



Laboratorio critico 2015, 1 (5), pp. 1-4

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Mathias Énard e la biografia di Michelangelo

Marta FELICI

«Sapienza» Università di Roma
marta.felici18@gmail.com

Il protagonista del romanzo *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* di Mathias Énard (*Prix Goncourt des lycéens*, 2010) è Michelangelo Buonarroti, il cui ritratto corrisponde in parte alla verità storica. A Michelangelo lo scrittore dedica ampie pagine, soffermandosi in lunghe descrizioni, aneddoti, rituali, impressioni provate dall'artista.

Tutto quello che emerge nel romanzo non può sottrarsi a un riscontro con la realtà. Alcune biografie dell'artista permettono di comprendere il procedimento creativo di Énard, il quale arriva a tracciare un ritratto nel quale confluiscono vari elementi, non sempre omogenei tra loro.

Le biografie consultate da Énard sono due: le *Vite* di Giorgio Vasari e *Vita di Michelangelo Buonarroti*, di Ascanio Condivi, biografo e amico di Michelangelo. I due libri sono citati nelle note finali del romanzo ma lo scrittore, pur menzionandoli, non promette di attenersi scrupolosamente a ciò che tramandano. Il libro, infatti, lungi dall'essere una biografia canonica, si inserisce nel contesto del panorama letterario contemporaneo francese, il quale tende a valorizzare il soggetto.

L'artista italiano appare qui come un personaggio polivalente ed eterogeneo, che incuriosisce a causa del suo comportamento bizzarro. Schivo, malinconico, avaro e pervaso da attacchi d'ira frequenti, Michelangelo colpisce anche per il contesto in cui è inserito: la Istanbul del XVI secolo. In effetti, Énard non si limita a ricostruire la vita dell'artista. Vorrebbe accreditare un episodio fittizio: il viaggio di Michelangelo a Istanbul in seguito all'invito del sultano Bayezid II, che voleva affidargli il progetto e la realizzazione di un ponte sul Corno d'oro che avrebbe unito la città a Pera. Il soggiorno a Istanbul non ha però mai avuto luogo. Énard sceglie tuttavia di approfondire gli effetti di stimolo dell'Oriente sulla mente di Michelangelo. Si suppone qui che Istanbul abbia rappresentato una fonte di ispirazione per l'artista. Si vuole avvalorare l'idea che le esperienze e le cose viste in quel contesto abbiano ispirato le opere successive di Michelangelo. Infatti, utilizzando l'*ekphrasis*, Énard racconta prima la scena in cui Michelangelo assiste alla decapitazione di un uomo a Istanbul e stabilisce perciò un collegamento tra

quello che l'artista ha visto e ciò che ha realizzato nell'affresco della Sistina:

Dans un des pendentifs de la chapelle Sixtine, à l'opposé du plateau sur lequel Judith porte majestueusement la tête d'Holopherne, David s'apprête à décapiter Goliath, son bras bleu de pigment pur porte un épais cimenterre parallèle au sol, une tache de lumière tombe sur son épaule tordu par l'effort.

Bien sûr, Michel-Ange ne pense pas alors à ces fresques qu'il réalisera trois ans plus tard et qui lui vaudront une gloire encore plus immense.¹

Michelangelo trasfigura l'esperienza vissuta nella pittura di due note scene del Vecchio Testamento, presenti in due dei quattro pennacchi della Cappella, l'una opposta all'altra e ritenute complementari. La prima vede Giuditta, insieme alla sua ancella, che porta la testa mozzata di Oloferne; la seconda mostra Davide che si appresta a sgozzare Golia.

Inizialmente, Énard sembra negare il collegamento tra i due fatti, ma è solo un pretesto, poiché più avanti affermerà esplicitamente che i colori e ciò che Michelangelo ha visto a Istanbul hanno influenzato gran parte delle sue opere. Ancora nella Sistina, Michelangelo rievocherebbe un avvenimento importante: il momento in cui rivede una delle figure principali del romanzo, la cantante andalusa.

L'artista è affascinato dalla melodia della voce, dal corpo e dall'abbigliamento della donna, dettagli che il narratore si diverte a ritrovare negli affreschi della Sistina:

On retrouvera les cinq bracelets d'argent autour de la cheville fine, la robe aux reflets orangés, l'épaule dorée et le grain de beauté à la base du cou dans un recoin de la chapelle Sixtine quelques années plus tard. En peinture comme en architecture, l'œuvre de Michelangelo Buonarroti devra beaucoup à Istanbul. Son regard est transformé par la ville et l'altérité; des scènes, des couleurs, des formes, imprégneront son travail pour le reste de sa vie. La coupole de Saint-Pierre s'inspire de Sainte-Sophie et de la mosquée de Bayazid; la bibliothèque des Médicis de celle du sultan, qu'il fréquente avec Manuel; les statues de la chapelle des Médicis et même le Moïse pour Jules II portent l'empreinte d'attitudes et de personnages qu'il a rencontrés ici à Constantinople.²

Il passo non allude solo all'opera più nota di Michelangelo, ma anche ad altri suoi capolavori. Sembra che, per ogni opera realizzata, l'artista abbia tratto ispirazione dal viaggio a Istanbul. L'autore fa riferimento anche alla cupola di San Pietro, che si ispirerebbe a quella di Santa Sofia, nonché alla biblioteca medicea, che avrebbe come modello la biblioteca del sultano Bayezid; allo stesso modo, Michelangelo a-

¹ M. Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Actes Sud, Babel N° 1153, p. 83.

² Ivi, p. 97.

vrebbe tratto ispirazione da Istanbul per il Mosè. Non solo i capolavori di Michelangelo sembrano aver molto a che fare con l'Oriente, ciò sembra valere anche per le opere precedenti il viaggio.

Tuttavia, sono tutte mere supposizioni di Énard, che cerca così di dare veridicità ad un viaggio che in realtà non ha mai avuto luogo. L'aspetto fisico di Michelangelo, la sua personalità irascibile, l'avarizia, la fede, il pensiero della morte non si sottraggono a tale meccanismo. Tra i vari aspetti dell'artista appare significativa la questione dell'identità sessuale e della omosessualità. È noto il ruolo importante che ha avuto il giovane Tommaso del Cavaliere nella vita di Michelangelo. I due uomini si erano conosciuti a Roma intorno al 1532. Tommaso, molto più giovane, gli resterà accanto fino alla morte. Il legame trasparente dai sonetti di Michelangelo, che sono stati analizzati da Enzo Noè Girardi, dove emerge il *topos* del fuoco e del calore, di chiara matrice petrarchista. In uno di essi si allude all'identificazione che Michelangelo istituisce con l'amato, segno della simbiosi che si viene a creare nel loro rapporto:

Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume
che co' mie ciechi già veder non posso;
porto co' vostri piedi un pondo addosso,
che de' mie zoppi non è già costume.
Volo con le vostr'ale senza piume;
col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
dal vostro arbitrio son pallido e rosso,
freddo al sol, caldo alle più fredde brume.
Nel voler vostro è sol la voglia mia, i miei pensier
nel vostro cor si fanno,
nel vostro fiato son le mie parole.³

Anche nelle lettere emerge il profondo affetto di Michelangelo per il giovane, la cui frequentazione aveva profondamente modificato la sua esistenza, rendendola più serena. Così, ad esempio, egli si rivolge al giovane a fine dicembre 1532: «[...] Però la vostra S(ignori)a, luce del secol nostro unica al mondo, non può sodisfarsi di opera d'alcuno altro, non avendo pari né simile a ssé»⁴.

Per Michelangelo, Tommaso è un Dio, una stella lucente che ha illuminato la sua triste vita, come emerge anche in una missiva del 28 luglio 1533:

Messer Tomao, s(ignior)e mio caro, benché io non rispondessi all'ultima vostra, non credo che voi crediate che io abbi dimenticato o possa dimenticare el cibo di che io vivo, che non è altro che 'l nome vostro: però non credo, benché io parli molto prosuntuosamente, per essere molto inferiore, che nessuna cosa possa impedire l'amicitia nostra.⁵

³ M. Buonarroti, *Rime*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998, pp.165-166, vv. 1-11.

⁴ M. Buonarroti, *Il Carteggio*, edizione postuma di Giovanni Poggi, (a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori), volume III, Firenze, Sansoni, 1965, p. 443.

⁵ Ivi, p. 29.

Trapelano sentimenti molto intensi. Tommaso appare come un bene irrinunciabile, essenziale alla propria vita. Queste affermazioni permettono di osservare il rapporto tra i due uomini, che è apparso a molti ambiguo. L'omosessualità di Michelangelo è stata spesso sottaciuta per varie ragioni, principalmente religiose. Anche il nipote di Michelangelo, curatore della prima edizione critica delle sue poesie, l'ha tenuta nascosta per preservare la memoria dello zio. Giovanni Papini, autore anch'egli di una biografia di Michelangelo, insiste sul carattere spirituale della relazione, spiegando che tra i due non poteva esistere un legame carnale e che l'amore di Michelangelo per Tommaso era un sentimento platonico che gli permetteva di liberarsi dalla lussuria e dal desiderio: «Amando un maschio l'amante è liberato da quegli inquieti e violenti desideri fisici che turbano e avviliscono coloro che amano soltanto le donne. Si può giungere all'amore puro, scevro di ogni pensiero di lussuria, che sia soltanto commossa adorazione della bellezza e piena concordia delle anime»⁶.

Nel romanzo di Énard l'omosessualità è evocata grazie nel rapporto che Michelangelo instaura con il poeta Mesih di Pristina, personaggio rilevante nella vicenda, e storicamente esistito, come si precisa nelle note del testo. Il legame che si stabilisce tra i due è segno di profonda amicizia, ma anche di qualcosa di più da parte del poeta. La prima apparizione di Mesih si trova all'inizio del libro, quando si dà una prima sintetica descrizione dell'uomo: «Il s'appelle Mesih de Pristina, c'est un lettré, un artiste, un grand poète, protégé du vizir. Un visage d'ange, un regard sombre, un sourire sincère; il parle un peu franc, un peu grec; il sait l'arabe et le persan»⁷.

Poche righe riassumono la vera essenza del poeta, un artista anche lui, ma allo stesso tempo un uomo malinconico che sarà piacevolmente sorpreso dall'arrivo di Michelangelo a Istanbul. Il ritratto di Mesih sembra avere elementi in comune con la personalità di Michelangelo, come se fosse un suo *alter ego*. E le affinità, se si osserva attentamente il loro legame, spingono a una sorta di proporzione matematica: l'arrivo di Michelangelo sta al poeta come la conoscenza di Tommaso sta a Michelangelo. Infatti, la presenza del personaggio di Mesih nel romanzo e il rapporto instaurato con l'artista sono probabilmente utilizzati da Énard per esplorare il significato che Tommaso ha assunto nella vita di Michelangelo.

Énard, come in altre occasioni, si serve di dati biografici veritieri a cui aggiunge elementi romanzeschi. Più avanti nel testo si trova un'altra breve descrizione di Mesih, che contiene qualche indizio

⁶ G. Papini, *Vita di Michelangiolo*. Nella vita del suo tempo, Milano (Cernusco sul Naviglio), Garzanti, 1949, p. 359.

⁷ M. Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, cit., p. 28.

riguardo alla sua identità sessuale. Mesihì è un po' effeminato: «Elégamment vêtu, le sourire brillant, la silhouette élancée, le poète a pris soin de maquiller légèrement ses yeux, sans doute pour cacher les effets du manque de sommeil et de la débauche»⁸.

Oltre ai tratti femminili, uno stile di vita dissoluto, all'insegna degli eccessi e del vizio, contraddistinguono Mesihì, che è subito affascinato da Michelangelo. La sua identità sessuale è evocata nel testo in maniera ambigua così come la sua vita sregolata:

[...] Il préfère les plaisirs, le vin, l'opium, la chair, à l'austère tentation de la postérité. On le retrouve souvent ivre, adossé au mur de la taverne, à l'aube; on le secoue et il lui faut alors suer longtemps dans le bain de vapeur, en se massant les tempes, pour réintégrer son corps. Mesihì aime des hommes et des femmes, des femmes et des hommes [...].⁹

I riferimenti al trucco, e l'allusione alle inclinazioni sessuali avvolgono nel mistero Mesihì, lasciando al lettore la libertà di interpretare la personalità del poeta e il suo rapporto con Michelangelo.

Il lato sentimentale della vita dell'artista è indagato nel romanzo anche grazie alla presenza di un altro personaggio, la cantante andalusa, cui si è già fatto cenno; in molti luoghi, la cantante si esprime in prima persona. La sua importanza è determinata da due motivi: il potente fascino che esercita su Michelangelo, tale da farlo innamorare e la misteriosa identità sessuale della donna, che non manca di presentare caratteri maschili. A tal proposito, è utile leggere il passo in cui l'artista vede per la prima volta la cantante rimanendone colpito. Énard enfatizza la natura incerta della cantante, travestita da uomo, facendo riferimento alla sua difficoltà di individuare l'identità sessuale: «[...] Tantôt violents d'une jeune femme habillée en homme, dont le bracelets de métal tintent en rythme [...]»¹⁰, «[...] La jeune femme – ou le jeune homme, on ne saurait jurer de son sexe, pantalon bouffant et ample chemise [...]»¹¹.

Anche Mesihì sembra ipnotizzato dai movimenti della donna che mostra sul proprio corpo «des bijoux androgynes»¹². I gioielli dall'aspetto ermafrodita sembrano determinare la natura della cantante, di cui si svelerà l'identità solo alla fine. Ancora più emblematica è la reazione di Michelangelo di fronte alla visione del corpo della cantante, l'emozione che prova è così forte che solo l'arte la può provocare. E in effetti la descrizione della cantante sembra quella di una scultura:

Si c'est un corps de femme, il est parfait; si c'est un corps d'homme, Michel-Ange donnerait cher pour

voir saillir les muscles de ses cuisses et de ses mollets, son ossature se mouvoir, ses épaules animer ces biceps et ses pectoraux. Par instants, le pantalon bouffant laisse entrevoir une cheville fine mais puissante, tordue par l'effort; la chemise, qui s'arrête au-dessous du coude, avant les bracelets, dévoile en rythme les saillies des muscles de l'avant-bras, que le sculpteur chérit comme la plus belle partie du corps, celle à laquelle on peut le plus facilement imprimer mouvement, expression, volonté.¹³

Il narratore descrive la curiosità dell'artista, il quale, incerto sull'identità sessuale della donna, fantastica sul suo corpo. La *rêverie*, però, si sviluppa nel senso di una esaltazione per i tratti maschili che ne emergono. Énard arriva a constatare solo che, se fosse una donna, quel corpo con quelle determinate proporzioni sarebbe perfetto; se invece fosse un uomo, l'artista pagherebbe oro per vederlo. Il passo testimonia, ancora una volta, della grande venerazione del corpo umano da parte di Michelangelo, da cui l'artista traeva spunto per le sue creazioni artistiche. Inoltre, la dettagliata descrizione che ne risulta sembra essere proprio quella di uno dei capolavori scultorei di Michelangelo, in cui ogni dettaglio fisico acquisisce importanza. Secondo Énard, l'immagine della cantante gli rimarrà così impressa nella mente che la rievocherà trasfigurandola in pittura in un angolo della Cappella Sistina. Questa *rêverie* rende evidente l'inconscio più profondo dell'artista: la sua propensione verso il corpo maschile, elemento reale, presente nelle sue biografie e da cui Énard è partito. Nel primo incontro Michelangelo è più propenso a credere che si tratti di un uomo: «[...] Michel-Ange, encore frémissant d'émotion, poursuit sa contemplation du danseur (il est de plus en plus persuadé qu'il s'agit d'un homme et non pas d'une femme) [...]»¹⁴, mentre nel secondo si fa un'opinione diversa, restando al contempo consapevole dell'incanto che quel mistero produce in lui:

Cette fois-ci, il est persuadé qu'il s'agit d'une femme, à cause d'un léger renflement de la poitrine, que l'on note lors de la respiration.

Le jeu de la devinette l'amuse autant que la beauté le séduit, malgré l'étrangeté de cette musique inconnue.¹⁵

Ora, anche qui è possibile stabilire un confronto con la biografia di Michelangelo. Come è noto, una delle donne più importanti della sua vita è stata Vittoria Colonna, con cui egli ha intrattenuto un'amicizia profonda. Come per la cantante del romanzo, i tratti androgini sembrano essere stati anche un aspetto peculiare di Vittoria Colonna. Papini¹⁶, nella sua

⁸ Ivi, p. 57.

⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰ Ivi., p. 46.

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi., p. 47.

¹³ Ivi., pp. 46-47.

¹⁴ Ivi., p. 50.

¹⁵ Ivi., pp. 95-96.

¹⁶ Cfr. G. Papini, «Vittoria Colonna», in *Vita di Michelangelo. Nella vita del suo tempo*, cit., pp. 361-365.

biografia, sottolinea come Michelangelo nei suoi componimenti esaltasse la bellezza di Vittoria Colonna. Ma, da alcuni ritratti emerge che Vittoria non fosse particolarmente avvenente, ma che anzi si distinguesse per i tratti mascholini. In effetti, la donna è stata spesso lodata dai critici del tempo per la sua nobiltà d'animo ed il suo vigore, virtù spesso attribuite agli uomini.

Tuttavia, l'elemento più emblematico intrinsecamente connesso al romanzo risiede nell'idea che Michelangelo aveva di Vittoria. Egli la considerava più un uomo che una donna, non solo per una questione estetica, ma probabilmente anche per una serie di qualità umane di Vittoria. In una lettera a Fattucci parla di Vittoria come di «un grande amico» e basti leggere questi versi di Michelangelo per comprendere la natura del loro rapporto: «Un uomo in una donna, anzi un dio, / per la sua bocca parla»¹⁷.

Oltre ad avere tratti mascholini che sembrano darle caratteristiche androgine, Vittoria possiede anche un ruolo di mediatrice tra l'uomo e Dio. Anche Thomas Mann sottolinea il carattere androgino di Vittoria Colonna; la sua interpretazione è però differente. Secondo Mann la fusione di elementi maschili e femminili era un tratto tipico del divino e quindi Michelangelo tendeva verso «creature nel cui volto la mascolinità e la femminilità si fondevano in una maniera che a lui pareva divina, come nel meraviglioso disegno che ha fatto di Vittoria Colonna, con quegli occhi così pieni d'anima, di spiritualità, e quella bocca vigorosa, d'una così sensuale bellezza»¹⁸.

Thomas Mann tende a enfatizzare il carattere sensuale presente nella poesia di Michelangelo ed è per questo che esalta anche i tratti fisici di Vittoria ma, allo stesso tempo, ne evoca il carattere ermafrodita.

Quest'aspetto può essere facilmente connesso all'ambiguità che circonda la cantante nel libro e merita quindi un'analisi più approfondita, poiché probabilmente si può ipotizzare che Énard abbia letto qualcosa al riguardo e abbia voluto inserirlo non solo per rafforzare il problema dell'omosessualità, ma anche per stabilire un legame con un elemento che sembra essere reale e di cui si trovano alcune prove in saggi e documenti che danno informazioni riguardo a Vittoria Colonna, all'artista ed al loro legame.

Un altro punto che merita sicuramente una breve riflessione è l'analisi de *Il Carteggio di Michelangelo*, all'interno del libro. Il confronto tra *Il Carteggio* originale e le sei lettere inserite nel romanzo rendono ancor più evidente la strategia di Énard. Lo scrittore, infatti, si preoccupa nelle note alla fine del romanzo di puntualizzare il proprio debito verso *Il*

Carteggio affermando «Les lettres de Michel-Ange à son frère Buonarroto ou à Sangallo citées ici sont authentiques, je les ai traduites de son *Carteggio*»¹⁹.

L'autore specifica che le sei lettere riportate nel testo sono tratte dall'epistolario e a provarlo sembra esserci la data. In realtà, due delle missive al fratello non sono datate, quindi risulterà difficile capire se e di quale lettere si tratti. Ancora una volta Énard gioca sull'ambiguità. Inoltre, la traduzione delle lettere non è proprio fedele poiché, ancora una volta, Énard ha voluto adattare le fonti al suo scopo e al suo personaggio: lo stesso procedimento è stato utilizzato per dare credibilità al viaggio a Istanbul, citando le biografie di Condivi e Vasari.

¹⁷ M. Buonarroto, *Rime*, cit., p. 363, vv. 1-2.

¹⁸ T. Mann, «L'eros di Michelangelo», in Michelangelo Buonarroto, *Rime*, cit., p. 497.

¹⁹ M. Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, cit., p. 169.