), egli compie la *reductio* della notte a entità minima, che non incute timore perché impalpabile, persino suscettibile («E tant'è debil, che s'alcun accende / un picciol torchio, in quella parte toglie / la vita della notte, e tant'è folle / che l'esca col fucil la squarcia e fende» – vv. 5-8); la presentazione 'in negativo' culmina nel ridimensionamento finale: una lucciola basta a minacciarla ontologicamente («vedova, scura, in tanta gelosia, / c'una lucciola sol gli può far guerra» – vv. 13-14). Queste sottigliezze paradossali poste a unire ordine celeste e terreno riflettono, in Donne come in Michelangelo, la qualità struggente della loro religiosità. Entrambi si muovono dal fisico al metafisico e viceversa, e con disegni tanto contorti quanto dall'effetto, almeno in apparenza, trionfale. Diversamente, Shakespeare nel son. 146 deposita le contraddizioni del suo animo in inversioni malinconiche, consapevoli di non trascendere il livello umano.

È interessante la possibilità di registrare alcuni contatti, di carattere interdiscorsivo e non intertestuale (*iuxta* Segre), tra Michelangelo e Donne. Sono sintomatici di una modalità immaginativa affine, e che con Samuel Johnson possiamo definire 'dialettica'. Se con un «piombato vetro» (dantesco) Michelangelo descrive la reciprocità amorosa nei

preso e 'smentito' in chiave di risurrezione e salvezza dal «last» al v. 14 («Salute the last, and everlasting day»). Nel sermone *Death's Duell* la logica paolina della morte come ingresso nella vita eterna è variata: p. es., poiché la vita è per l'uomo una delle tipologie di morte, l'*exitus mortis* vale come *liberatio a morte* (non senza *introitus in mortem*, ossia la tomba dove, con la corruzione del corpo, «every dead man dies over againe» – Donne 2009: 748).

termini metaforici dello specchio, che è tale se da un lato è rivestito da una lamina di piombo (cfr. 234), in un libro italiano tradotto in latino nel 1599 (Guido Panciroli, *Rerum Memorabilium iam olim depertitarum: e contra recens atque ingeniose inventarum*) Donne trova la *lapis specularis* (già della *Naturalis Historia*) cui equipara la donna del suo amore platonico in quanto materia «su cui lavorare», allontanandosi sempre più da un amor profano (*The undertaking*, vv. 5-12: «It were but madnes now t'impart / The skill of specular stone, / When he which can have learn'd the art, / To cut it can find none. / So, if I now should utter this, / Others (because no more / Such stuffe to worke upon, there is) / Would love but as before»). Comune è la visione del neoplatonismo in chiave artigianale: l'esito felice del raffinamento spirituale dipende da problemi di fattura tecnica. In Donne compare persino il paragone, tutto michelangiotesco, con lo scultore che rivela la figura già scolpita nel marmo: *The Crosse*, vv. 33-36: «As perchance, Carvers do not faces make, / But that away, which hid them there, do take. / Let Crosses, soe, take what hid Christ in thee, / And be his image, or not his, but hee». In generale, Donne conduce a un livello estremo, poiché icastico e fantasiosamente spregiudicato, i motivi del Buonarroti: tra questi l'ossessiva contrapposizione tra un 'dentro' e un «di fuori» (111), che porta l'artista a escogitare, p. es. con la «carta bianca» da porgere ai «sacri inchiostri» di Vittoria Colonna (162), una delle immagini che permettono di visualizzare la sua anima esteriorizzata; in Donne, l'«anima esterna» è materializzata nel braccialetto di capelli che può sacralizzare il corpo morto, cfr. *The funerall*, vv. 4-5: «Forf 'tis my outward Soule, / Viceroy to that, which unto heaven being gone» (ivi, pp. 390-391). Il tocco di Donne e Michelangelo è affine anche sul tema del sangue di Cristo, al centro dei tardi sonetti religiosi dell'artista (280; 289; 290, dove «tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi» al v. 13; 294; 298; 302) e interpretato come crisma sensuoso, che bagna e dà la reincarnazione in *Crucifying* e *Resurrection* (*La Corona*), «Now thou art lifted up, draw mee to thee, / And at thy death giving such liberall dole, / Moyst, with one drop of thy blood, my dry soule» e frutti in *The Crosse*, «[...] the Crosse of Christ worke fruthfully». Infine, un esempio mostra come le trovate metafisiche che Michelangelo accompagna di corollari da

verificare³⁰ rifioriscano in Donne portate al paradosso. Paradosso di cose-non-parole, lontano dall'eufuismo. Il concetto a Firenze noto come 'morte dell'amante', affermato da Michelangelo nel v. 4 del suo doppio madrigale, dov'è premessa alla morte-della-morte, è svolto in *The paradox*:

No Lover saith, I love, nor any other
Can judge a perfect Lover;
Hee thinkes that else none can, nor will agree
That any loves but hee;
I cannot say I lov'd, for who can say 5
Hee was kill'd yesterday?
Lover with excesse of heat, more yong than old,
Death kills with too much cold;
Wee dye but once, and who lov'd last did die,
Hee that saith twice, doth lye: 10
For though hee seeme to move, and stirre a while,
It doth the sense beguile.
Such life is like the light which bideth yet
When the lights life is set,
Or like the heat, which fire in solid matter 15
Leave behinde, two houres after.
Once I lov'd and dyed; and am now become
Mine Epitaph and Tombe.
Here dead men speake their last, and so do I;
Love-slaine, loe, here I lye. 20

Dell'amante morto-in-spirito, da Cavalcanti a Michelangelo, restava il corpo-automa, correlativo di una vita apparente. In Donne la parvenza di vita è espressa dall'immagine di chi si muove e si agita ingannando solo i sensi (cfr. vv. 11-12). Se la morte è *solo* quella inflitta dall'amore,

³⁰ Contini 1937 246: «[...] non il semplice o il comodo è scelto a criterio per tal forma di scelta, ma la realtà sentita. [...] alla trovata metafisica s'accompagna tutta la verifica immaginata dei corollari».

la morte reale è un inganno: essa tronca, per l'appunto, una vita già morta. Ai vv. 9-10 («noi moriamo una sola volta, e l'ultimo che ha amato è morto, / chi dice due volte mente») è data proprio una spiegazione del morire in chiave amorosa. Essa si regge sull'associazione topica amore-morte, ma, poiché implica una svalutazione della normale morte, ci riporta al sonetto sacro x, che della morte realizzava un contro-canto e un esorcismo. Due morti sono di nuovo in correlazione, e secondo un rapporto escludente. In questo testo, il paradosso è tutto sprigionato dall'amore, esperienza estrema e totalizzante che non può, alla lettera, lasciare memoria di sé. Chi ne scrive è un concretissimo epitaffio (cfr. vv. 17-18). Il poeta che ha desiderato è identificato ora con la morte, e la morte è testimonianza di una vita che ha conosciuto l'amore. Dunque la morte è il sigillo, cimiteriale, dell'esperienza amorosa. E questo sigillo prova che la morte comune, quella che si crede reale e che è temuta, è una bugia. Un'altra angolatura, piena di estasi, della morte-della-morte?

Il rigore del ragionamento donniano mostra che il concetto della 'morte dell'amante' poteva determinare la morte-della-morte come suo sviluppo. Il tema in potenza contiene l'altro, in una coincidenza casuale con la logica biblica. Anche l'esempio di *The paradox* può allora persuaderci che, del suo madrigale, Michelangelo abbia steso per prima la redazione laica. Poi la redazione sacra, con il suo zelo ortodosso forse sforzato o forse calato con enfasi. Ciò che conta è l'esito finale. Come al suo Mosè, egli impose a sé stesso un autocontrollo che ha la forma esteriore di un contrasto di atteggiamenti e che acquista un significato se gli viene resa la sua drammatica contraddittorietà.

Bibliografia

- Buonarroti, Michelangelo, *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze, S.P.E.S., 1979
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Mondadori, 1998
- Bush, Douglas, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660*, Oxford, Clarendon, 1948
- Campeggiani, Ida, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012 (i. c. s.)
- Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986
- Contini, Gianfranco, *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, «Rivista Rosminiana», xxxi, 4, ottobre-dicembre 1937 (poi col titolo *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974)
- Corsaro, Antonio, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, *Giornale storico della Letteratura italiana*, clxxxv, fasc. 612, 2008
- de' Medici, Lorenzo, *Opere*, a cura di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1939
- Donne, John, *Poesie*, a cura di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi, Milano, BUR, 2009
- Empson, William, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico* (1930), trad. it. di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1965
- Freud, Sigmund, *Il Mosè di Michelangelo*, in Id., *Opere. 1912-1914*, trad. it. di Cesare L. Musatti, Torino, Paolo Boringhieri, 1975.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano* (1952), Bari, Laterza, 1993

- Ghizzoni, Lucia, *Indagine sul «canzoniere» di Michelangelo*, *Studi di Filologia Italiana*, xlix, 1991: 167-187
- Kermode, Frank, *John Donne*, London, Longmans, 1957
- Leishman, James Blair, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London, Hutchinson, 1961
- Leporatti, Roberto, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni fiorentino. Edizione critica*, *Interpres*, 27, 2008
- Masi, Giorgio, *La poesia difficile di Michelangelo. Ancora sulle cruces interpretationis nelle Rime*, *Humanistica*, iv, 2, 2009
- Melchiori, Giorgio, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973
- Motolese, Matteo, Procaccioli, Paolo, Russo, Emilio (eds.), *Autografi dei Letterati italiani, Il Cinquecento*, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno, 2009
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Torino, Einaudi, 1992
- Panofsky, Erwin, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in Id., *Studi di Iconologia* (1939), Torino, Einaudi, 1975
- Praz, Mario, *John Donne e la poesia del suo tempo* (1931), in Id., *Machiavelli e l'Inghilterra ed altri saggi*, Roma, Tumminelli, 1942
- Serpieri, Alessandro, *I sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani, 1975
- Shakespeare, William, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 1995
- Vasari, Giorgio, *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962
- Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958), trad. it. di Piero Bertolucci, Milano, Adelphi, 1971

L'autrice

Ida Campeggiani

Ida Campeggiani (Cesena, 1987) ha studiato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dov'è attualmente perfezionanda. Si è

Ida Campeggiani, *Desiderare la morte-della-morte: Michelangelo, Shakespeare, Donne*

occupata di letteratura novecentesca (con saggi su Montale, Magrelli, Rosselli, Bassani) e di letteratura rinascimentale (con lavori su Castiglione, Bembo, Michelangelo). è in corso di stampa la sua tesi di laurea magistrale, che è uno studio delle varianti delle *Rime* di Michelangelo.

Email: ida.campeggiani@sns.it

L'articolo

Data invio: 30/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Campeggiani, Ida, "Desiderare la morte-della-morte: Michelangelo (madrigale 118), Shakespeare (sonetto 146), Donne (sonetto sacro X)", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>