

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

ENRICO FENZI

Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura

Michelangelo's Rime: a Reading Itinerary

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio, come dice il titolo, consiste in una lettura delle *Rime* di Michelangelo seguendo il filo di alcune metafore e immagini centrali (per esempio, quella del fuoco) e cercando di ricostruire la dialettica che le anima. In particolare, è ridotta l'importanza del platonismo ficiniano, al quale la poesia di Michelangelo è stata spesso ricondotta, e per contro si segnala il probabile influsso delle opere del contemporaneo Agostino Nifo sulla bellezza e sull'amore. Si mette anche in rilievo l'atteggiamento di Michelangelo verso la propria arte e il proprio destino di artefice, e i colori drammatici delle tarde meditazioni sulla vecchiaia e sulla morte attraverso le quali il poeta riconferma la vitalità delle sue passioni, delle quali non ha di che pentirsi.

The essay, as the title suggests, consists of a reading of Michelangelo's *Rime* following the thread of some central metaphors and images (for example, that of fire) and trying to reconstruct the dialectic that animates them. In particular, the importance of Ficino's Platonism, to which Michelangelo's poetry has often been connected, is reduced, while the probable influence of the works of his contemporary Agostino Nifo on beauty and love is pointed out. It also highlights Michelangelo's attitude towards his own art and his own destiny as an artist, and the dramatic colours of his late meditations on old age and death, through which the poet reconfirms the vitality of his passions, which he has nothing to regret.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ficino, Nifo, bellezza, amore, fuoco
Ficino, Nifo, beauty, love, fire



ENRICO FENZI

Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura

“Da che cosa deriva la costante melanconia di un creatore cui il cielo ha concesso una sovrumana potenza artistica? Credo che la chiave di questo mistero sia una sensualità straordinaria e opprimente che insieme, però, anela di continuo alla purezza, allo spirito, al divino, e interpreta sempre se stessa come un’ispirazione trascendente”. Queste parole di Thomas Mann¹, quando molto tempo fa le ho lette, davvero sono state per me una chiave, e a ogni incontro con la poesia di Michelangelo mi sono tornate alla mente. Insieme, mi è stato spontaneo accostarle ad altre, più antiche, di Marsilio Ficino, che di quelle parole davano la versione trasfigurata e intellettualizzata:

... nelle pietre pretiose la temperanza de’ quattro elementi interiore parturisce di fuori grato splendore. Ancora le herbe e gli alberi, per la interiore fecondità, sono vestiti di fuori di gratissima varietà di fiori e foglie. E negli animali, la salutifera complexione degli humori crea gioconda apparenza di colori e linee, e la virtù dell’animo dimostra di fuori uno certo ornamento nelle parole e gesti e opere honestissimo. Ancora e cieli, dalla sublime loro substantia, di chiarissimo

lume sono vestiti. In tutte queste cose la perfezione di dentro produce la perfezione di fuori, e quella chiamiamo bontà, e questa bellezza; per la qual cosa vogliamo la bellezza essere fiore di bontà; e per gli allectamenti di questo fiore, quasi come per una certa esca, la bontà che dentro sta nascosa allecta e circostanti. Ma perché la cognitione della mente nostra piglia origine da' sensi, non intenderemo né appetiremo mai la bontà dentro alle cose nascosa, se non fussimo a quella indotti per gl'inditii della exterior bellezza. E in questo apparisce mirabile utilità della bellezza, e dello amore che è suo compagno (V 1)².

Che sia proprio così, e cioè che Thomas Mann e Marsilio Ficino, per restare a loro (ma più al primo che al secondo), offrano una sintetica ed efficace 'chiave del mistero' della lirica di Michelangelo, fatta di una speciale commistione di sensualità e idealismo, mi pare in genere accettato, con il seguito dei più o meno forti colori attraverso i quali quel contrasto è stato interpretato, al punto che a tutta prima non si saprebbe che altro fare se non ricamarci sopra ancora una volta qualche possibile variazione. Ma è anche vero che occorre guardarsi dal trasformare quella commistione che ha nobilissime origini e applicazioni critiche in una formula di comodo che finisca per essere addirittura banale, così come ha spesso finito per diventare banale e scolastica l'immagine di un Petrarca incapace di decidere tra terra e cielo: del resto già Contini avvertiva a proposito di Michelangelo del rischio di finire nel "figurino generale dell'uomo intimamente diviso, del 'contrasto', del 'dissidio', a cui invariabilmente riesce la minore e minima critica romantica" (Contini 1974: 244). In tal senso, mi riconosco in alcune affermazioni di Susanna Barsella, avversa a una lettura della lirica di Michelangelo nella chiave esclusiva di un semplificatorio platonismo 'mediceo', mentre la forza e l'originalità dell'artista starebbero in una percezione affatto nuova ed esaltante della materia e delle sue possibilità quando sia investita da un'altrettanto concreta

e però sublime capacità tecnica.³ Come si vede, queste minime avvertenze si prestano ad aprire percorsi anche assai diversi, per esempio in direzione apertamente psicanalitica nelle parole di Thomas Mann⁴, che non siamo certo obbligati a far convergere in un unico punto finale e probabilmente posticcio. Non è dunque questa la mia presunzione ma, dando molte cose per acquisite e in genere accogliendo senza discussione gli apporti forniti soprattutto dai commenti, cercherò solo di inseguire con semplicità qualche linea di lettura, muovendo in modo non troppo rigido dalla considerazione di alcuni specifici nuclei tematici che attraversano le *Rime*.

Il fuoco – fuoco d'amore e bellezza, e fuoco della creazione artistica – appare subito come una delle metafore più ricche di senso che attraversano le *Rime*. E non c'è forse modo migliore per entrare in argomento che rileggere un famoso passo del *Cortegiano* che, analogamente a Thomas Mann e a Marsilio Ficino, ci soccorre nel dipingere lo sfondo sul quale accampare le nostre letture. Scrive dunque il Castiglione nella parte finale dell'opera, IV 69 (parla il Bembo), a proposito della divina "fonte della suprema e vera bellezza":

Questa è quella bellezza indistinta dalla somma bontà, che con la sua luce chiama e tira a sé tutte le cose; e non solamente alle intellettuali dona l'intelletto, alle razionali la ragione, alle sensuali il senso e l'appetito di vivere, ma alle piante ancora ed ai sassi comunica, come un vestigio di se stessa, il moto e quello istinto naturale delle lor proprietà. Tanto adunque è maggiore e più felice questo amor degli altri, quanto la causa che lo move è più eccellente; e però, come il foco materiale affina l'oro, così questo foco santissimo nelle anime distrugge e consuma ciò che v'è di mortale e vivifica e fa bella quella parte celeste, che in esse prima era dal senso mortificata e sepolta. Questo è il rogo, nel quale scrivono i poeti esser arso Ercole nella summità del monte Oeta e per tal incendio dopo morte esser restato divino ed immortale

[...] Indrihiamo adunque tutti i pensieri e le forze dell'anima nostra a questo santissimo lume, che ci mostra la via che al ciel conduce; e drieto a quello, spogliandoci gli affetti che nel discendere ci eravamo vestiti, per la scala che nell'infimo grado tiene l'ombra di bellezza sensuale ascendiamo alla sublime stanza ove abita la celeste, amabile e vera bellezza, che nei secreti penentrali di Dio sta nascosta, acciò che gli occhi profani veder non la possano; e quivi troveremo felicissimo termine ai nostri desideri, vero riposo nelle fatiche, certo rimedio nelle miserie, medicina saluberrima nelle infirmità, porto sicurissimo nelle turbide procelle del tempestoso mar di questa vita (Castiglione 1998: 436-37).

Tenendo a mente questo passo, esemplare di una lunga stagione culturale e dei suoi miti, affrontiamo direttamente le *Rime* di Michelangelo movendo dal sonetto 97/L43:

Al cor di zolfo, alla carne di stoppa,
a l'ossa che di secco legno sièno,
a l'alma senza guida e senza freno,
al desir pronto, a la vaghezza troppa,
a la cieca ragion debile e zoppa,
al vischio, a' lacci di che 'l mondo è pieno,
non è gran meraviglia in un baleno
arder nel primo foco che s'intoppa.

A la bell'arte che, se dal ciel seco
ciascun la porta, vince la natura,
quantunque sé ben prema in ogni loco,
s'i' nacqui a quella né sordo né cieco,
proporzionato a chi 'l cor m'arde e fura,
colpa è di chi m'ha destinato al foco.

Tante passate letture e il fatto che non mostri di presentare particolari difficoltà dispensano dal commentarlo partitamente⁵, ma può essere utile rifarne una parafrasi interpretativa: 'Se il cuore è di zolfo, la carne di stoppa, le ossa di legno secco; se

l'anima non ha chi la guidi e freni, e se il desiderio è pronto e troppo numerose le manifestazioni della bellezza, e la ragione è cieca, debole e inferma, e considerato che il mondo è pieno di vischiose attrattive e di trappole, non c'è infine da stupirsi che si possa immediatamente bruciare nel primo fuoco in cui ci si imbatte. Ma se io sono nato né sordo né cieco alla bell'arte che, quando la si porti con sé dal cielo, vince la natura che pure fa ben sentire dappertutto il suo peso, e se sono talmente disposto a sentire la bellezza di chi mi arde e rapisce il cuore, la colpa è di chi ha fatto che questo fuoco fosse il mio destino'. Direi subito che occorra ridurre la portata di ogni riferimento diretto a una qualche concreta figura d'amante, e tanto meno a Tommaso Cavalieri, come pure si è pensato. Al v. 4 Residori intende *vaghezza* come 'desiderio', 'voglia', ma così se ne fa un doppione del *desio* che precede: Masi parafrasa 'bellezza', che nel caso non sarebbe a parer mio la particolare "bellezza, leggiadria eccessiva (della persona amata)", ma appunto la bellezza in sé. Ma considerando che gli altri sostantivi dell'elenco sono tutti riferiti al soggetto, è forse meglio intendere la "vaghezza" come una conseguenza del "desir", e dunque come un eccesso di disponibilità, di cedevolezza agli ancora vaghi impulsi del desiderio⁶. Così, compiutamente *pronto* e cioè proteso alla ricerca di un obiettivo sul quale concentrarsi c'è un desiderio più forte di una ragione cieca e debole, e attorno gli stanno troppi oggetti seducenti, proposti da una natura sempre presente e potente che "ben preme in ogni loco" (v. 11)⁷, sì che è del tutto inevitabile che un io desiderante prenda immediatamente fuoco per ciò in cui si sia imbattuto, o 'intoppato'. Così, escludendo la limitazione a una qualche persona amata, si ha una articolata corrispondenza dialettica tra quartine e terzine. Nelle quartine, si descrive il processo diciamo così normale o normalmente umano attraverso il quale l'uomo dirige il desiderio verso i 'troppi' oggetti che la natura gli mette innanzi. Nelle terzine, per contro, Michelangelo dichiara quale sia l'oggetto

unico e vero del suo personale desiderio amoroso: è la *bell'arte*, che comporta la tensione verso un criterio di bellezza che supera l'ambito per sé dispersivo di una natura che pure non smette di farsi sentire dappertutto. Ma soprattutto dichiara che la *bell'arte* è l'oggetto di un desiderio ch'egli ha ricevuto direttamente dal cielo e nel quale non s'è affatto 'intoppato' perché è precisamente verso l'arte ch'egli sin dalla nascita è stato fatto non solo sensibile ma anche *proporzionato*, cioè predisposto, e dunque capace di percepire la bellezza di chi gli ruba il cuore ... Per questo, poiché anche *proporzionato* dipende da *nacqui*, e dunque 'non nacqui sordo o cieco *ma* predisposto', si dovrebbe precisare l'interpretazione corrente (che ha anche immaginato che si alluda a Tommaso Cavalieri) intendendo che *chi 'l cor m'arde e fura*, non sia tanto una determinata persona quanto precisamente la bellezza incarnata in un corpo che si rivela agli occhi di chi è *proporzionato* a coglierla. A meno che non si tratti, per quanto possa parere improbabile, della *bell'arte* medesima⁸, secondo il processo chiaramente descritto nel madrigale 164/L62, che delle nostre terzine può essere preso come un diffusa illustrazione:

Per fido esemplo alla mia vocazione
 nel parto mi fu data la bellezza,
 che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
 S'altro si pensa, è falsa opinione:
 questa sol l'occhio porta a quell'altezza
 ch'a pingere e scolpir qui m'aparecchio.
 Se' giudizi temerarii e sciocchi
 al senso tiran la beltà, che muove
 e porta al cielo ogni intelletto sano,
 dal mortale al divin non vanno gli occhi
 infermi, e fermi sempre pur là dove
 ascender senza grazia è penser vano.

Rispetto al sonetto la sequenza è rovesciata: prima, la propria eletta vocazione che fa che il suo occhio sia “a quell’all’altezza”, e cioè *proporzionato* a ciò che dipingerà o scolpirà, e poi il giudizio severo su chi non ha avuto la grazia di un tale celeste dono. In altri termini, ai comuni e inevitabili meccanismi del desiderio, Michelangelo nelle terzine del sonetto contrappone l’eccezionale e doppio privilegio della sua passione, che vive nel rapporto che s’instaura tra un oggetto e un soggetto che si corrispondono, si chiamano l’un l’altro: tra un’arte che *vince la natura*, e una nativa, personalissima ‘proporzione’ ad essa da parte di lui, Michelangelo. Ed è da questo corto circuito che scatta, fatale e inestinguibile, l’incendio, e un destino diverso e straordinario a fronte della comune fenomenologia del desiderio propria a quelli che “al senso tiran la beltà” e non sono capaci di alzare gli occhi “dal mortale al divin”. In ciò sta anche la radice di quanto ha osservato Hugo Friedrich, il quale in maniera a parer mio inesatta interpreta essenzialmente in chiave amorosa il sonetto (il *primo foco* del v. 8 “gli ha aperto [*a Michelangelo*] le vie dell’arte e anche del grande amore; a quest’ultimo si riferisce il v. 13”: ma sono invece fuochi diversi e contrapposti), e però giustamente rileva una svolta stilistica tra le quartine e le terzine: “la prima e la seconda strofa hanno un vocabolario rozzo, vicino allo stile burlesco⁹, e la terza e la quarta una forma elevata”: una svolta che resta tuttavia inspiegata con la sua lettura (e via via con quella di altri), quasi esempio di ciò che aveva scritto pagine prima, che spesso “il contenuto del testo non dà alcuna giustificazione all’eterogeneità della forma linguistica”¹⁰. In questo caso non è così. Il lessico realistico ed espressivo delle quartine corrisponde alla descrizione di ciò che tutti naturalmente subiscono secondo la più ‘volgare’ e materiale patologia del desiderio (e non c’è contraddizione alcuna se si pensa che anche il poeta per la sua parte ci si possa identificare), mentre la forma elevata delle terzine corrisponde alla

verità di un destino diverso, definito da una vocazione affatto eccezionale.

Ho preso le mosse dal fuoco, e subito il discorso è andato oltre. Ma un punto almeno lo si è ben visto, nel sonetto “Al cor di zolfo”, e consiste, come si accennava, nella differenza tra due fuochi: il “primo foco” legato a un’immediata percezione sensibile che con buona dose di casualità la natura sa accendere in chi semplicemente desidera, e il *foco* diverso che divampa ogni volta che un animo a ciò predestinato da una vocazione originaria, da una grazia celeste qual è precisamente quella dell’artista, si trova dinanzi all’epifania della bellezza. Di qui – da questo motivo – si dipanano per le rime variazioni e applicazioni particolari (e lasciamo da parte le occorrenze semplici e senza speciali echi del “foco” e dell’“ardore” amoroso, che tornano più volte), come quella attraverso la quale Michelangelo allontana da sé gli amori ‘bassi’ degli altri, come già faceva nel madrigale appena citato. Per esempio, nella quartina 49/L19:

Amor, la tuo beltà non è mortale:
nessun volto fra nnoi è che pareggi
l’immagine del cor, che ‘nfiammi e reggi
con altro foco e movi con altr’ale,

ove l’affermazione che l’immagine impressa nel cuore supera la bellezza di qualsiasi altro volto reale è raddoppiata dal fatto che a ciò corrispondono ‘fuochi’ (e ‘ali’) diversi: quello che arde per la bellezza concreta e sensuale, e quello che arde per la superiore bellezza che il cuore ha saputo riconoscere sì da riferirla ai suoi celesti archetipi, e ch’è dunque essa sola in grado di fornire le ali per salire al cielo. Com’è eloquentemente e, vorrei aggiungere, pericolosamente detto nel sonetto 83/L37, soprattutto nella terzina finale:

Veggio nel tuo bel viso, signor mio,
quel che narrar mal puossi in questa vita:

l'anima, della carne ancor vestita,
 con esso è già più volte ascesa a-dDio.
 [...]

A quel pietoso fonte, onde s'ian tutti,
 s'assembra ogni beltà che qua si vede
 più ch'altra cosa alle persone accorte;
 né altro saggio abbiàn né altri frutti
 del cielo in terra; e chi v'ama con fede
 trascende a-dDio e fa dolce la morte,

che per la sua intensità merita una sia pur facile parafrasi: 'Signore mio (Cavaliere?), nel tuo bel viso vedo ciò che in questa vita si può raccontare solo malamente: la mia anima, ancora rivestita dal corpo, guidata dalla bellezza del tuo volto è già più volte salita sino a Dio [...] Per chi è in grado di comprendere, ogni bellezza visibile in terra rappresenta più di ogni altra cosa quella generosa fonte divina alla quale tutti dobbiamo la nostra origine. Quaggiù in terra noi non abbiamo altri modelli o altri frutti celesti diversi da questi, sì che chi ti ama ed ha fede sale sino a Dio, e fa dolce la propria morte'. Com'è stato fatto, non si può evitare di citare Petrarca, *Rvf* 243, 3, di Laura: "fa qui de' celesti spirti fede", e 268, 34-36: "il suo bel viso / che solea far del cielo / et del ben di lassù fede tra noi", ma proprio la pertinenza del riscontro esalta per contro l'audacia e la gravidanza tutta michelangiolesca del concetto qui espresso, manifestazione di un erotico 'monoteismo della bellezza'¹¹, del quale dà testimonianza forte anche il sonetto 34/L12, "La vita del mie amor non è 'l cor mio". Qui, l'amore del poeta non vive entro le misure ristrette e manchevoli del suo cuore terreno ma le trascende, perché la luce e lo splendore dell'amato sono né più né meno quelli stessi di cui godeva in paradiso ove l'anima sua viveva prima di incarnarsi, sì che nel suo corpo mortale non si può non rivedere lo splendore medesimo di Dio (vv. 7-8: "né può non rivederlo in quel che more / di te"). Quanto al

poeta, incarnandosi a sua volta ha avuto in dono precisamente la capacità di giudizio, la *stima*, che gli permette di riconoscere in quello splendore la presenza divina alla quale aspira. Così, perdersi negli occhi dell'amato è il modo per godere di "tutto 'l paradiso" e, con torsione significativa, riattualizzare qui e ora il legame amoroso che lassù, prima che le loro anime si rivestissero del corpo, già lo stringeva a lui:

Poi che negli occhi ha' tutto 'l paradiso,
per ritornar là dov'ì' t'ama' prima,
ricorro ardendo sott'alle tuo ciglia¹².

E là, in cielo, le anime del poeta e dell'amato torneranno, e ritroveranno sublimato un amore del quale in verità non hanno mai smesso di godere. Una breve parentesi è necessaria. Questa esaltazione di un amore che ha preceduto e infine oltrepasserà la dimensione terrena e corporale viaggiando, per dir così, sulle ali della Bellezza rivela senza alcun dubbio la sua matrice platonica¹³. Michelangelo qui fa propria e sulle orme di Ficino finisce per interpretare in chiave eroticamente positiva la concezione schiettamente pagana che voleva le anime quali particelle della sostanza celeste imprigionate nel corpo dal quale si sarebbero infine liberate con la morte, tornando alla loro propria sede¹⁴. Più che a Cicerone o a Virgilio o a Macrobio, tuttavia, il 'fondo' al quale quei versi rimandano è, appunto, tutto platonico, e come Ariani ha ben sottolineato, richiamano in particolare il *Fedro*, e in particolare quella parte del discorso di Socrate, 249B ss., che spiega come la bellezza di quaggiù faccia scattare nel filosofo la reminiscenza della Bellezza divina che l'anima "ha visto quando procedeva al seguito di un dio e guardava dall'alto le cose". Con ciò, non è indispensabile immaginare una lettura diretta del *Fedro* e del *Fedone* da parte di Michelangelo, come Ariani ipotizza (2014: 105), bastando, credo, tornare alla sua formazione nella Firenze laurenziana, e a quelle frequentazioni

e all'atmosfera culturale segnata dalla presenza di Marsilio Ficino. E infatti, se volessimo sottolineare ancora una volta le corrispondenze che si possono istituire tra il commento del Ficino al *Convito* di Platone da una parte e le rime michelangiottesche dall'altra, ne riuscirebbe un elenco relativamente facile e molto lungo. Ma non è il caso di entrare in un terreno già battuto: semmai, è più interessante raccogliere l'osservazione di Marcozzi, che il tema del corpo-carcere è sostanzialmente assente nella tradizione lirica che precede Petrarca, mentre nei secoli successivi non è frequente e in ogni caso di tono ribassato sul piano speculativo. Con la notevole eccezione di Michelangelo, che "nell'uso della metafora [...] si dimostra originale, e per così dire, 'laico' rispetto alla tradizione lirica". Dopo aver ampiamente citato Panofski, Marcozzi prosegue: "dal punto di vista ideale Michelangelo si allontana dal modello lirico, poiché considera le forme corporee una reiterazione di quelle celesti, e in questo senso le accoglie, le ammira, non ne condanna l'opaca imperfezione, le elegge a modello". E ancora: "Michelangelo non avverte il dubbio morale del modello lirico petrarchesco, e che in Petrarca è insolubile, consistente nella dialettica oppositiva di corpo e anima; in Michelangelo l'uno e l'altra hanno una fondamentale identità: la condizione di prigionia delle anime è nobilitata nel canto e nell'effigie" (Marcozzi 2011: 40-41). Credo che questa diagnosi sia sostanzialmente giusta, ma possa essere approfondita mettendo per un momento tra parentesi il modello lirico petrarchesco, almeno in parte distraente. Il fatto è che Michelangelo è ficiniano a metà, a dispetto di tutti i parallelismi che si possono fare, e che è proprio nei confronti del filosofo che lo si potrebbe dire 'laico'. Ficino ossessivamente va ripetendo la definizione platonica dell'amore come desiderio di bellezza (*Simp.* 201A; *Fedro* 238C): "Quando noi diciamo amore, intendente desiderio di bellezza, perché così apresso di tutti i philosophi è la diffinitione d'amore" (I 4 / Ficino 1987: 15-16; 2002: 15), e

nessuno più di Michelangelo ha vissuto questa verità. Che però in Ficino si complica poiché la bellezza la si scorge, è vero, nei singoli corpi belli, ma a quel punto l'amore non s'appaga, va oltre, vola più alto: "Di qui adviene che lo impeto dello amatore non si spegne per aspecto o tacto di corpo alcuno, perché egli non desidera questo corpo o quello ma desidera lo splendore della maiestà superna refulgente ne' corpi, e di questo si maraviglia "(II 6/ 1987: 34; 2002: 37). Nel corpo dell'amato splende il fulgore della divinità, ed è questa presenza del divino che l'amante venera e teme e alla quale vuole infine risalire attraverso l'immagine di quella bellezza che dentro di sé ha 'riformato' e della quale si è appropriato al punto da trascurare il corpo nel quale l'ha a tutta prima percepita: "L'animo di costui, così percosso, ricognosce come cosa sua la imagine di colui che gli si fece innanzi, la quale quasi interamente è tale quale ab antiquo egli ha in sé medesimo, e quale già volle scolpire nel corpo suo ma non potette, e quella subitamente appicca alla sua interiore imagine, e quella riformando migliora, se parte alcuna gli manca alla perfecta forma del corpo gioviale; e dipoi essa imagine così riformata ama come sua opera propria. Di qui nasce che gli amanti sono tanto ingannati che giudicano la persona amata essere più bella ch'ella non è; imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma veggono quella nella imagine già formata dalla loro anima ad similitudine della loro idea "(VI 6/ 1987: 123; 2003: 141). E insomma, è solo così, attraverso l'*idea* depurata di ogni macchia del sensibile, che si realizza tutta la forza di quel movimento circolare dell'anima che muove da Dio e a Dio ritorna: in quanto parte da Dio è Bellezza; in quanto passa attraverso il mondo è Amore; in quanto torna a unire la creatura a Dio è Beatitudine: "E questa spetie divina, cioè bellezza, in tutte le cose l'amore, cioè desiderio di sé, ha procreato. Imperò che se Idio ad sé rapisce el mondo e el mondo è rapito da lui, un certo

continuo attramento è tra Dio e el mondo, e da Dio comincia e nel mondo passa, e finalmente in Dio termina, el quale come per uno certo cerchio donde si partì ritorna. Sì che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a-Llui congiungne l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione" (II 2/ 1987: 23; 2003: 25).

Mi scuso se torno a ripetere che la complessità e le sottigliezze del discorso di Marsilio Ficino eccedono di troppo queste scarse citazioni. Ma qui, nel 'passaggio' mondano e amoroso, sta il punto di crisi, lo stacco. Michelangelo rivendica a sé l'esclusivo privilegio della *stima* della bellezza che fa di lui una sorta di *monstrum* capace di vivere in terra, qui e ora, ciò che agli altri sarà rivelato solo nell'al di là, dopo che saranno morti, e legittima l'auto-celebrazione di sé e del proprio amore, collocati l'uno e l'altro in una dimensione terrena ch'è insieme intensamente corporale e proprio per questo, si direbbe, intimamente partecipe del divino, come ribadisce con eloquenza la terzina finale del bel sonetto amoroso 60/L23:

Quel che nel tuo bel volto bramo e 'mparo,
e mal compres'è dagli umani ingegni,
chi 'l vuol saper convien che prima mora.

Ma Michelangelo non può concepire di 'riformare' l'immagine dell'amato e di trasformarlo nello scorporato fantasma ideale assunto come la condizione imperativa che lo riporterà all'*unum* assoluto della bellezza divina. Non lo concepisce perché egli *stima* e ama, sì, la bellezza, ma la concreta bellezza di *quel* corpo, che unico e solo la esprime e senza il quale il suo amore semplicemente non esisterebbe. Con apparente paradosso, la sua stupefacente sensibilità alla bellezza non lo rinchiude

nell'apoteosi delle sue capacità fantastiche e astrattive, ma lo spossa di sé e l'incatena alla soverchiante, assoluta oggettività dell'altro che proprio in quanto 'corpo' vivo da amare diventa *tout court* il corpo medesimo che l'amante riconosce come proprio e in cui si vuole trasfondere, ripercorrendo il mito platonico dell'originaria fusione dell'androgino, e restituendosi al divino proprio per questa via di totale e possessiva dedizione¹⁵. Si veda almeno il sonetto 89/S19, che non richiede parafrasi:

Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume
 che co' miei ciechi già veder non posso;
 porto co' vostri piedi un pondo adosso,
 che de' mie zoppi non è già costume.
 Vado 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.
 Come luna da sé sol par ch'io sia,
 ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
 se non quel tanto che n'accende il sole.

Non so se a proposito di Michelangelo sia mai stato invocato un filosofo suo contemporaneo, Agostino Nifo, famosissimo al suo tempo e autore di un'opera che certamente ha fatto parlare di sé nella Roma dov'è stata pubblicata, il *De pulchro*, edita dal Blado nel 1530 e nel 1531. Ebbene, gran parte del significato di quest'opera è consegnato, in diretta polemica con il Ficino, alla piena rivendicazione dell'amore umano e al godimento della bellezza assunta come unico reale criterio di valore, svincolati da ogni proiezione nel divino, il che comporta la riabilitazione dei sensi inferiori e del piacere sessuale. Da essa mi piace

trarre immediatamente un passo che illumina al meglio quanto ho cercato di dire sin qui. Se Ficino intitola il cap. V 3 del suo commento: *Pulchritudo est aliquid incorporeum* (nel volg.: *Che la bellezza è cosa spirituale*), Nifo ribatte, nel capitolo 17 significativamente intitolato *Pulchritudinem non esse speciem incorpoream quae a re quae placet multiplicatur in anima amantis*:

Ficinus, vir doctissimus, non discernens inter *id quo* (ut ita loquar) et *id quod*, speciem rei quae a re proficiscitur ad ipsam animam, asserit esse pulchritudinem. Quod quidem falsum est quoniam pulchritudo non esset realis (ut philosophorum verbis utar) sed intentionalis. At intentionale simulachrum non placet, sed est quo placet animae id cuius est simulachrum [...], est in re pulchra pulchritudo ipsa realis¹⁶.

“Est in re pulchra pulchritudo ipsa realis”: da qui Michelangelo non si schioda. Egli non ama l’idea, il simulacro ricreato nella mente, ma la cosa. Torniamo un momento al passo del Ficino citato in apertura per cercare di cogliere per analogia, seppur in modi approssimativi e forse un poco rozzi, l’estremismo michelangiotesco. Là, in Ficino, c’era il bene che produceva un bellissimo fiore quale esca per attirare a sé: ebbene, ora il fiore basta a se stesso, e il bene non ha veramente altro da offrire. Adirittura, finisce per confondersi con il fiore medesimo: gli occhi dell’amato *sono* il paradiso, ed è tra le sue “pronte braccia” che l’amante vorrebbe averlo per sempre (72/R26). Così, sul piano dell’orizzonte culturale di riferimento Michelangelo mantiene molto dello schema ficiniano, ma anche lo forza e lo altera in maniera forte e originale, e direi a tratti persino bizzarra, quando appesantisce il cerchio che da Dio muove e a Dio fa ritorno sostituendo tra i poli della Bellezza e della Beatitudine non già un Amore sublimato in idea, com’era prescritto affinché il congegno funzionasse, ma il corpo bello di Tommaso Cavalieri. C’è in tutto questo qualcosa di irriducibile, di cui Michelangelo non

si pente, anche se a propria difesa sentirà il bisogno di spiegare ulteriormente e in certo modo di mettersi al riparo, là dove la forza terribile ed esclusiva di un “bel viso” s’allarga e si diluisce in “ogni gentil persona”, 279/F57:

La forza d’un bel viso a che mi sprona,
 c’altro non è c’al mondo mi diletta?
 ascender vivo fra gli spirti eletti
 per grazia tal, c’ogni altra par men buona.
 Se ben col fattor l’opra suo consuona,
 che colpa vuol giustizia ch’io n’aspetti,
 s’i’ amo, anz’ardo, e per divin concetti
 onoro e stimo ogni gentil persona?

‘Visto che al mondo non c’è null’altro che mi dia piacere, a cosa mi sprona la forza di un bel viso? mi sprona a salire ancor vivo tra gli spirti eletti, godendo di una grazia ch’è superiore a ogni altra. Se in ciò la creatura è in perfetta sintonia con il Creatore, di quale colpa la giustizia vorrebbe accusarmi se io amo, o meglio brucio d’amore e onoro e stimo ogni nobile persona secondo il concetto divino ch’è in lei?’

Ma anche di una pur possibile *colpa* si dirà più avanti. Ora torniamo torna ancora una volta al *foco*, per intendere meglio la trama che genera un sonetto come il 77/L29, *Se il foco fusse alla bellezza equale*, alquanto faticosamente dedicato ad argomentare con qualche traccia di concettosità un possibile dubbio: poiché la bellezza dell’oggetto amato, quando sia colta nella sua più pura essenza, si rivela tale da ardere il mondo intero, com’è possibile che l’amante possa contemplarla senza esserne inceduto? La risposta è che il cielo, pietoso di noi, ha limitato la nostra capacità d’appercezione, sì che, nei fatti, il fuoco che ci arde è *sempre* inferiore alla potenza di tale bellezza, e relativo alla nostra *sempre* insufficiente capacità di appercepirlo compiutamente. Onde la galante conclusione:

Così n'avien, signore, in questa etate:
 se non vi par per voi ch'i' arda e mora,
 poca capacità m'ha poco acceso,

nella quale Michelangelo opera una significativa variazione del tema dei 'due fuochi', ora non più contrapposti ma piuttosto gerarchizzati, seppur indirettamente, non per qualità ma per quantità, secondo la scala ascendente di un termometro che proporziona l'intensità del fuoco amoroso alla capacità soggettiva di percepirlo e vivere in esso. Che questa sia pure parziale torsione del motivo sia il frutto di un 'pensiero continuo', per non dire ossessivo, lo mostrano i madrigali 148/S84, e 149/S85, che continuano a ricamare sottilmente sul motivo-base insistendo sullo squilibrio al quale dà voce il sonetto appena sopra considerato, che sembra essere il loro necessario antecedente logico. Il primo, *Con più certa salute*, muove dall'affermazione che l'eccesso di grazie da parte della donna gli è dannoso perché soverchia la sua *piccola virtute*, e nessuno che sia saggio può volere qualcosa che ecceda le sue capacità, e conclude:

chi si dà altrui, c'altrui non si prometta,
 d'un superchio piacer morte n'aspetta,

cioè, risolvendo il forte anacoluto: 'se qualcuno dà del suo a chi non è in grado di farlo proprio (di riprometterlo a se stesso), costui per un siffatto soverchiante piacere s'aspetti di morire'¹⁷. Ch'è poi la conclusione medesima del sonetto 150/L56, inteso a mostrare come l'eccessiva grazia che gli giunge dalla donna possa essere altrettanto micidiale del dolore:

Tal tuo beltà, c'Amore e 'l ciel qui folce,
 se mi vuol vivo afreni il gran contento
 c'al don superchio debil virtù muore¹⁸.

Il secondo madrigale, 149/S85, complica ulteriormente, rifacendosi anch'esso allo squilibrato rapporto tra la bellezza e il fuoco che essa accende, che il sonetto *Se 'l foco fusse sin dall'incipit* denunciava. Ecco per intero il testo e la parafrasi:

Non posso non mancar d'ingegno e d'arte
 a chi mi to' la vita
 con tal superchia aita,
 che d'assai men mercé più se ne prende.
 D'allor l'alma mie parte
 com'occhio offeso da chi troppo splende,
 e sopra me trascende
 a l'impossibil mie, per farmi pari
 al minor don di donna alta e serena.
 Seco non m'alza, e qui convien ch'impari
 che quel ch'ì posso ingrato a llei mi mena.
 Questa, di grazia piena,
 n'abonda e 'nfiamma altrui d'un certo foco,
 che 'l troppo con men caldo arde che 'l poco.

‘Il mio ingegno e la mia arte non possono che essere insufficienti nei confronti di chi mi toglie la vita con un eccesso tale di beni che potrei ritenerne di più se me ne concedesse meno. L'anima si stacca allora da me, come fa l'occhio abbagliato da troppo splendore, e sale oltre me stesso verso ciò che mi riesce impossibile, per permettermi di pareggiare almeno il dono più piccolo dell'alta e serena donna. Ma l'anima non mi porta in alto con sé, e così sono obbligato a verificare che le mie possibilità mi fanno apparire ingrato verso una donna che, piena di grazia, ne riversa largamente sugli altri e li infiamma d'un fuoco tale che, quand'è troppo, brucia meno di quando è poco'¹⁹. Né finisce qui, perché il tema è ripreso nel madrigale 156/S76, costruito contrapponendo allo sforzo del processo di elevazione il venir meno delle forze “in un fitto intreccio ellittico che allude all'insufficienza dell'amante che è ‘colpa’ dell'altezza

dell'amata"²⁰. Ma come sempre è stupefacente la capacità di Michelangelo di articolare via via i suoi motivi e portarli in modo fulmineo a esiti tanto logicamente perfetti quanto inattesi e a loro volta ricchi di futuro. La coppia di sonetti 159/S82 e 160/L60, infatti, dà un'inflessione affatto nuova a quel pericoloso *superchio* di grazia. Il primo, rivolto a Vittoria Colonna, mostra che una saggia consapevolezza impone d'accettare come invalicabile la dismisura iscritta nel rapporto tra la 'grazia divina' elargitagli dalla signora e la debolezza del soggetto che da tanto nobile altezza la riceve. Ecco il testo che, di nuovo, mi sembra opportuno riferire per intero:

Per esser manco, alta signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro a quella, usar la mia
con tutto il cor volse 'l mie basso ingegno.

Ma visto poi c'ascendere a quel segno
proprio valor non è c'apra la via,
perdon domanda la mie audacia ria,
e del fallir più saggio ognor divegno.

E veggio ben com'erra s'alcun crede
la grazia, che da voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale.

L'ingegno, l'arte, la memoria cede:
c'un don celeste non con mille pruove
pagar del suo può già chi è mortale,

ed ecco la parafrasi, forse non strettamente necessaria trattandosi di uno dei testi più piani e 'facili' di Michelangelo: 'Nobile signora, per essere meno indegno della vostra immensa cortesia il mio umile ingegno volle dapprima ricambiarla di tutto cuore con la mia. Ma avendo poi realizzato che non ho alcuna capacità di aprirmi una via per salire sino a quel livello, la mia colpevole presunzione chiede perdono, e il mio fallimento mi fa diventare più saggio. E ben vedo quanto sbaglio se penso

che l'opera mia caduca e fragile possa pareggiare la grazia divina che da voi piove. Cede l'ingegno, la memoria, l'arte: chi è mortale neppure se ci riprovasse mille volte può ripagare del suo i doni del cielo'. Il secondo sonetto, 160/L60, fa un significativo passo in più, argomentando che chi è beneficiato da una "mercé infinita" non può e neppure deve augurarsi di poterla pareggiare con il suo 'servizio', e che in tal senso l'ingratitude è addirittura fondante di un tale rapporto ("in me sol bramo / ingritudin più che cortesia"), perché l'amore altro non è, in buona sostanza, che l'accettazione di tale perenne squilibrio, e dunque del vitale corto circuito che scatta tra i due poli e alimenta il fuoco che un'ipotetica parità estinguerebbe:

Ché dove l'un dell'altro al par si sazia,
non mi sare' signor quel che tant'amo,
che 'n parità non cape signoria.

Il punto è importante e delicato perché, con pochi aggiustamenti, prelude, come vedremo, ai tardi sonetti nei quali il tema dominante diventa quello dell'impossibilità di pareggiare o compensare con l'umano 'servizio' l'incommensurabile 'beneficio di Cristo', e dove l'esperienza esistenziale di tale impossibilità chiude in sé la verità e il valore del beneficio medesimo²¹. Lo vedremo, ma immediatamente vorrei fare un'altra piccola deviazione, nella quale si raccolgono alcune delle cose dette sin qui.

Sopra ho citato, accostandolo ad altri componimenti, il madrigale 148/S84. Lamentando, come s'è detto, l'eccesso di grazie da parte della donna, Michelangelo riconosce che la saggezza consiste nello scansare siffatti pericoli, e dunque che "modesta persona / d'umil fortuna ha più tranquilla pace". Trovo notevole la corrispondenza con il sonetto 77/L29, "Se 'l foco fusse", anch'esso sopra considerato, ove si dice che il cielo pietoso ci ha ridotto la virtù visiva "per tranquillar la vita aspr'e

mortale". In questi versi la 'tranquillità' è definita per difetto, come risultato di una condizione rinunciataria, rassegnata ai propri limiti, intrinsecamente 'umile' o 'modesta' per usare gli stessi aggettivi ai quali Michelangelo l'accosta, e in quanto tale rappresenta l'esatto anti-modello dell'*ethos* igneo che domina tutte le rime e, si vorrebbe dire, l'opera intera di lui: è insomma, nel contesto delle rime, una tranquillità dallo statuto ambiguo, per non dire semplicemente negativo, com'è negativo l'ufficio moderatore riconosciuto alla saggezza²². Impressiona perciò la perfetta corrispondenza di pensiero e la forza dell'auto-analisi che è nel madrigale 92/S33, che negli splendidi versi finali denuncia il fatale e mortifero risultato che su di lui avrebbe una *ragione* di per sé capace di spegnere ogni fuoco di vita:

c'un cor che arde e arso è già molt'anni
 torna, se ben l'ammorza la ragione,
 non già più cor, ma cenere e carbone.

Siamo in un campo affatto diverso dalla petrarchesca condanna dell'*uso*, che impedisce la salvifica rigenerazione dell'io: all'opposto, quel *foco* è ed è stato tutta la sua vita, e di là da esso c'è il nulla: che sia l'amore o che sia la ragione, il risultato sarà "cenere e carbone", appunto. Meglio allora, per Michelangelo, bruciare sino in fondo la propria vita nel fuoco dell'amore, che sopravvivere come morto-vivente, da incenerito anzi tempo²³. Sicché, tornando a quelle due citazioni e ripensando a un Michelangelo ficiniano solo a metà, mi colpisce che Ficino, nel cap. 2 del *De voluptate*, insista ripetutamente sulla indispensabile *tranquillitas* che, contro le 'furie' che agitano l'animo, deve ugualmente presiedere sia agli impegni della vita attiva che di quella contemplativa, dal momento che proprio la *tranquillitas* e la *scientia veritatis* determinano le due condizioni essenziali attraverso le quali gli uomini si avvicinano a Dio: "Primi namque [...] virtutum generis opus est tranquillitatem afferre. Alterius

autem ad veritatis cognitionem perducere. Tranquillitas vero veritatisque scientia (ut Plato quoque disputat) divinitatis maxime propria sunt". Senza dire che, nella stessa pagina, le invettive contro la "nefariam labem", il 'fango' e la "porcorum spurcissima sordes" dei piaceri del senso, e il definire sulle orme di Platone e Socrate la *voluptas* come il chiodo che tiene l'anima schiava del corpo, fanno parte di una visione che non è più quella di Michelangelo (Ficino 1576: 991). Che infatti a suo modo reagisce (in modo per lui singolarmente tranquillo, direi) in un bel sonetto caudato databile forse agli anni dell'innamoramento per Tommaso Cavalieri, quindi posteriore al 1530, 25/L10, che a partire dalle terzine fa per dir così il punto, e ribalta la tradizionale visione dell'amore come esperienza tipicamente giovanile e la sua conseguente condanna in un uomo ormai maturo o addirittura vecchio (opportunamente Masi nel suo 'cappello', pp. 144-145, richiama al proposito Petrarca, che aborrisce il *senex libidinosus*):

[il fuoco] se l'umor d'un verde legno estingue,
 il freddo vecchio scalda e po' 'l nutrisce,
 e tanto torna in verde etate e spinge,
 rinnuova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce,
 c'amor col fiato l'alma e 'l cor gli cinge.

E se motteggia o finge,
 chi dice in vecchia etate esser vergogna
 amar cosa divina, è gran menzogna.

L'anima che non sogna
 non pecca amar le cose di natura,
 usando peso, termine e misura.

L'ovvia avvertenza finale è ricavata da *Sap.* 11, 21: "Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti", e mi sembra che tale esibizione di sapienza biblica abbia la medesima funzione della domanda che Michelangelo si fa e fa al lettore in 259/L80:

s'ogni nostro affetto al ciel dispiace,
a che fin fatto avrebbe il mondo Iddio?

Ed è appunto massimamente naturale che il fuoco d'amore possa essere micidiale per un giovane inesperto (il *verde legno*), che rischia di averne precocemente inaridito il complesso delle sue molteplici potenzialità, e sia invece ciò che "rinnuova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce" il vecchio, il quale ne ha dunque un bisogno assolutamente vitale. Quanto tutto ciò sia congruente con quanto s'è citato sin qui mi pare evidente. C'è però ancora una minuzia che, proprio pensando al già detto, mi colpisce. Si tratta di quell'anima "che non sogna". Che significa? I commentatori (vedi per tutti Masi *ad loc.*) rimandano a vari precedenti danteschi e petrarcheschi nei quali il 'sognare' ha una connotazione negativa (*Purg.* XXXIII 33; *Par.* XXIX 82; *Rvf* 49, 8, e 264, 88), come certamente ha anche qui: ma, di più, questo 'sognare' contrapposto all'amore per "cosa divina", come sono tutte "le cose di natura" (si sottolinei con forza il valore di questa ripetizione) non comporterà la condanna di un riduzionismo tutto mentale o ideale che, illudendosi di purificarli ed esaltarli, rompe invece i legami originari e necessari con la realtà delle 'cose divine' e la loro bellezza, e spegne il sempre giovane e vivificante fuoco che sanno accendere in chi davvero le ama? Per compendiare in due nomi, non sarà che anche qui abbiamo un Michelangelo più vicino a Nifo che a Ficino?²⁴

A questo punto credo si possa vedere come non si sia dinanzi a mere variazioni tematiche, ma a fitte e sistematiche ramificazioni di un pensiero poetico che non si ferma e continuamente ripullula su se stesso ed esplora le possibilità che via via esso stesso ha aperto segnando linee di sviluppo divergenti ma pur sempre solidali. E in ciò è fortissima l'analogia, o meglio la vera e propria continuità con quanto ha accertato la Campeggiani sul piano testuale circa le 'varianti indecise' che molte volte in Michelangelo non sono il segno di fasi di composizione via via

superate, e dunque relitti in vario modo sopravvissuti alla versione finale, oppure testimoni della mancanza di una versione siffatta (per i due casi, possiamo pensare da un lato agli abbozzi petrarcheschi del canzoniere, e dall'altro ai suoi *Triumphs*) ma, all'opposto, sono effetto di una apertura, di una "mouvance du texte" che sembra rovesciare il rapporto di successione tra non-finito e finito²⁵. Tutto ciò emerge anche semplicemente seguendo i rami della pervasiva metafora ignea, che sono numerosi e riescono ad applicazioni particolari che proseguono la linea portante che abbiamo seguito sin qui e che potremmo riassumere come quella della 'proporzione' quale concreta evidenza di un destino.

Consideriamo dunque, prima di tentare un discorso più ampio, alcune di queste applicazioni minori. Una a questo punto può apparire inevitabile, entro una vicenda segnata dal *foco* nel quale il poeta è destinato a vivere: il motivo della 'fenice'²⁶. Nel sonetto 62/S87, tutto costruito sulla metafora ignea, il fuoco è il nobile elemento che purifica il ferro e l'oro nelle mani degli artefici, e che forse purificherà il poeta medesimo e lo renderà degno di fama eterna:

né·ll'unica fenice sé riprende
se non prim'arsa, ond'io s'ardendo moro,
spero più chiar resurger tra coloro
che morte accresce e 'l tempo non offende.

Ma se il poeta stesso, avventurato per potersi rinnovare tra le fiamme, è infine "converso in foco" egli stesso, perché non ascende da subito "al suo elemento", cioè appunto alla sfera del fuoco? Michelangelo, abbiamo visto, se lo chiede, e con ciò, se non in maniera del tutto esplicita, torna a sfiorare il tema della eccezionalità del proprio destino che lo consegna a un fuoco che lo fa diverso dagli altri, ma è soprattutto singolare che oltre qualche ritorno affatto topico alla donna "alma fenice", 61/L24,

o all'ipotesi di una resurrezione del bel volto di Cecchino Bracci in uno dei suoi epitaffi, 217/E39, si scopra che il motivo apre all'invalicabile pensiero della morte dinanzi alla quale quel mito deve cedere. Il poeta "destinato al fuoco" non per questo è come la fenice che nel fuoco rinasce. Tutt'altro. Nel sonetto 43/L15, è la ragione che ammonisce:

-Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice,

e nel frammento di sonetto 52/F25:

... l'uom non è come fenice,
c'alla luce del sol resurge e rriede,

e nell'ottava 108/S42:

né spero com'al sol nuova fenice
ritornar più, ché 'l tempo nol concede.

Diversamente dal modello petrarchesco, nel quale la fenice è soprattutto Laura (*Rvf* 185; 210; 321; 323: ma per questa più complessa occorrenza cfr. la nota *ad loc.* di Santagata), mentre solo in un caso, *Rvf* 135, simboleggia il desiderio sempre rinascente dell'amante, in Michelangelo il rapporto è rovesciato, e la fenice è precisamente simbolo di ciò che egli 'non è', e dunque potente richiamo alla vecchiaia e alla morte che l'attende. Non è una traccia delle più visibili, anche se affidata a versi di aperta eloquenza, ma è importante perché non tanto contraddice, come in effetti fa, l'insistita proiezione divinizzante della fiamma che arde l'artista, ma perché spezza l'immediata continuità della immanente trascendenza (si perdoni l'ossimoro) o, come s'è detto, del corto circuito con il divino che è il grande mito che nutre quell'amore per la bellezza. Ed è infatti proprio questa inattesa soluzione di continuità, questa linea di frattura

che la morte traccia tra l'umano e il divino che tornerà in molte rime certamente tarde.

La metafora del "foco" segna altre vie, una delle quali porta all'"acqua". L'ultima delle ottave di 54 vv. 97-104/C8 vv. 17-24, sviluppa l'*agudeza* secondo la quale il fuoco d'amore che muove dalla vista di lei non si spegne neppure passando per gli occhi sempre bagnati di lacrime, sì che null'altro in verità può salvare l'amante all'infuori, omeopaticamente, del fuoco medesimo. Residori nota che il paradosso era caro alla lirica quattrocentesca, e rimanda a Tebaldeo 159, 12-14: "Piangea, né però il pianto i raggi offese [...] quel dolce pianto giuso al cor mi scese / e l'acqua – o strano et incredibil fatto! – / che spenger dovea il foco, più l'accese", e al Bembo, *Asolani* I 29: "Così aviene che delle nostre lagrime spargendolo diviene maravigliosamente il nostro fuoco più grave". È così, ma occorre anche dire che il nucleo originario dell'invenzione poetica sembra essere dantesco, nella canzone "Amor che movi" 26-27, ove l'immagine di lei è entrata e ha preso la mente del poeta "ed halli un foco acceso, / com'acqua per chiarezza fiamma accende", che direi direttamente presente nella nostra ottava, nel verso: "se l'acqua il foco accende" (senza dire, poi, che l'idea-guida di una sopravvivenza garantita dal sempre rinnovato sguardo di lei guida le prime stanze dell'altra canzone dantesca "Io sento sì")²⁷. Di qui resta facile accertare che, a parte due casi²⁸, nelle *Rime* l'assai più rara "acqua" è, se si può dire così, una creazione del *foco*, quale equivalente di 'lacrime' o 'pianto' come già in 54/C8, la cui ipotesi di base: il fuoco d'amore penetra illeso attraverso gli occhi bagnati di pianto, è rovesciata in 136/S38 v. 1-4, ove le lacrime si versano all'esterno per impedire che il fuoco interno ne sia spento: "L'alma, che sparge e versa / di fuor l'acque di drento, / il fa sol perché spento / non sie da'lloro il foco in ch'è conversa". Si veda dunque 90/L39 v.12: "I' vaglio contr'a l'acqua e contr'al foco"; 113/S2 vv. 13-14: "in un gentil core / [*Amore*] entra di

foco, e d'acqua par che n'esca"; 231/S47 vv. 8-10: "Gl'ingegni e le parole, / da'tte di foco a mio mal pro passati, / in acqua son conversi"; 235/L68 vv.11-12: "O donna che passate / per acqua e foco l'alme"²⁹; 272/L91 v. 7: "tornami l'acqua e 'l foco in mezzo 'l seno". Un'occorrenza di senso analogo, ma inserita in un più fitto quadro di corrispondenze, è infine nel madrigale 170/S74, ove, con molte analogie con il più arduo sonetto 63/S88³⁰, il sasso calcinato dal fuoco e poi 'dissolto', mescolato con acqua a formare la malta impiegata in edilizia è assomigliato al cuore del poeta arso dal chiuso fuoco che lo brucia e poi anch'esso 'dissolto' dalle sue inarrestabili lacrime, sì da essere consegnato a un nulla ch'è tuttavia sorte migliore "ch'arder senza morte"³¹. Ove varrà la pena di osservare ancora una volta che Michelangelo ama rovesciare le sue sentenze, quasi a vedere la stessa cosa da due lati opposti, moltiplicandone le risonanze e arrivando a una loro paradossale reciproca conferma. Nel caso, si vada alla conclusione di 145/S60, ov'è detto che è preferibile continuare a vivere nel dolore, "con dura sorte", piuttosto che essere graziati dalla morte (Residori segnala il contrasto con quanto è detto in 137/S39, vv. 1-4, ma nel caso il rovesciamento è meno spiccato)³². In maniera riassuntiva si può forse ripetere che è il fuoco a produrre l'acqua ma anche a mutarsi in essa e persino a cederle, sullo sfondo del prevedibile *topos* che vuole l'amore quale generatore di lacrime e affanni. Con qualche novità, tuttavia, che si può cogliere se dall'*acqua* si va alla concentrata forza del *ghiaccio*. Anche in questo caso c'è qualcosa di più del topico gioco antitetico tra *foco* e *ghiaccio*, per il quale si veda 88/S18; 145/S60, e 168/S69-70. Nella canzone 22/L8, metricamente anomala e relativamente giovanile (1524) il poeta si proietta in avanti, alla vecchiaia:

Ond'io sarò come nel foco el ghiaccio,
che si distrugge e parte e non s'accende.

La morte in questa età sol ne difende
dal fiero braccio ... (vv. 20-23)

Nel madrigale 125/S22 si definisce ormai “vecchio” e conclude:

Ma poi che 'l pensier rio
pur la ritorna [*la morte*] al consueto loco,
dal suo fier ghiaccio è spento il dolce foco.

Nel madrigale 167/S65 è ancora il ghiaccio che s'accompagna al desolato quadro della morte che incombe (lo trascrivo per intero, con la parafrasi):

La morte, Amore, del mie medesimo loco,
del qual già nudo trionfar solevi,
non che con l'arco e co' pungenti strali,
ti scaccia e sprezza, e col fier ghiaccio il foco
tuo dolce amorza, c'ha di corti e brevi.
In ogni cor veril men di le' vali;
e se ben porti l'ali,
con esse mi giugnesti, or fuggi e temi,
c'ogni età verde è schifa a' giorni stremi.

‘La morte, Amore, ora ti caccia con disprezzo lontano da me sul quale tu eri solito trionfare non solo con l'arco e le tue acute saette ma anche disarmato, e con il ghiaccio crudele spegne il tuo dolce fuoco al quale restano ormai pochi e brevi giorni. In ogni cuore virile tu vali meno di lei, e anche se hai le ali con le quali mi hai raggiunto, ora con quelle fuggi timoroso, perché i giorni estremi hanno ribrezzo della gioventù’. Anche nel madrigale 171/S75 la morte “l' foco in ghiaccio e 'l riso volge in pianto”, ove conta per noi l'associazione morte/ghiaccio, anche se non si fa parola della vecchiaia alla quale torna ad alludere il madrigale 269/L90, vv. 1-2: “Or d'un fier ghiaccio, or d'un

ardente foco, / or d'anni o guai, or di vergogna armato", che denuncia quanto sia doloroso un bene destinato a finire presto, quando l'amore "è grave impaccio" a un'anima ormai fredda e stanca. Come denuncia l'intenso frammento di sonetto 281 / F59:

Arder sole' nel freddo ghiaccio il foco,
 or m'è l'ardente foco un freddo ghiaccio,
 disciolto, Amor, quello insolubil laccio,
 e morte or m'è, che m'era festa e gioco.
 Quel primo amor, che ne diè tempo e loco,
 nella strema miseria è grave impaccio
 a l'alma stanca ...

Se l'acqua arrivava a minacciare il fuoco che pure l'aveva generata in forma di lacrime, il ghiaccio, strumento della vecchiaia e della morte, lo spegne. Mentre l'acqua, all'interno di una topica ben consolidata, non mette veramente in pericolo il fuoco amoroso con il quale convive, il ghiaccio è un nemico esterno ed estraneo che non si lascia addomesticare e impone, per contro, la sua forza. Di là dai superstiti e superati luoghi comuni dell'ardere e ghiacciare insieme, qui il tocco di novità sta nel farne la figura della desolazione finale, quando il calore della passione sarà spento e quel poco che resta della vita sarà dominato dal gelo del disamore che annuncia la morte. Questo è l'incubo, e ci riporta al tragico paradosso rappresentato da un corpo che, diversamente dalla fenice, può vivere solo entro un fuoco che non può trasformare in strumento di rigenerazione. Michelangelo, abbiamo visto cominciando questo discorso, proclama d'essere stato "destinato al foco" (97/L43, v. 14), ma proprio questo straordinario e quasi sovrumano destino rende singolarmente dolorosa la sconfitta contro il tempo e la morte, e rovescia il mito pur frequentato nelle *Rime* del fuoco d'amore quale datore di vita all'amante, e addirittura sua unica condizione di vita³³. Nei versi già citati a proposito della fenice:

-Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice;

... l'uom non è come fenice,
c'alla luce del sol resurge e rriede;

né spero com'al sol nuova fenice
ritornar più, ché 'l tempo nol concede,

sia la fenice che il ghiaccio fuoriescono dal prevedibile repertorio della condizione amorosa, e con le loro opposte immagini la oscurano in ciò che in Michelangelo ha di più esaltante: il mito dell'infinita potenza solare di cui quella condizione si nutre. Si deve notare, infatti, che nelle tre coppie di versi appena riferiti alla fenice *sempre* s'accompagna il sole, che cesserà d'essere sorgente di luce e di vita, e farà posto al ghiaccio che attende un corpo che aspetta di morire...

Prima di arrivare a qualche provvisoria conclusione inseguiamo un'altra frequente metafora che s'innesta su quella primaria del fuoco: quella del *legno*, articolata secondo due principali applicazioni, quella del legno o dell'albero *secco* che non può tornare indietro, rinverdire e produrre fronde e frutti (6/C2, v. 14; 22/L18, v. 37; 25/L10, vv. 10-12; 176/S43, v. 9: 199/E21, v. 3) e quella che nel legno *secco* o *arso* e infine ridotto in *cenere* il poeta rappresenta direttamente se stesso e il proprio destino (15/F3, v. 10; 22/L18, v. 2; 23/L19, vv. 12-13; 26/F9, vv. 1-4; 57/L21, vv. 1-2; 92/S33, vv. 15-17; 96/F43, v. 1; 97/L43, vv. 1-8; 171/S75, v. 9; 266/L89, vv. 4-11; 272/L91, v. 14)³⁴. Naturalmente le cose sono meno rigide di così, e variazioni e spunti diversi s'intrecciano in vario modo, e sciogliere tutte le connessioni di senso richiederebbe troppo spazio. Una cosa tuttavia spicca, ed è la costante che fa dell'albero o semplicemente del legno secco e arso il simbolo di un irreversibile destino di consunzione che rinvia all'immagine della morte. La coerenza con

il mito negativo della fenice è, di nuovo, perfetta: il poeta *non* è la fenice che nel fuoco rinasce, ma è il legno che nel fuoco brucia, e finisce per diventare “cenere e carbone”.

Qual meraviglia è se prossim'al foco
mi strussi e arsi, se or ch'egli è spento
di fuor, m'affligge e mi consuma drento,
e 'n cener mi riduce a poco a poco?

Vedea ardendo sì lucente il loco
onde pendea il mio greve tormento,
che sol la vista mi faceva contento,
e morte e strazi m'eran festa e gioco.

Ma po' che del gran foco lo splendore
che m'ardeva e nutriva il ciel m'invola,
un carbon resto acceso e ricoperto.

E s'altre legne non mi porge Amore
che lievìn fiamma, una favilla sola
non fie di me, sì 'n cener mi converto.

Questo sonetto (266/L89), certamente tardo, è stato riportato alla morte di Vittoria Colonna, nel 1547, ma ora ha ragione Masi, p. 247, a staccarlo da questa come da altre riconoscibili circostanze³⁵. È sicuro invece che in esso Michelangelo denunci una situazione da sempre sottesa al tema del “foco”, per esempio sin dal sonetto 97/L43 con il quale è cominciata questa nostra lettura: quella del “foco” come disposizione e coazione ad amare che identifica per via i propri oggetti ma vive di vita propria. Qui, Michelangelo tratteggia precisamente la condizione che sta caratterizzando la sua vecchiaia: l'amore arde “dentro” e a poco a poco lo consuma come un carbone acceso che si stia riducendo in cenere, perché questa sua fatale vocazione non ha nel presente una creatura sulla quale riversarsi e ardere all'esterno in tutto il suo splendore, come avveniva in gioventù. Per questo, con bella torsione metaforica, invoca da Amore “altre legne”, cioè nuovi amori che dal suo semispenso carbone tornino

a far alzare le fiamme. Abbiamo già visto la lode dell'amore che, pericoloso ai giovani, rianima e ringiovanisce i vecchi (25/L10): quella che là era una affermazione, qui è una invocazione, e se altrove era la ragione che minacciava di spegnere tale fuoco (92/S33), qui è la tarda età e il vicino orizzonte della morte che le ultime fiamme sono chiamate a esorcizzare. Insomma, "destinato al foco", Michelangelo vuole essere fedele a se stesso sino in fondo: ha vissuto tra le fiamme, e tra le fiamme morirà, piuttosto che essere ucciso dal ghiaccio della vecchiaia. Anche in questo caso, il nostro pensiero può andare a Nifo, *De amore* XVI, per il quale un vecchio che non provi *l'appetitum veneris* è già mezzo morto: "sunt enim hi semimortui qui nulla cupidinea libidine vexantur"³⁶. Il poeta in ogni caso ripetutamente afferma questa sua verità: nel madrigale 142/S57, sembra che Amore sia intervenuto "nel freddo tempo de l'età men verde" a ravvivare con i suoi strali le fiamme semispente; nel seguente, 143/S58, d'interpretazione un poco faticosa nei versi centrali, il fuoco interno lo strazia e lo consuma, e tanto poco gli resta da vivere che il cielo non può giungere in tempo a sottrarlo al "vecchio uso" (vv. 5-6: "c'aita il ciel non presta / contr'al vecchio uso in così breve spazio").

Si legga ancora, a mostrare la fitta catena di questo incessante 'pensare in poesia' la propria ultima stagione di vita, il son. 233/S86, che torna sul motivo del chiuso foco:

Se da' prim'anni aperto un lento e poco
 distrugge in breve un verde core,
 che farà, chiuso po' da l'ultime ore,
 d'un più volte arso un insaziabil foco?
 Se 'l corso di più tempo dà men loco
 a la vita, a le forze e al valore,
 che farà a quel che per natura muore
 l'incendio arrotto d'amoroso gioco?
 Farà quel che di me s'aspetta farsi:

cenere al vento sì pietoso e fero,
c' a' fastidiosi vermi il corpo furi.
Se, verde, in picciol foco i' piansi e arsi,
che, più secco ora in un sì grande, spero
che l'alma al corpo lungo tempo duri?

Il punto è ancora il medesimo: se l'amore può distruggere il cuore di un giovane, che farà mai a un vecchio cuore ridotto a legno arso da tante passioni trascorse? Non farà che aggiungersi al declino delle forze che naturalmente annunciano la morte e finirà per ridurlo in cenere, e in ciò sarà pietoso perché sottrarrà il corpo all'altra orrida morte, quella che consegna il corpo ai vermi. Certo che in questo modo egli, che da giovane ho sofferto il piccolo fuoco delle pene d'amore, quanto può sperare ancora di vivere, ora ch'è ridotto a legno secco avvolto in un fuoco ben più grande? E quale altra speranza può nutrire, quando "questa" è precisamente la vita che gli rimane? "questo" il pensiero che occupa i suoi giorni e le sue notti? Si legga almeno il madrigale 258/L79:

Quantunche sie che la beltà divina
qui manifesti il tuo bel volto umano,
donna, il piacer lontano
m'è corto sì, che del tuo non mi parto,
c' a l'alma pellegrina
gli è duro ogni altro 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.
Sì 'l destinato parto
mi ferm' al tuo splendore,
c' alzar non lassa i mie ardenti desiri,
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.

E altrove, sempre con estrema chiarezza, ribadisce che di per sé non basta essere vecchi per liberarsi dall'usato ardore", per poco che ne resti alla memoria: "non giova, senza grazia, l'esser vecchio" (263/L86). Ma allora, continua Michelangelo con uno dei suoi caratteristici movimenti, sarebbe opportuno che al dono della grazia seguisse immediata la morte, perché tale condizione non riuscirebbe a durare a lungo: "subito allor sarie da girne al cielo, / ché con più tempo il buon voler men dura" (296/R15, vv. 13-14). E si legga pure il sonetto precedente, 295/R14, amara denuncia dello 'stato del mondo', che nelle terzine ribadisce con più forte pessimismo che senza un pronto, diretto e salvifico intervento divino ogni speranza viene meno, e la morte coglie l'anima nella condizione nella quale è sempre stata ed è:

Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? c'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.

Che val che tanto lume altrui prometta,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

C'è ancora molto che si vorrebbe leggere e citare a proposito di questa condizione senile che molte liriche di Michelangelo descrivono con lucidità e, insieme, con straordinario *pathos* poetico³⁷. Ma si può già dire che almeno la 'linea del fuoco' sin qui seguita è giunta alle sue ultime fiamme, e che questo nostro discorso forse troppo lungo deve ormai muovere ad alcune conclusioni, anche perché questa tarda ed estremamente suggestiva fase della sua poesia richiederebbe di per sé un lungo particolareggiato discorso. Limitiamoci dunque a raccogliere poche cose. S'è visto come la vita coincida con un amore che puntualmente, nel momento in cui agisce, ci libera dal tempo e dalla morte: "el tempo e morte fura", e che lascia sopravvivere come "persona morta" chi non ne prova l'ardore (38/F19). E

ancora, con un amore che ha bisogno di tradursi in un percorso di ricerca dell'archetipo del sé al quale aspira l'io concreto e limitato, purificandosi nel fuoco della passione trasformatrice o, ch'è lo stesso, nell'esperienza dell'io che trascende se stesso nel momento in cui si specchia nell'*altro* divino. Quale più "giusta cagion" (259/L80) d'amare che questa? Ma se il divino si manifesta nella Bellezza, come pentirsi? e di che? La condizione umana è segnata dalla colpa, né Michelangelo può certo negarlo, ma per parte sua non concepisce la colpa se non in modo oscuro, "confuso", quasi un incomprensibile tormento³⁸: solo Iddio davvero la conosce, non l'uomo, e anche ciò definisce la distanza che li separa. Non posso non citare almeno due tarde quartine, 280/F58:

L'alma inquieta e confusa in sé non truova
 altra cagion c'alcun grave peccato
 mal conosciuto; onde non è celato
 all'immensa pietà c'a' miser giova.
 I' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova
 fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:
 miserere di me, da ch'io son nato
 a la tuo legge; e non fie cosa nuova,

al quale ben s'accompagna l'inizio dell'altrettanto tardo frammento 291/ F65:

Penso e ben so c'alcuna colpa preme
 occulta a me, lo spirto in gran martire
 [...]

Michelangelo non può rinnegare le sue fiamme amorose né la sua arte: non riesce, insomma, a rinnegare se stesso e a sentirsi in colpa. Qui, par di capire, sta la radice tutta sua delle ripetute affermazioni, anche nei due componimenti appena citati, che lo manifestano vicino alle posizioni degli 'spirituali'

raccolti attorno a Vittoria Colonna. Nel senso che questa totale, intima adesione al proprio destino sta alla base di una concezione d'amore che essenzialmente riposa sulla infinita distanza che divide l'amante dall'amato³⁹, e all'amante chiede altrettanta infinita dedizione. Sì che è naturale in lui il passaggio, anche nei modi di esprimerlo, dall'amore per un 'corpo di bellezza' che lo signoreggia all'amore per Cristo in cui quella distanza si sublima, e si fa ipotesi assoluta di una salvezza totalmente altra che accogla tutt'intero quel destino. Ecco dunque il bel sonetto 274/R7, che raccoglie insieme il motivo dell'inesausto fuoco d'amore per la "mortal bellezza" e dell'immortale fuoco in cui potrà sublimarsi solo per un gratuito, incondizionato dono celeste, sì che "io nel tuo sarò, com'ero, in foco":

Deh fammiti vedere in ogni loco!
 Se da mortal bellezza arder mi sento,
 apresso al tuo mi sarà foco ispento,
 e io nel tuo sarò, com'ero, in foco.
 Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco
 contr'a l'inutil mio cieco tormento:
 tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento
 le voglie e 'l senno e 'l valore lento e poco.
 Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva,
 e 'n questa spoglia ancor fragil e stanca
 l'incarcerasti, e con fiero destino.
 Che poss'io altro che così non viva?
 ogni ben senza te, Signor, mi manca;
 il cangiar sorte è sol poter divino.

Ed è precisamente il 'sacrificio di Cristo', il suo sangue, che solo può garantire il miracolo della transustanziazione del fuoco umano nel divino che espelle da sé l'inferno di ghiaccio della morte. Le serie delle invocazioni è impressionante per forza e coerenza, dalle appena sopra citate quartine di 280/F58, a 289/R10, vv. 12-14:

Po' che non fusti del tuo sangue avaro,
che sarà di tal don la tua clemenza,
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave?

ove il modo michelangiotesco, duro e diretto, della domanda: 'a che servirà il dono del tuo sangue se ad esso non s'annoda il dono della fede?' (vv. 5-7: "quella catena / che seco annoda ogni celeste dono: / la fede, dico") ricorda l'altra, in 259/L80: "s'ogni nostro affetto al ciel dispiace, / a che fin fatto arebbe il mondo Iddio?"⁴⁰, e ancor più quella che è nelle terzine di 295/R14, poco sopra citate, ove si chiede al Signore di non indugiare troppo a concedere quello che promette, ché l'anima per sé è ferma a quanto è sempre stata ("Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta / per chi ti crede? ..."). E in 290/R11, vv. 9-14:

Non mirin co' iustizia i tuo sant'occhi
il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.
Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'i' son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero,

nel quale è essenziale notare che Michelangelo a Iddio non chiede giustizia, tutt'altro, perché egli come ogni altro è irrimediabilmente colpevole e non merita nulla, ma invoca la salvezza come dono gratuito e assoluto che solo il sangue di Cristo ci offre. In 294/R13, vv. 12-14 (ancora la terzina finale, dunque):

Ma pur par nel tuo sangue si comprenda,
se per noi par non ebbe il tuo martire,
senza misura sien tuo cari doni;

in 298/R16, vv. 3-4:

... onde le chiuse porte
del ciel, di terra a l'uom col sangue apristi,

e nel frammento 302/F69, vv. 5-7 (ove il testo si interrompe):

Signor mie caro, tu sol che vesti e spogli,
e col tuo sangue l'alme purghi e sani
da l'infinite colpe e moti umani.

Davanti a versi come questi, e ai tanti altri che appartengono all'ultima parte della vita di Michelangelo che si vorrebbero citare, e di là da considerazioni più specifiche sull'eterodossia di Michelangelo che in questa sede non m'azzardo ad affrontare⁴¹, non credo che possa sfuggire la pregnanza di espressioni quali "perdono intero", "senza misura", "infinite colpe", che tornano ogni volta a sottolineare l'indivisibile totalità di un'esperienza di vita che si offre tutta intera all'"altro foco" che la trascende. Non penso, per questo che si debbano sovvertire le ormai tradizionali categorie entro le quali si sono interpretate le *Rime*, specie nella loro sezione finale, ma che si possano integrare, sì che ne riesca almeno attenuato il canonico discorso sulla componente platonica e religiosa che "si colora drammaticamente della lotta con la sua sensualità e con il sentimento del peccato, sì che la stessa prospettiva verso il divino e l'eterno non giunge mai alla sicurezza del possesso e del porto raggiunto"⁴². Le cose hanno colori un poco diversi, e anche se quello può apparire il tono dominante del ristretto ultimo gruppo di rime, è più produttiva una chiave di lettura in termini di intensità ed energia del pensiero, che sfiora addirittura contenuti teologici, considerando con molta serietà il Michelangelo 'spirituale' ch'è rimasto intimamente fedele al 'circolo di Viterbo' anche dopo la morte di Vittoria Colonna⁴³. In quei termini, insomma, una lotta più o meno drammatica contro la propria sensualità, per quanto si possa qua e là citare qualcosa, non è poi così evidente (piuttosto,

ha ragione Thomas Mann, con quel che ne può seguire), e ancor più difficile è trovare il senso di un peccato personale non attribuibile alla natura stessa della condizione umana, e dunque un circostanziato senso di colpa che resta, pur esso, alquanto incerto. È dunque difficile, se non impossibile, individuare una drammatica linea di frattura all'interno di un'esperienza di vita che per contro si vuole fedele al proprio destino, e per questo è aliena dallo scatenare distruttivi conflitti interiori. Sarà forse banale osservarlo, ma Michelangelo non segue il modello di Petrarca, che al suo amore per Laura e al suo "vaneggiare" contrappone l'indefinito *altro lavoro* che sarebbe stato alla sua portata e che n'è invece riuscito sacrificato, con danno suo e della sua anima. Per contro, il vitale mito michelangiotesco sta nel fare una cosa unica del fuoco per la *bell'arte* e di quello per Tommaso Cavalieri: uno è la ragione dell'altro perché nell'uno e nell'altro splende senza mezzo l'impronta del divino, e lui, Michelangelo, ha avuto l'eccezionale dono di essere 'proporzionato' a tanto. Certo, è vero che infine tutto questo urta nell'ostacolo invalicabile della vecchiaia e della morte, ma vi urta, come s'è detto, tutt'intero, con un fortissimo senso di sé, come contro un nemico esterno⁴⁴. Se l'ardore degli affetti è rivendicato come inestinguibile anche di fronte all'ipotesi della grazia divina, e se in ogni caso trascenderà se stesso nell'amore divino, è semmai significativo di una lucidità di pensiero che meriterebbe maggiore attenzione il fatto che per pochi ma intensi accenni sia piuttosto l'arte a essere messa in discussione: o meglio, ne sia decretato il venir meno. Così è nel famoso sonetto 285/R8, "Giunto è già 'l corso della vita mia", ove ai toni generali dello smarrimento s'accompagna la puntuale presa di distanza dal suo lavoro d'artista, dal "pinger" e dallo "scolpir" che non acquetano più l'anima ormai tesa verso l'abbraccio con la divinità, e la condanna dell'"affettuosa" ma erronea "fantasia" che aveva fatto dell'arte il suo idolo e il suo tiranno⁴⁵. E quale sia la

ragione di questo finale rigetto è detto in modo spoglio e pur mirabile in 283/F61, vv. 5-6:

l'arte e la morte non va bene insieme:
che convien più che di me dunche sperì?

Cosa veramente significano questi versi? Immediatamente, direi che vadano letti con la maggior semplicità possibile, per quello che letteralmente significano: l'arte e la morte si escludono a vicenda e il poeta non ha più nulla di sé in cui sperare, ora che la morte gli si avvicina. Sarà dunque pur vero, come molte volte ha ripetuto, che l'arte perpetuando la bellezza vince la natura e la morte, ma è altrettanto vero che la morte si prenderà in ogni caso l'artista separandolo da quell'arte che per tutta la vita ha coltivato sino a identificarsi in essa. Il destino dell'arte, quale che sia, alla fine si divarica dal suo perché, morendo, è proprio lui, Michelangelo, che con l'arte "non va bene insieme". Il suo, quindi, è un commiato, fondato sulla consapevolezza che quel filo di continuità con il divino rappresentato dall'arte si è spezzato, e la patetica ipotesi contraria che solo per un momento s'affaccia non fa che confermarlo. Mi riferisco alle due terzine 284/F62, scritte con altri versi su un foglio che contiene una lettera a Bartolomeo Stella dell'ottobre 1552 (non tardissime dunque):

S'a tuo nome ho concetto alcuno immago,
non è senza del par seco la morte,
onde l'arte e l'ingegno si dilegua.
Ma se, quel c'alcun crede, i' pur m'apago
che si ritorni a viver, a tal sorte
ti servirò, s'avien che l'arte segua.

Il senso corre chiaro, ma l'interpretazione non lo è altrettanto. Guasti intende che siano rivolte a una donna; altri, tra cui Residori, non si pronunciano, e infine Masi le crede rivolte

a Dio (e quindi stampa “Tuo nome ... Ti servirò”), e suppone “che si tratti di una riflessione in chiave spirituale sull’arte sacra” che si chiude con “una toccante promessa: se l’anima porterà con sé anche l’abilità artistica, Michelangelo la metterà a disposizione del Signore; opererà, insomma, direttamente per la committenza divina, realizzando ciò che ora gli è precluso”. Curiosamente, non trovo che i commentatori abbiano sin qui rilevato quanto Michelangelo scriveva, nell’aprile 1546, al re di Francia Francesco I che l’aveva richiesto di alcune cose sue: di non avere tempo per i troppi impegni presi con il papa, e di essere vecchio. Promette tuttavia di soddisfarlo appena possibile, e “se la morte interrompe questo mio desiderio, e che si possa sculpire o dipingere nell’altra vita, non mancherò di là, dove più non si invecchia”⁴⁶. Se Masi avesse ragione, occorre pensare che quella che era stata una sorta di irriuardosa *boutade* si sia trasformata nella tarda ripresa in una riflessione più profonda, costretta a prendere atto che davanti all’ossessivo pensiero della morte “l’arte e l’ingegno si dilegua”. Senza avere proposte alternative, mi pare tuttavia difficile sia così: può Michelangelo essersi rivolto a Dio dicendo che ogni volta che in suo nome gli fosse riuscito di concepire un’immagine il pensiero della morte gli ha distrutto l’arte e l’ingegno? e soprattutto, può aver manifestato dinanzi a Dio al quale direttamente si rivolge, una così dubbia, ipotetica fede, basata sulla piatta adesione a “quel c’algun crede”? L’unica certezza è che quella *boutade* si sia infine prestata a dare corpo a un sentimento impossibile, a una sotterranea vena di rimpianto che conferma *e contrario* la verità di un definitivo addio. Resiste l’altro filo, invece, che col primo s’era intrecciato in maniera apparentemente indissolubile, quello del *foco* amoroso che ancora sopravvive nel carbone acceso che Michelangelo si ostina a essere, perché solo in quel *chiuso foco* continua a palpitare l’intermittente speranza dell’*altro foco* che l’attende. Quasi che il fuoco che ancora lo brucia racchiuda la

segreta certezza di quello che tornerà a bruciarlo: “io nel tuo sarò, com’ero, in foco”. Per questo vuole morire da vivo, non da morto.

NOTE

¹ Mann 1958: 820. Il saggio, molto bello, è ristampato come *Postfazione* all’edizione a cura di Matteo Residori: Michelangelo 1998: 489-99. Questa edizione, commentata in modo eccellente, per il testo si basa su quella criticamente approntata da Enzo Noè Girardi: Michelangelo 1960, con alcune varianti di tipo grafico per lo più suggerite da Contini (Contini 2007: 667-77). Ora, si veda la nuova ed. critica a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi: Michelangelo 2016, che scompone l’insieme delle *Rime* in cinque sezioni: *Silloge*, nn. 1-89 [=S]; *Rime liriche e amorose*, nn. 1-93 [=L]; *Rime comiche, d’occasione e di corrispondenza*, nn. 1-14 [=C]; *Rime spirituali e religiose*, nn. 1-14 [=R]; *Epitaffi per Cecchino Bracci*, nn. 1-50 [=E]; *Frammenti e abbozzi*, nn. 1-90 [=Fr]. La *Silloge* consiste in una serie di ottantanove componimenti che costituiscono un *corpus* organizzato in vista di un vero e proprio canzoniere rimasto incompiuto, per il quale Michelangelo ebbe l’aiuto di Luigi Del Riccio e Donato Giannotti: con il titolo di *Canzoniere* tale *Silloge* è stata pubblicata e annotata anche a cura di Maria Chiara Tarsi: Michelangelo 2015. Tra le edizioni storiche ho tenuto particolarmente presente la splendida edizione di Cesare Guasti: Michelangelo 1863. In quanto segue, ove i rimandi siano fatti solo attraverso il nome dello studioso, s’intenda che siano *ad locum*, nei rispettivi commenti. In questi tempi di Biblioteche e Università chiuse, infine, ringrazio con affetto gli amici Maiko Favaro, Luca Fiorentini, Carlotta Mazzoncini e Antonio Corsaro, che mi hanno generosamente fornito un materiale bibliografico maggiore di quello che sono riuscito effettivamente a usare.

² Ficino 1987: 76. Come già altri, preferisco citare dal volgarizzamento dello stesso Ficino, più facilmente letto da Michelangelo piuttosto che il testo latino (cfr. Ficin 2002: 85-87): “In animalibus autem salubris humorum complexio iocundam lineamentorum et colorum spetiem procreat. Virtus etiam animi decorem quemdam pre se ferre videtur in verbis, gestibus, operibus honestissimum. Celos quoque sublimis eorum substantia clarissimo lumine circumfundit. In his omnibus interna perfectio producit externam. Illam bonitatem, hanc pulchritudinem possumus appellare. Quocirca bonitatis florem quemdam esse pulchritudinem volumus, cuius floris illecebris quasi esca

quadam latens interius bonitas allicit intuentes. Quoniam vero nostre mentis cognitio a sensibus ducit originem, bonitatem ipsam rerum penetralibus insitam nec intelligeremus umquam neque appeteremus, nisi ad eam spetie exterioris inditiis manifestis proveheremur. Qua in re mirabilis admodum forme huius comitisque ipsius amoris apparet utilitas”.

³ Barsella 2003: 216-17: “Spesso, in parallelo alla lettura dell’opera figurativa e architettonica, e subordinatamente a questa, si è interpretata la poesia di Michelangelo all’interno di una concezione dell’arte platonicamente intesa come continua tensione verso la bellezza, e attraverso la bellezza, al divino. Secondo questa interpretazione, come la scultura [...] anche le *Rime* rifletterebero il perenne tentativo dell’anima di liberarsi dalla sua scorza materiale per ricongiungersi all’unità divina. Questa interpretazione non sembra però spiegare l’attenzione maestosa di Michelangelo al dato dell’arte come tecnica, il suo amore per la materia, la confessata legittimità per le cose di natura”, ecc. E ancora, 218: “Gli elementi di terrestrità e le venature realistiche dell’opera michelangiotesca affiorano nelle *Rime* e sembrano stare stretti nelle evanescenti forme estetiche del platonismo medico. Suggestiscono piuttosto una personale ed originale elaborazione di temi che attingono a fonti disparate, non solo di ispirazione neoplatonica e aristotelica, ovvero filosofica, ma anche religiosa, riflettendo tensioni e motivi di rinnovamento che percorsero l’Italia dalla corte del Magnifico alla Controriforma attraverso l’utopia savonaroliana”. Queste ultime indicazioni offrono ampia materia di discussione, ma la studiosa si ferma poi all’elemento tecnico-artistico e materiale della concezione michelangiotesca, mentre per questa avvertenza di carattere generale opportunamente rimanda ad alcune importanti pagine di Eugenio Garin intese a contrastare, nei riguardi di Michelangelo, l’appiattimento su una “raffigurazione di maniera di un neoplatonismo fiorentino compatto” (Garin 1965: p. 533). Aggiungo anche che in forza del suo approccio, la Barsella è portata a rivalutare, credo giustamente, le talvolta bistrattate indicazioni di Contini il quale, libero dal pregiudizio platonico, coglie nel momento bernesco o comico-realistico un aspetto strutturale dell’originale poetica di Michelangelo (Barsella 2003: 222-23, con rinvio a Contini 1974).

⁴ Al proposito, non posso fare a meno di ricordare il famoso saggio di Sigmund Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, del 1914 (Freud 1989: 293-328, e ristampe), anche se non è dedicato a una analisi psicanalitica di Michelangelo, ma ai significati ed effetti della statua in sé considerata. Quanto all’interesse di Freud per la figura di Mosè, cfr. Freud 1979: 331-453.

⁵ Si tratta di un sonetto sul quale si sono fermati gli studiosi, in disaccordo con l’interpretazione data da Girardi, secondo il quale *al desir* dipende da *freno*, mentre *al vischio*, *a’ lacci* dipendono da *zoppa* (la ribadisce con

ragionevoli ma non sufficienti elementi in Girardi 1974: 117-118). Oltre ai commenti di Residori e Masi, cfr. in particolare già Contini 2007: 674, mentre per l'interpretazione cfr. soprattutto Cambon 1991: 33-44. Si tratta di pagine ricche e fini, alle quali rimando, fondate su una lettura diversa dalla mia ch'è, credo, più semplice e lineare.

⁶ Oltre che al commento *ad loc.*, cfr. anche Masi 2009c: 106 nota 90. Devo l'interpretazione della "vaghezza" a Maiko Favaro, che ringrazio della cortesia e della competenza con la quale ha letto il mio dattiloscritto.

⁷ Mi attengo convintamente all'interpretazione ormai invalsa del verso. Ma merita in ogni caso di essere ricordata la diversa di Guasti, che parafrasava: l'arte bella "può vincer la stessa natura, quando l'artista sprema sé in ogni loco (cioè, "s'affatichi intorno all'arte, con quanto ha di naturale potenza") (Michelangelo 1863: 176). Un'osservazione a margine. Guasti come sempre riproduce anche la versione rimaneggiata dal nipote Michelangelo per la famigerata *princeps* del 1623 (Firenze, appresso i Giunti): ebbene, il nipote ha riscritto completamente le terzine per enfatizzare la loro radicale opposizione a quanto le quartine dicono: "Ma non potea, se non somma bellezza / accender me, che da lei sola tolgo / a far mie opre eterne lo splendore. / Vidi umil nel tuo volto ogni mia altezza: / rara ti scelsi, e me tolsi dal volgo: / e fia con l'opre eterno anco il mio amore" (cfr. Girardi 1974: 82-83). Va infine ricordato che Varchi, nella sua famosa lezione sul sonetto 151/R57, *Non ha l'ottimo artista*, cita il v. 9 secondo la variante: "a l'arte di beltà che meco venne", e ciò, come nota Girardi in Michelangelo 1960: 281, può far pensare a una diversa versione delle terzine, se non dell'intero sonetto (la lezione di Varchi è nell'ed. di Firenze, Giunti, 1549, che porta la citazione a p. 46, donde cita Girardi; è riprodotta in Michelangelo 1863: CVIII).

⁸ Vedo che inclina a intendere che *chi arde e fura* sia la *bell'arte* medesima Cambon 1991: 37-38, che pensa appunto "all'arte personificata come un'entità femminile nei versi precedenti [...] anche l'arte richiede al poeta tanta energia da portarlo ad un completo sfinimento. L'arte, soprattutto, è per lui legata intimamente alla bellezza da cui dipende per ispirazione e modello, e può quindi suscitare un'attrazione erotica, altrimenti rivolta più direttamente all'ispiratore in carne ed ossa. Infatti il personaggio dell'artista-amante si dichiara qui *né sordo né cieco alla bell'arte*, e implicitamente alla bellezza stessa di cui l'arte si nutre e grazie alla quale rinasce e si immortala".

⁹ A proposito della "carne di stoppa", cfr. nelle ottave rusticane e 'nenciali' 20/C4, *Tu ha' 'l viso*, 19: "m'accendo tutto come stoppa" (e 64/L25, *Se 'l foco il sasso rompe*, 4: che farà il fuoco ardente "d'un nimico covon secco di paglia"). Mentre il "secco legno" del v. 2 gode di una serie di corrispondenze a diversi livelli di stile, a cominciare dal componimento che nell'edizione Girardi precede, 96/F43, *Sì come secco legno* (ma ancora, per es., 171/S75, *Nella*

memoria, 9, o 176/S43, *Mestier non era*, 9). Ma per ciò, cfr. avanti.

¹⁰ Friedrich 1975: 78-79, ove il sonetto è riprodotto e commentato, e p. 64. Di là dalla divergenza sul punto, va ripetuto che sulle *Rime* di Michelangelo le pagine di Friedrich restano tra le più importanti, anche storicamente.

¹¹ Commentando questi versi Sarah Prodan mette l'accento sulla loro fortissima carica erotica, quasi una sublimazione mistica dell'orgasmo: "The poet's ascent to God in the final verse of this tercet is euphemistically suggestive of a disorienting sensual experience. The description of the soul as 'clothed' (vestita) in 'flesh' (carne) alludes to the lover's concupiscence as much as to the incarnation of the beloved's soul in a body. This characteristically Michelangelesque ambivalence is typical of ascent poems in the *Rime* where mystical yearning comingles with carnal desire. It is an opposition characteristic of his close contemporary drawings as well", e continua in nota: "Michelangelo's drawings from the 1530s consistently juxtapose sacred and profane love in such a way as to make the tension between the two palpable", rimandando, oltre che ad alcuni disegni di Michelangelo, a una specifica bibliografia sull'*imagery* e sull'ispirazione omoerotica nel Rinascimento (Prodan 2014: 54-55, e 182-83 note 21 e 22, pp. 182-83, ma cfr. già 6-7, e l'ulteriore bibliografia sul punto, 163 nota 23. Sull'importante volume della Prodan cfr. Schiavone 2020: 185-91). Per la variante del primo verso: *La casa mie d'amor*, che secondo Contini rimarrebbe indispensabile per intendere il sonetto, cfr. ora le osservazioni della Campeggiani 2012: 127-30.

¹² Per questa immagine cfr. anche i due madrigali 81/S10, e 131/S29: del primo esistono più versioni, con varianti anche notevoli: cfr. L33, 34 e 35, e F39 e 40; per il secondo, cfr. F45.

¹³ Ha insistito su questo motivo, e sull'altrettanto platonico mito dell'androgino (ma pure sulle possibili tracce di una 'metafisica della luce' di stampo dionisiano) Ariani 2014: 97-120, con qualche polemica contro una tradizione critica che immergeva Michelangelo in una dimensione 'platonica' alquanto generica e di maniera: a questo saggio e alla bibliografia che offre rimando per un aspetto così importante della poesia e della cultura di Michelangelo che in questa sede non posso affrontare nella sua complessità e ricchezza. Ma cfr. Gorni 1995: 375-85: cfr. anche la sua *Nota introduttiva* all'antologia di rime di Michelangelo compresa nel vol. *Poeti del Cinquecento* 2001, ove, 576, dà questo giudizio riassuntivo che mi piace riferire (ma al proposito cfr. pure le conclusioni di Ariani 2014: 119-120): Michelangelo "per la verità, nella filosofia dell'amore, si tiene sul terreno dei *loci communes*, pur fortemente sentiti, del platonismo fiorentino, suo primo cibo intellettuale nella Firenze laurenziana. Quel ch'è di nuovo non consiste eventualmente nei concetti, bensì nelle inconsuete, spesso paradossali applicazioni: l'idea non risplende mai luminosa, ma si complica di ombre e di efferati sofismi: un assillo

d'osservazione del reale, e quasi fissità ragionativa su certi dati sperimentali, interni o esterni, che determinano un sofferto manierismo della speculazione". In ogni caso, anche se giudicato con qualche ragione 'elementare' da Ariani, si veda il primo capitolo, *Bellezza, intelletto e arte*, in Clements 1964: 35-105. E, in una bibliografia enorme, per il retroterra culturale e artistico si vedano almeno i classici studi di Chastel 1996 e 1964 (in particolare 285 ss.), e Panofsky 236-319.

¹⁴ Cfr. ancora il 'carcere terreno' in 106/L49-50, v.2; 197/E19, v. 4; 264/L87, v. 5; 274/R7, vv. 10-11. Tale concezione è corrente nei latini: cfr. in particolare Cicerone, *De nat. deorum* II, 16, 40-42; *Tusc.* I 18, 42 ss., e soprattutto *Somnium Scipionis* (*De rep.* VI), con il *Commento* di Macrobio, I 14, 1 ss., ove questa concezione è esposta ricorrendo ai famosi versi di Virgilio, *Aen.* VI 730 ss.: "Igneus est illi vigor et caelestis origo / seminibus, quantum non noxia corpora tardant / terrenisque hebetant artus", ecc., ai quali si rifà anche Petrarca citandoli nel *Secretum* (Petrarca 1993: 136), e in *Fam.* XV 4, 13, e però ricordando che il pensiero cristiano, poiché prevede la creazione dell'anima insieme al corpo, la condanna (cfr. per esempio AGOSTINO, *De civ. Dei* XIV 3). Al proposito, resta fondamentale lo studio di Courcelle 1965: 406-43: cfr. ora Courcelle 2001: 271-344. Ha considerato la presenza del motivo nella nostra tradizione lirica Marcozzi 2011: 13-41, con finali precisazioni su Michelangelo, che mi hanno aiutato per quanto dirò appena avanti.

¹⁵ Questo intenso motivo, che secondo "il mito simposiale e ficiniano del farsi di due uno sembra assorbire anche l'immaginario androgino nella disgiunta ricerca di un ricongiungimento (il fedriano 'furore' come 'desiderio della celeste bellezza') di metà maschili-maschili o maschili-femminili che non sembra distinguere più Amato da Amata", è il *fil rouge* di questa poesia secondo Ariani 2014: 109 ss., al quale rimando per la ricchezza della trattazione (e per l'opportuna "memorabile" citazione di Petrarca, *Tr. Cup.* III 161-162: "e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasformi", donde Michelangelo, 193/E15, v. 12: "se l'un nell'altro amante si trasforma"). Cfr. il bel sonetto, 94/L41, *D'altrui pietoso*, e per un'applicazione di ciò all'amore senile, cfr. 198/E20 (Ficino 1987: 41; Ficin 2002: 45 e 227). Del sonetto Carlotta Mazzoncini e Luca Fiorentini hanno fornito una bella lettura in un privato opuscolo per nozze che mi hanno fatto avere: anche per questo torno a ringraziarli.

¹⁶ Nifo 2003: 31-33: cfr. il 'percorso di lettura' della curatrice, Laurence Boulègue, cliii-cliv. Molto utile per mettere a fuoco il contrasto Ficino-Nifo, oltre alle sue introduzioni, mi è stata ancora la Boulègue 2007 (245: "Nifo confère une dignité au plaisir charnel grâce à l'idée de beauté"; 253: "la plus intense volupté, comme la contemplation qui mène à la béatitude, révèle l'exception et la dignité humaine"). Per una densa, efficace esposizione del

pensiero di Nifo nel *De pulchro* e nel *De amore*, e per l'aggiornata bibliografia, rimando a Cherchi 2018. Devo aggiungere che la citazione fatta sopra non implica alcuna ipotesi circa l'eventuale rapporto Michelangelo-Nifo: semmai, indica una possibile e forse promettente via, che indirettamente i due saggi appena citati invogliano a percorrere.

¹⁷ Intendo così quel "c'altrui non si prometta", con *altrui* soggetto, che ripiglia l'esempio fatto poco sopra del saggio che non vuole ciò che non può. Non trovo infatti che abbia senso la parafrasi: 'senza prima aveglielo fatto sperare', che è in Residori, Tarsi, Masi, mentre la Mastrocola propone: 'quando altri non se lo aspetti' (Michelangelo 1992).

¹⁸ Si sofferma su questi versi e su questi concetti, rimandando anche ad altri componimenti (per esempio 113/S2 e 252/S71-72) Mussio 1997: 351 ss., che illustra bene la catena Agostino-Petrarca-Michelangelo. Sul punto, tuttavia, del micidiale eccesso di grazia lamentato dal poeta, non credo che "This resistance to grace is clearly linked to Michelangelo's vision of the force of habit and his doubt and fear in the purifying process of conversion".

¹⁹ Per il gioco su *troppo* e *poco*, cfr. 134/S35, v. 15: "ché 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta". Nel madrigale 252/S71-72 Michelangelo, tornando su questo medesimo concetto, ricorre all'esempio topico della capacità visiva dell'occhio annichilita dalla troppa luce.

²⁰ La citazione, dal bel saggio di Scarpati 2003: 603.

²¹ In ciò parrebbe decisivo il ruolo di Vittoria Colonna, alla quale il primo dei due sonetti (ma forse anche il secondo) è indirizzato, come testimonia una lettera di Michelangelo a lei, risalente al 1541. Vedi per ciò quanto scrive Residori, nel 'cappello' a 159/S82, che riporta la lettera di Michelangelo alla Colonna, relativa a un circostanziato scambio di doni, e aggiunge che "il sonetto non menziona affatto queste circostanze particolari, ma opera una loro trascrizione [...] in termini propriamente teologici, equiparando la donatrice alla divinità e il soggetto a un semplice mortale. Il risultato è che il testo contiene una riflessione sui rapporti tra 'grazia' e 'opere' (vv. 10-11) che non è lontana da quella sviluppata negli ambienti religiosi riformisti frequentati dalla Colonna e in seguito, per suo influsso, dallo stesso M. [...] del resto, la convinzione dell'assoluta gratuità della Grazie e la sfiducia nell'utilità dell'azione umana entrano precocemente nella riflessione religiosa di M.", rinviando, per quest'ultima osservazione, al frammento di sonetto 32/F14, dell'ottobre 1525 (che però mi pare non sostenga questo specifico discorso, esprimendo semmai, in termini prettamente agostiniani e petrarcheschi, una forte denuncia della propria incapacità di liberarsi dalla servitù del peccato). A questi due sonetti, messi in stretta relazione con quello di Vittoria Colonna, "Suol nascer dubbio" (S2, 12: cfr. Colonna 1982: 183), ha dedicato speciale attenzione Copello 2017: 277-79, sfiorando appena il tema

dell'eterodossia 'riformata' e approfondendo invece il dibattito relativo alla superiorità etica del dare oppure del ricevere, che nella circostanza vede protagonista soprattutto la Colonna, in ogni caso responsabile, in quel sonetto, dello slittamento del tema dall'umano al divino. Ma già analizzava bene il primo dei due sonetti, sia in rapporto ad alcune varianti testuali che al modello petrarchesco Vecce 1992: 109-11: solo non direi che "l'assunzione del tema religioso [...] del rapporto salvifico e impareggiabile fra Dio e creatura viene utilizzato in funzione della 'divina' Vittoria" (110), sembrandomi che sia piuttosto avvenuto il passaggio contrario, dall'omaggio alla nobildonna al suo approdo teologico. Avendo toccato dei rapporti Michelangelo-Colonna, non si può tacere, entro un'ampia bibliografia, della fitta messa a punto di Fedi 1989: 193-213.

²² Non è così in altre due occorrenze: la prima, 74/F34, vv. 5-6, ove le "ore tranquille" concesse da Amore sono quelle stesse bloccate nell'istantanea felicità del rapporto amoroso del precedente sonetto 72/L26, vv. 9-11; la seconda, 118/S41, vv. 5-7, ove la "più tranquilla corte" è quella celeste (né tanto meno di Nifo che una volta per tutte la accantona in nome dei legittimi piaceri del corpo: per ciò, cfr. in particolare Cherchi 2018).

²³ Su questo madrigale è interessante quanto scrive Adler 2015: 11-12, circa il suo carattere di 'transizione' da un euforico amore per il Cavaliere a un atteggiamento autoriflessivo che riconosce la propria incapacità nel liberarsene. Sbaglia tuttavia a concludere che quel fuoco sia riconosciuto come la sola causa della sua distruzione: il punto critico è, come s'è detto, che anche la ragione non gli dà alcuna alternativa.

²⁴ Non penso però che questa indicazione vada troppo irrigidita, e non vedo speciali difficoltà nell'ammettere escursioni e mistioni tra poli diversi: non deve stupire, per esempio, una ripresa di temi spiccatamente ficiniani in prospettiva confessionale e religiosa nel sonetto, posteriore al 1546, "Non è sempre di colpa aspra e mortale" (260/L81).

²⁵ Il saggio della Campeggiani 2012 sin dal titolo: *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere 'per via di porre'* con quel *per via di porre* contrapposto all'arte del *levare* propria di Micheangelo scultore definisce precisamente la variante come incremento di senso rispetto a un testo dato. Mette bene in luce la novità dell'approccio della Campeggiani la recensione che del suo volume ha fatto Residori 2014.

²⁶ Solo in un caso è nominata la *salamandra*, in 122/S13, che però parla in prima persona nella quartina 73/L27, come ha giustamente sostenuto la Campeggiani 2012: 221-22, correggendo Girardi e Residori che pensavano all'anima.

²⁷ Per l'origine tecnico-scientifica dell'immagine di Dante, a suo tempo chiarita da Francesco Maggini (il fuoco suscitato dai raggi solari fatti passare

attraverso una lente costituita da acqua limpida tra vetri), cfr. l'ampia nota di Claudio Giunta, in Dante 2011: 400).

²⁸ Cfr. 5/C1 vv. 1-2: "I' ho già fatto un gozzo in questo stento, / come fa l'acqua a' gatti in Lombardia", ove *gatti*, come avverte Contini 1960: 669, e i commentatori ripetono, vale nel lessico burlesco 'contadini', e 68/F30 v. 42: anticamente "si trasser fame e sete d'acqua e ghiande". Si tratta delle cosiddette 'ottave dei giganti', sulle quali cfr. ora Mazzoncini 2015.

²⁹ Per questi versi Residori ricorda opportunamente *Psalms*. 66, 12: "transivimus per ignem et aquam, et eduxisti nos in refrigerium", mentre Vecce, che giudica "stupenda" questa allocuzione, rimanda ai processi di purificazione ai quali Beatrice sovrintende nei canti finali del *Purgatorio* (Vecce 1992: 121). Cfr. le osservazioni sul motivo del passaggio *foco-acqua*, Fedi 1992: 61 ss. (saggio importante sia per la messa a punto dei rapporti con Vittoria Colonna che per la caratterizzazione del mancato 'canzoniere' del 1546: ma cfr. già Fedi 1989).

³⁰ Su questo sonetto e sulla rete dei suoi vari collegamenti cfr. la densa pagina di Schiavone 2013: 62, e ora Prodan 2014: 69, che evidenzia il fondo agostiniano che ha qui il tema della rigenerazione attraverso il fuoco.

³¹ Il madrigale si apre dichiarando, in modo che non mi pare troppo perspicuo, che il gran fuoco della bellezza è eccessivo se concentrato su una persona sola, ma diventa più facile a sopportarsi quando il suo ardore sia suddiviso tra molti. Ma vedi, con logica migliore, l'inizio del madrigale 93/S40, ove il topico *remedium amoris* che consiste nel volgere le proprie attenzioni a più oggetti viene accostato al fatto che la forza di un torrente si riduce quando si disperda per più rami (ma il cuore che "del più ardente / foco più vive" mal sopporta la cosa). Ora, a quanto ho visto, i commentatori non indicano che l'idea di partenza di una forza che si riduce quando si suddivide, sia dell'acqua che del fuoco, è ben espressa appunto da OVIDIO, *Remedia* 444-46 (ma tutto il passo è pertinente): "alterius vires subtrahit alter amor. / Grandia per multos tenuantur flumina rivos, / laesaque diducto stipite flamma perit", ed è ripresa da QUINTILIANO, V 13, 13. Torna anche in Petrarca, *Secretum* III (1992: 230, ma cfr. anche *Fam.* VIII 3, 1): "Sic Ganges, ut aiunt, a rege Persarum innumerabilibus alveis distinctus, atque ex uno metuendoque flumine in multos spernendos rivulos sectus est. Sic sparsa acies penetrabilis hosti redditur, sic diffusum lentescit incendium, denique omnis vis ut unita crescit, sic dispersa minuitur", che ha come fonte SENECA, *De ira* III 21, che attribuisce a Ciro l'iniziativa di dividere il fiume in più rami.

³² Un bell'esempio della ricerca di tali alternanze, che hanno l'aspetto di "un gioco combinatorio", come scrive Masi nel 'cappello' a S66, p. 99, è nelle tre versioni, S66, appunto, S69 e S70 del madrigale che Girardi pubblica solo in quest'ultima forma, n. 168. In breve, il poeta dichiara di vivere lacerato

in due parti, una che tende al cielo e l'altra che arde per la donna: nel finale di S66 e 70, immaginando che la donna muti atteggiamento, accetta d'essere escluso dal cielo, ripagato dalla speranza di "non più suo mezzo esser, ma tutto intero", mentre in S69, dinanzi alla ribadita durezza di lei, spera di salire intero al cielo: "E s'avvien che rinnuovi / sua crudeltà ver' me, quel mentre spero / salir non mezzo in ciel, ma tutto intero". Si veda l'analisi che di questi sonetti fa Campeggiani 2012: 167-69, all'interno del lungo, importante capitolo quinto, "Poesie doppie": il contrasto in Michelangelo, 135-86, che muove dal paragrafo che già nel titolo definisce l'ambito della ricerca, i "Testi biforcuti": con quei tre, sono considerati anche i nn.118/S6 e 41; 130/S28, e 131/S29 e F45; 253/S78, e 254/S79. In questo stesso capitolo, sulla traccia dei risultati di Antonio Forcellino, si affronta la questione della 'lettura' della statua della Vita attiva posta alla sinistra del Mosè nella tomba di Giulio II, in san Pietro in Vincoli: alla questione ho pensato molto anch'io, e spero di dirne presto qualcosa, solo anticipando qui che condivido le osservazioni della studiosa, mentre ho qualche perplessità sull'ipotesi di Maria Forcellino 2009: 192-209, che identifica la statua con la figura di Maria Maddalena.

³³ Cfr. per esempio 122/S13 con la nota introduttiva di Masi, p. 27 (ma pure quella di Tarsi, p. 50), e ancora 136/S38; 56/L20; 104/L21; 129/L27; 74/F34.

³⁴ In pochi casi il *legno* è altra cosa: in 66/R2, v. 9, è la croce di Cristo; in 70/R3, vv. 6-8, e in 209/E31, v. 3, vale per 'barca'.

³⁵ Lo riporta alla morte della Colonna anche Cambon 1991: 119-22, ov'è una bella, e diversa, analisi del sonetto alla quale rimando.

³⁶ Nifo 2011: 16. Aggiunge, 17, che il desiderio è *sempre* presente quando vi sia differenza d'età: "si enim altera fuerit aetate provector, alter autem pulcher puer, aut pulchra puella, statim cupidine irretietur provector". Qui dunque sembra denunciare l'ipocrisia delle vecchie ambigue formule alle quali dà voce Ficino, quando scrive che tra due amanti d'età diversa vi è uno scambio di bellezze: il vecchio ama nel giovane la bellezza del corpo, mentre il giovane ama nel vecchio la bellezza della mente, "e colui che solo di corpo è bello, per questa consuetudine diventa bello dello animo, e colui che di animo solo è bello, riempie gli occhi di corporale bellezza. Questo è cambio maraviglioso all'uno e all'altro, onesto, utile e giocondo. L'onestà in amendue è pari, perché equalmente è onesto lo 'mparare e lo 'nsegnare; nel più antico è giocondità maggiore, el quale ha dilectatione d'aspecto e d'intellecto; nel giovane è maggiore utilità, imperò che, quanto è più pretioso lo acquisto della bellezza intellettuale che corporale" (II 9/Ficino 1987: 44-45; Ficin 2002: 49-51).

³⁷ Per la matura e tarda poesia di Michelangelo, sulla quale ha scritto

belle pagine, Binni ha parlato di “poesia di verità”, e di là da un tale sospetto ossimoro è innegabile che il lettore senta fortissima quell'impressione (Binni 1975: 66).

³⁸ De Tolnay 1964: 5, osservava che Michelangelo durante la giovinezza e l'età matura “pare che non avesse una chiara coscienza del peccato”.

³⁹ Credo sia pertinente anche il ricordare che in tono di voluta, insistita contrapposizione, Michelangelo definisce sé stesso più volte come ‘brutto’: 121/S12, v. 15; 172/S77, v. 14; 173/S89, v. 16; 255/L77, v.9.

⁴⁰ Di questo sonetto, scrive Masi 2015: 41-42: “senza la fede è impossibile salvarsi, ma anch'essa, in lui, è insufficiente, occorre un aiuto divino che la renda più salda. Il sillogismo finale mette il Signore di fronte a un rischio: la vanità del proprio sacrificio, dell'offerta del suo sangue, se la redenzione non è completata dall'offerta di una *catena* a cui aggrapparsi [...] la salvezza è effetto della grande misericordia del pastore e del padre, non della fede (in sé carente, essa stessa oggetto e non soggetto della preghiera)”.

⁴¹ Rinuncio anche a dare qualche titolo estratto da una bibliografia come sempre enorme. Ma dai saggi via via citati (per esempio quello di Maria Forcellino 2009) la si potrà comodamente ricavare. In ogni caso, la corrispondenza dei versi da ultimo citati con i precetti impartiti dal *Beneficio di Cristo* di Benedetto da Mantova (e Marc'Antonio Flaminio) è indubitabile. Solo per esempio, cfr. cap. III: Cristo ha cancellato i nostri peccati “col suo preciosissimo sangue, lasciandosi castigare per noi in croce, nondimeno pretendiamo di volerci giustificare e impetrare la remissione de' nostri peccati con le nostre opere, quasi che i meriti, la giustizia, il sangue di Cristo a ciò far non basti, se non vi aggiungemo le nostre sozze giustizie, e macchiate di amore proprio, di interesse e di mille vanità, per le quali abbiamo più tosto da domandare a Dio perdono che premio”; cap. IV: è solo la superbia umana che “non può patire di essere giustificata *gratis* per Iesù Cristo signor nostro”, ecc. Cito da Benedetto da Mantova 1972: rispettivamente 23 e 47.

⁴² Così Binni 1975: 6, qui citato non solo per sé, ma anche in rappresentanza di una diffusa vulgata critica.

⁴³ Corsaro 2014: 431: “la produzione michelangeloesca di più chiara istanza ‘spirituale’ risulta essere quasi tutta successiva alla morte di Vittoria, e si legge [...] in un esiguo gruppo di rime che occupano la sezione finale del corpus, databili negli anni '50 e in specie intorno al 1555” (con rinvio a CORSARO 2008: 261-84). Importanti pagine su questo ‘primato del pensiero’ e sulla sua fitta dialettica concettuale sono in Friedrich 1965: 57 ss.

⁴⁴ Per l'ossessione che Michelangelo ha sempre avuto nei confronti della morte, cfr. ancora le pagine fitte di citazioni di Clements 1964: 417 ss.

⁴⁵ Cfr. Binni 1975: 73-74; Cambon 1991: 135-37. Corsaro 2014: 432-33,

riporta il sonetto con alcuni frammenti ad esso vicini, e il sonetto di risposta del Vasari, al quale Michelangelo aveva mandato il suo.

⁴⁶ La lettera di Francesco I e la risposta di Michelangelo sono in Buonarroti 1980: IV, nn. 1054 e 1061: cito quella di Michelangelo dall'ed. Corsaro-Masi 2016: 708-709 n° 286.

BIBLIOGRAFIA

- Adler, Sara M. (2015), "Vittoria Colonna Michelangelo's Perfect Muse", *Italica*, 92/1: 5-32.
- Ariani, Marco (2014), "Appunti sul platonismo delle *Rime* di Michelangelo", *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti *et alii*, Roma, Bulzoni: 97-120.
- Barsella, Susanna (2003), "Michelangelo. Le rime dell'arte", *Letteratura & Arte*, 1: 213-25.
- Benedetto da Mantova (1972), *Il beneficio di Cristo, con le versioni del secolo XVI. Documenti e testimonianze*, a cura di Salvatore Caponetto, Firenze-Chicago, Sansoni-The Newberry Library [*Corp. Ref. Italicorum*].
- Binni, Walter (1965), *Michelangelo scrittore*, Torino, Einaudi, 1975.
- Boulègue, Laurence (2007), "*Voluptas et beatitudo* chez Marsile Ficin et Agostino Nifo. Théories du plaisir et détours du discours", *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, eds. Laurence Boulègue, Carlos Lévy, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion: 233-53.
- Buonarroti, Michelangelo (1863), *Le Rime di M. B. pittore scultore architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier.
- (1960) *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza.
- *Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni-SPES, 1965-1983, 5 voll (vol. IV, Sansoni, 1980)
- (1992) *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET.

- (1998) *Rime*, a cura di Matteo Residori. Introduzione di Mario Baratto, con un saggio di Thomas Mann, Milano, Mondadori.
 - (2001) *Rime* (ant.), a cura di Guglielmo Gorni, *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi: 573-622.
 - (2015) *Canzoniere*. A cura di Maria Chiara Tarsi, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.
 - (2016) *Rime e Lettere*. Introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani.
- Cambon, Glauco (1991), *La poesia di Michelangelo. Furia della lingua*, Torino, Einaudi.
- Campeggiani, Ida (2012), *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Castiglione, Baldesar (1998), *Il libro del Cortegiano*. A cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi.
- Chastel, André (1954), *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996.
- (1959) *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964.
- Cherchi, Paolo (2018), "Agostino Nifo e l'amore sensuale", *Esperienze letterarie*, XLIII/1-2: 21-31.
- Clemens, Robert (1961), *Michelangelo. I. Le idee sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Colonna, Vittoria (1982), *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza.
- Contini, Gianfranco (1937), "Una lettura su Michelangelo", *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974: 242-258.
- (1960), "Le Rime di Michelangelo nell'edizione di Enzo Noè Girardi", *Frammenti di filologia romanza*, ed. a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007 vol. I: I 667-77.
- Copello, Veronica (2017), "Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna", *Italian Studies*, 72/3: 271-81.
- Corsaro, Antonio (2008), *Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del '500. Atti [...]*, a cura di Massimo Firpo-Guido Mongini,

- Firenze, Olschki, 2008, pp. 261-284
- (2014) “Corrispondenti ‘spirituali’ di Michelangelo: Giorgio Vasari, Lodovico Beccadelli, Laura Battiferri”, *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni: 429-440.
- Courcelle, Pierre (1965), “Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison (Phédon 62b, Cratyle 400c)”, *Révue des études latines*, 43: 406-443 (cfr. P. C., ‘Conosci te stesso’ da Socrate a san Bernardo (1974-1975), Milano, Vita e Pensiero, 2001: 271-344).
- Dante (2011), *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in D. A., *Opere*. I, Milano, Mondadori.
- Fedi, Roberto (1989), “Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti”, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989: 193-213 (poi in R. F., *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990: 264-305).
- Fedi, Roberto (1992), “L’immagine vera: Vittoria Colonna, Michelangelo, e un’idea di canzoniere”, *Modern Language Notes*, 107/1, 1992: pp. 46-73.
- Ficino, Marsilio (1576), *Marsilii Ficini [...] Opera quae hactenus extitere quae in lucem nunc primum prodire [...]*, Basilea, ex officina Henrici petrina.
- (1987) *El libro dell’amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki.
- Ficin, Marsile (2002), *Commentaire sur le Banquet de Platon / Commentarium in Convivium Platonis de amore*. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres.
- Forcellino, Maria (2009), *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella.
- Freud, Sigmund (1989), *Opere*. 7. *Totem e tabù e altri scritti 1912-1914*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1979) *Opere*. 11. *L’uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Friedrich, Hugo (1964), *Epoche della lirica italiana. II. Il Cinquecento*, Milano, Mursia, 1975.

- Garin, Eugenio (1965), "Il pensiero di Michelangelo", *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*. Scritti di Charles de Tolnay et alii: Premessa di Mario Salmi, Novara, De Agostini, 1965: 529-41.
- Girardi, Enzo Noè (1974), *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olshki.
- Giunta, Claudio: cfr. Dante
- Gorni, Guglielmo (1995), "Temi platonici in Michelangelo", *Intersezioni*, XV/3: 375-85.
- (2001), *Nota introduttiva* all'antologia di rime di Michelangelo compresa in *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi: 575-80.
- Mann, Thomas (1950), *L'Eros di Michelangelo, Scritti minori*, Milano, Mondadori, 1958: 818-828.
- Marcozzi, Luca (2011), "Corpus carcer", *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne.
- Masi, Giorgio (2009a), "La poesia notturna di Michelangelo (e gli animali 'vili')", *Studi rinascimentali*, 7, 2009: 39-50.
- (2009b) "Lo sguardo di Michelangelo, poeta del "dunque": proposte esegetiche", *Italianistica*, XXXVIII/2: 175-96.
- (2009c) "La poesia difficile di Michelangelo. Ancora sulle *cruces* interpretative nelle *Rime*", *Humanistica*, IV/2: 93-107.
- (2015) "Michelangelo cristiano. Senso del peccato, salvezza e fede", *L'Ellisse*, X/2: 37-50
- Mazzoncini, Carlotta (2015), "L'occhio nel calcagno. Fioritura e fortuna di un'immagine delle 'ottave dei giganti' di Michelangelo", *L'Ellisse*, X/2: 111-32.
- Michelangelo: vedi Buonarroti
- Mussio, Thomas E. (1997), "The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch", *Italica*, 74/3: 339-59.
- Nifo, Agostino (2003), *De pulchro et amore. I. De pulchro liber - Du Beau et de l'amour. I. Le livre du beau*. Édition critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres.

- Nifo, Agostino (2011), *De pulchro et amore. II. De amore liber – Du beau et de l'amour. II. Le livre de l'amour*. Éd. critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres.
- Panofsky, Erwin (1939), "Il movimento neoplatonico e Michelangelo", *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Petrarca, Francesco (1992), *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia.
- Prodan, Sarah Rolfe (2014), *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York & Cambridge, Cambridge University Press.
- Residori, Matteo (2014), rec. a Campeggiani 2012, *Italianistica*, XLIII/1: 202-06.
- Scarpati, Claudio (2003), "Michelangelo poeta dal *Canzoniere* alle rime spirituali", *Ævum*, III: 593-613.
- Schiavone, Oscar (2009), "Il senso della lingua nelle *Rime* di Michelangelo", *Studi rinascimentali*, 7: 45-61 (ora in *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel rinascimento*, cap. *La lingua nelle Rime di Michelangelo*, Firenze, Polistampa, 2013: 45-83).
- (2020) rec. a Prodan 2014, *Artes Renascentes*, I: 185-91.
- Tolnay, Charles de (1964), "Morte e resurrezione in Michelangelo", *Commentari*, XV: 3-20.
- Vecce, Carlo (1992), "Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo", *Studi e problemi di critica testuale*, 44: 101-25.