

Capricci luterani?

Michelangelo artista e poeta nel contesto del dibattito religioso del Cinquecento

Michelangelo, Artist and Writer, and the Religious Debates of the Sixteenth Century

A cura di / Edited by
Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking,
Alessandro Nova

DE GRUYTER

Con il sostegno di / with the support of Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
424143303, Kunsthistorisches Institut Florenz — Max-Planck-Institut, Universität Hamburg.

ISBN 978-3-11-067480-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075806-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-075813-9
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110758061>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2022943908

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2023 the author(s), editing @ 2023 Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking, Alessandro Nova, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
This book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Michelangelo, Giudizio universale, © Musei Vaticani
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Sommario

Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking, Alessandro Nova

Introduzione — 1

I Spiritualità e “spirituali”. Sfide storiografiche e ermeneutiche del dibattito

Massimo Firpo

Some Clarifications on Michelangelo and the “Spirituali” — 13

Marc Föcking

Rime spirituali 1550 – bilancio di un nuovo genere e qualche riflessione ermeneutica intorno alla sua lettura — 31

Günther Wassilowsky

L’idea di grazia nell’opera di Michelangelo — 61

Deborah Parker

The Language of Devotion in Michelangelo’s Letters — 75

II Arti figurative

Jürgen Müller

“An exceeding marvel and altogether astonishing” – Reflections on Michelangelo’s design of the Sistine Chapel — 91

Chiara Franceschini

Le ore di Michelangelo: tempi del lavoro, notte e *vigilantia* nella Sagrestia Nuova — 127

Raymond Carlson

Tracing as Meaning: Material and Immaterial Interplay in Michelangelo’s Drawing of *Tityus/Christ* — 173

Hans Aurenhammer

Il 'Giudizio universale' di Michelangelo visto da Tintoretto: una risposta ambigua — 203

III Poesia e intermedialità

Sarah Rolfe Prodan

The Poet, the Artist, and the Word: Michelangelo in the Age of Religious Reform — 239

Susanne A. Friede

Tra frammentismo e grazia: considerazioni sul non-finito (spirituale) nelle *Rime* di Michelangelo — 269

Antonio Corsaro

Trascendenza e fede nelle rime di Michelangelo — 293

Christine Ott

Heterodox afterlives. Michelangelo between metempsychosis and resurrection — 311

Ida Campeggiani

Michelangelo tra umiltà e superbia — 351

Daniel Fliege

Essere manco, o non essere manco, è questo il dilemma. Sullo scambio di sonetti tra Vittoria Colonna e Michelangelo Buonarroti — 365

Carlotta Mazzoncini

Conversazioni evangeliche: il doppio dialogo michelangiolesco dopo gli anni Quaranta del Cinquecento — 391

Referenze fotografiche — 409

Elenco dei collaboratori e delle collaboratrici — 411

Indice — 415

Antonio Corsaro

Trascendenza e fede nelle rime di Michelangelo

Abstract: On closer inspection, the terms that distinguish this title appear less pertinent to a literary category than to doctrinal concepts or religious history. However, as semantic and conceptual fields of inquiry, their presence has important repercussions for Michelangelo's poetic development (and his development as an artist). It is possible to investigate this matter through observations and analyses of the poetic language of the *rime*. I propose that it becomes evident from reading Michelangelo's verses that the lexical-semantic group united under the term *trascendenza* cannot and must not be understood as pertaining to doctrinal or religious contemplation, but rather to a broader spiritual sense that depends on neo-Platonic philosophy. The term and its related semantic field appear mainly in a series of *rime* on matters of love, the examination of which reveals its particular character as a spiritual component of ennobling sentiment, where the experience of love has the specific function of rapprochement with and elevation to the divine. This has already been recognised and highlighted by the first commentators on Michelangelo's *Rime*, starting with Francesco Berni and continuing with Condivi, Vasari and above all Benedetto Varchi. However, other lexical, semantic and conceptual cases can be extracted from the *rime* of a properly religious nature. In these, the terminology changes, focusing mainly on the concepts of guilt, error and faith, variously articulated in relation to the subjects of repentance or prayer. Michelangelo's poetic dialogue with Vittoria Colonna stands out in these *rime*, well studied but still lacking elucidation with respect to some of its specific implications.

I termini che contraddistinguono il titolo non sono, a ben vedere, pertinenti a una categoria specificamente letteraria, implicando piuttosto ambiti filosofici e dottrinali. Sono, tuttavia, elementi concettuali di rilievo nella poesia di Michelangelo, dove una declinazione linguistica consente l'indagine su un pensiero poetico e in definitiva su una poetica. Ciò che si intende esporre presuppone, in sostanza, alcune evidenze lessicali e semantiche nel loro rinviare a sostrati filosofici e spirituali. Qui in apertura si rileva anche che la spiritualità di Michelangelo, da tempo indagata nella chiave, spesso problematica, di componenti eterodosse (talora definite cripto-protestanti), coincide solo per l'ultima sua parte con l'epoca del conflitto religioso (nel 1542–43, per fissare un tempo emblematico, Michelangelo aveva ben 67 anni), e mostra una evoluzione e maturazione ben precedente che

non può prescindere da altre componenti, prima fra tutte la forte penetrazione di matrici neo-platoniche.

1. Nelle rime michelangioliche degli anni Trenta la componente spirituale compare connessa a quella amorosa. L'elemento portante è nella fattispecie peculiare della *nobilitazione del sentimento*, laddove l'amore riveste una funzione di avvicinamento al divino e quindi di elevazione. I luoghi sono, per questo aspetto, facilmente isolabili. Si legga il sonetto di *Rime liriche* 48:¹

Non vider gli occhi miei cosa mortale
alor che ne' bei vostri intera pace
trovai, ma dentro, ov'ogni mal dispiace,
Chi d'amor l'alma a Sé simil m'assale;

e se creata a Dio non fusse eguale,
altro che 'l bel di fuor, ch'agli occhi piace,
più non vorria, ma perch'è sì fallace
trascende nella forma universale.

Io dico ch'a chi vive quel che muore
quetar non può disir, né par s'aspetti
l'eterno al tempo, ov'altri cangia il pelo.

Voglia sfrenata el senso è, non amore,
che l'alma uccide, e 'l nostro fa perfetti
gl'amici qui, ma più per morte in cielo.

Parfrasando: *Gli occhi miei, incontrandosi con i vostri, videro dentro l'anima (cui spiace ogni male) Colui che mi assale l'anima con un amore simile a Sé. Se non fosse stata creata uguale a Dio l'anima aspirerebbe solo alla bellezza esteriore, che piace agli occhi, ma poiché (quest'ultima) è così ingannevole, l'anima ascende fino a contemplare l'idea universale della bellezza.* L'uso di *trascende* ha il precedente lessicale più evidente in Dante, che però usava il verbo nella forma transitiva ('stare al di sopra', *Inf.* VII 73; 'attraversare salendo', *Par.* I 99; 'oltrepassare', *Par.* XXX 42), mentre qui la forma è intransitiva ('ascende al di sopra del sensibile'), e non generica nel senso dei significati estensivi comuni,² ma specifica, indicando

¹ Cito (qui e oltre) da Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016: *Rime liriche* 48, p. 195.

² Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. Salvatore Battaglia, Torino 1961–2002: XXI, p. 204, sign. 3: "Oltrepassare la realtà empirica e materiale; elevarsi al di sopra della dimensione terrena o storica; assumere un significato che trae dai singoli episodi, fatti, comportamenti, situazioni concrete"; sign. 6: "Elevarsi a un grado superiore di esistenza".

il concetto platonico di conquista conoscitiva di una bellezza che è *altro che 'l bel di fuor, ch'agli occhi piace*,³ dove Michelangelo pare accentuare l'idea ascensionale, “dando al significato del verbo una colorazione mistica”.⁴

Il sonetto è conosciuto attraverso la *Lezione* di Varchi, che lo leggeva entro una cifra accademica e filosofica:

& di questo Amore lo mostrano manifestissimamente (oltra l'età, & costumi suoi honestissimi) tutti i componimenti di lui pieni d'Amore Socratico, & di concetti Platonici, de i quali [. . .] voglio, che mi baste allegare un sonetto solo, il quale però può valere per molti, & mostrerà (come disse quello ingegnosissimo Poeta di ciancie, et da trastullo) che egli è nuovo Apollo, & nuovo Apelle, & non dice parole, ma cose, tratte non solo del mezzo di Platone, ma d'Aristotile.⁵

Dove la menzione del capitolo a Sebastiano del Piombo di Berni⁶ ribadiva la componente platonica delle poesie di quegli anni in relazione alla figura di Cavalieri. Se però si collega la parola al sintagma che segue, la *forma universale*, ci si imbatte in una esplicita citazione dantesca, *Par. XXXIII* 91–92: “La forma universal di questo nodo/ credo ch'i' vidi”, dove si esprime, con accentuazione della componente visiva, il vincolo (*nodo*) che lega in un solo volume la molteplicità del mondo, idea archetipo che *informa* e tiene unita la molteplicità del creato. Così commentava Landino, il cui testo era ben presente a Michelangelo: “quasi dica: l'idea dell'universo, la quale è nel pecto di Dio, dal quale chome da unico nodo tutte le cose collegate procedono”.⁷ Attraverso Dante, in so-

3 Sull'idea di *bellezza* insistono molte rime come principio platonico dell'amore. Si veda Buonarroti, *Rime e lettere, Frammenti* 19, 9–11: “Amore è un concetto di bellezza/ immaginata o vista dentro al core,/ amica di virtute e gentilezza”. Per le implicazioni della bellezza in ambito artistico come strumento di ascesa al Cielo fa testo, come è noto, il madrigale di *Rime liriche* 62, *Per fido esemplo alla mia vocazione*, per il quale si veda anche ora la lettura in chiave mistica di Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth Century Italy*, Cambridge (MS) 2014, pp. 134–136.

4 Giuseppe Guido Ferrero, *Il petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino 1935, p. 67.

5 *Due lezioni di m. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo*, In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 52.

6 “Ho visto qualche sua composizione:/ son ignorante, e pur direi d'avèlle/ lette tutte nel mezzo di Platone”. Cito da Buonarroti, *Rime e lettere: Rime comiche* 11, p. 278.

7 Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2001, IV, p. 2023. In Lorenzo Pericolo, “Donna bella e crudele: Michelangelo's Divine Heads in Light of the Rime”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz* 59 (2) (2017), pp. 202–233, a p. 212: “The expression *forma universale* connotes God not only as a metaphysical principle, but also as the matrix of any form, visual or conceptual, in conformity with beauty”.

stanza, si rende più evidente l'equivalenza concettuale fra la visione platonica e quella cristiana.

Un accostamento terminologico assai simile è nel sonetto di *Rime liriche* 37:

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 Dio.

E se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio,
 di quel che sente altrui segna e addita,
 non è l'intensa voglia men gradita,
 l'amor, la fede e l'onesto desio.

A quel *pietoso Fonte*, onde siàn 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 Dio e fa dolce la morte.

La bellezza dell'amante (colta attraverso il senso) permette la contemplazione del divino mediante un processo di *ascesa* (vv. 3–4). Di seguito la bellezza del mondo si dice *assemblata* (riunita) al *pietoso fonte*, ovvero al Cristo *fons pietatis* (nel *Dies irae*: “salva me, fons pietatis”). La metafora, prediletta dal poeta anche sulla scorta di Petrarca,⁸ si trova significativamente nella volgarizzazione del *De amore* di Ficino, che optava per quella simbologia cristiana: “Tutte le cose principalmente in mentre ch'elle nascono escono da quel sempiterno fonte, di poi in quel medesimo ritornano quando la loro propria origine adomandano, ultimamente perfecte divengono quando elle sono nel loro principio ritornate”.⁹

La dipendenza da Ficino è evidente, talora letterale, nelle poesie degli anni Trenta a Cavalieri, coerentemente con un intento di *trasformazione* dell'esperienza amorosa, nello sforzo di rappresentare il riavvicinamento dell'anima al divino entro un processo di elevazione spirituale. Entro questa casistica estesa menziono qui, per la peculiarità delle immagini e delle metafore, il sonetto di *Rime liriche* 81.

⁸ Rvf CCCLXVI 43: “Tu partoristi il fonte di pietate”. Entro un contesto amoroso profano è da leggere il *Frammento 4* (Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 378): “dentra me giugne al cor già fatto tale/ [. . .]/ d'un oggetto legiadro e pellegrino,/ d'un fonte di pietà nasce 'l mie male”.

⁹ Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze 1987, p. 21.

Non è sempre di colpa aspra e mortale
 d'una immensa bellezza un fero ardore,
 se poi si lascia liquefatto il core
 che 'n breve il penetri un divino strale.

*Amore isveglia e desta e 'mpenna l'ale,
 né l'alto vol preschive al van furore:
 qual primo grado ch'al suo Creatore,
 di quel non sazia, l'alma ascende e sale.*

L'amor di quel ch'i' parlo in alto aspira;
 donna è dissimil troppo, e mal conviensi
 arder di quella al cor saggio e verile.

L'un tira al cielo e l'altro in terra tira;
 nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi
 e l'arco tira a cose basse e vile.

Qui Michelangelo sembra parafrasare alcune parti del *Libro dell'Amore*, in particolare i capitoli di VII, xiv–xv ove Ficino illustrava sulla scorta della teoria dei quattro *furores* del *Fedro* la metafora dell'anima come carro alato che si innalza verso Dio:

Platone nel *Phedro* [. . .] attribuisce due alie all'anima colle quali alle sublimi cose voli, delle quali alie stimiamo essere, l'una, quella investigatione con la quale la mente continuo alla verità si sforza, l'altra alia, el desiderio del bene pe 'l quale la nostra volontà sempre arde. Queste parti dell'anima perdono l'ordine loro quando per la perturbatione del corpo si confondono. El primo furore distingue el buono cavallo, cioè la ragione e l'opponione, dal cavallo cattivo, cioè dalla fantasia confusa e dallo appetito de' sensi [. . .]. El vero amore non è altro che un certo sforzo di volare alla divina bellezza, desto in noi dall'aspetto della corporale bellezza; l'amore adulterato è una ruina dal vedere al tacto.¹⁰

L'immagine dell'anima in volo conduce di seguito ad altri luoghi poetici correlati al rapporto con Cavalieri, la cui figura “ha continuato a essere vista attraverso le lenti deformanti del moralismo e del neoplatonismo”¹¹ ma in realtà ricopre un ruolo più articolato nella vita di Michelangelo per il dialogo artistico che fece del giovane il destinatario ma anche il consulente e intermediario di alcuni famosissimi disegni. Se, come pare, il sonetto di *Rime liriche* 31 deve leggersi come destinato a Tommaso, sarà da valutare lì il senso della terzina di chiusura: “ché sconcia e grande usur saria a farla,/ donandoti turpissime pitture/ per riaver persone belle

¹⁰ Ficino, *El libro dell'amore*, pp. 214–216.

¹¹ Marcella Marongiu, “Oblio e riscoperta di Tommaso de' Cavalieri”, in: *Horti Hesperidum X* (2020, 1), pp. 15–54, alla p. 32.

e vive”.¹² Dove il confronto impari fra una morta pittura e il privilegio di una persona *bella e viva* accentua la fattispecie fisica del rapporto col giovane – più che quella metafisica – ma si estende alla pratica dell’arte, e dove le *turpissime pitture* non saranno da intendere nel senso di *immorali* quanto piuttosto in quello di *inadeguate*, più consoni ai disegni (tutt’altro che turpi) donati in quegli anni da Michelangelo.

Per tornare all’immagine del volo, il sonetto di *Rime liriche* 32 (sempre per Cavaliere) ha il suo centro nella metafora dell’aquila che fissa lo sguardo nel sole nel senso di una ascesa impossibile e tormentosa.¹³

I’ mi credetti, il primo giorno ch’io
mira’ tante bellezze uniche e sole,
fermar gli occhi com’aquila nel Sole
nella minor di tante ch’i’ desio.

Po’ conosciut’ho il fallo e l’erro mio:
ché chi senz’ale un angel seguir vole
il seme a’ sassi, al vento le parole
indarno isparge, e l’intelletto a Dio.

La medesima coppia semantica *vedere (sguardo)/ volo (ascesa)* è in *Silloge* 19, 1–8:

Veggio co’ bei vostri occhi un dolce lume
che co’ miei ciechi già veder non posso,
porto con vostri piedi un pondo addosso
che de’ miei zoppi non è già costume.

*Volo con le vostre 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.*¹⁴

12 Per *pitture* è da intendersi disegni. Si veda la nota introduttiva di Masi al sonetto: “Da notare l’uso del termine ‘pitture’ per riferirsi a quelli che, in realtà, erano disegni ([. . .] Michelangelo non donò mai quadri a Tommaso), un’ambivalenza anche altrove attestata (‘dipinto’ per busto scultoreo in *Epitaffi* 24)” (Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 171). Il termine, che si ritrova anche in altri documenti coevi, ha sollevato in sede storico-artistica l’ipotesi che si potesse trattare realmente di dipinti, ma ciò è da smentire. Si veda ora per questo Marcella Marongiu, *Michelangelo e la ‘maniera di figure piccole’*, Firenze 2019, part. p. 57 nota 259.

13 Non è da seguire qui l’ipotesi di Gorni che il sonetto fosse destinato a Febo dal Poggio per la metafora solare. Si veda Guglielmo Gorni, “Obscurité et transparence dans les poèmes de Michel-Ange”, in: *Cahiers de la Faculté des Lettres de l’Université de Genève* 4 (1991), pp. 13–19, a p. 17.

14 Per questi versi è d’obbligo, a livello di memoria poetica, il rinvio a *Rvf* LXXIII 1–3: “Gentil mia donna, i’ veggio/ nel mover de’ vostr’occhi un dolce lume/ che mi mostra la via ch’al ciel conduce”.

Le immagini rinviano, anche se in modo sfumato, al notissimo *Ratto di Ganimede*, disegno ora perduto, realizzato per Tommaso nell'autunno 1532 e a lui donato nel 1533, di cui una copia è al Fogg Museum di Cambridge. Fanno da riferimento imprescindibile, al proposito, le pagine di Panofsky tese a ricostruire attraverso un *excursus* erudito sul mito pagano le valenze platonizzanti del soggetto: “tale disegno simboleggi[a] il *furor divinus*, o, per esser più precisi, il *furor amatorius*, e ciò non in senso astratto e generale, ma come espressione della passione veramente platonica, totale e esclusiva [. . .]”.¹⁵ Panofsky in quel luogo ricostruiva la vicenda della lettura mistica del mito in epoca pagana, nel segno della *ascensione/ elevazione/ rapimento* dell'anima immortale, e di lì il travaso allegorico presso una cultura cristiana tesa a prefigurare in Ganimede Giovanni Evangelista.¹⁶ Al proposito menzionava la lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo del 17 luglio 1533 sulla volta delle Cappelle Medicee: “De le volte che se ha da lavorare che è nel cielo de la lanterna, Nostro Signore se referise a vui, ce fate far quello volete vui. A me parebbe che li staese bene de Ganimede, e farli la diadema che paresse San Ioanni de l'Apochalipse quando el fu rato in cielo”.¹⁷ Un passo da intendere in chiave scherzosa, ma che rinvia senz'altro a acquisizioni allegoriche consolidate entro la cultura alta. Si potranno aggiungere a questo quadro i versi danteschi di *Purg.* IX, 19–24 (non citati da Panofsky), luogo di forte intensità mistica probabilmente ricordato da Michelangelo: “in sogno mi pareva veder sospesa/ un'aguglia nel ciel con penne d'oro,/ con l'ali aperte e a calare intesa;/ ed esser mi pareva là dove fuoro/ abbandonati i suoi da Ganimede,/ quando fu ratto al sommo consistoro”. Terzine che merita seguire attraverso il solito commento di Landino: “parea a Danthe esser nella selva Ida di Troia, dove essendo a ccaccia Ganimede fu rapito da Iove in forma d'aquila. Et optime si pone nella selva, i. in luogho solitario, a dinotare la vita contemplativa, che è solitaria, la quale lui desiderava [. . .]. Optimamente significa l'aquila la gratia illuminante, perché chome tal gratia è piena di luce, chosi l'aquila più che altro uccello s'empie di lucie, perché può sofferire e razi del sole, et in quegli spechiarsi”.¹⁸

¹⁵ Erwin Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in: Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 236–319. [*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939], alle pp. 298, 302.

¹⁶ Un utile riepilogo è in Marcella Marongiu, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, in: *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, a cura di Marcella Marongiu, Firenze, Casa Buonarroti 18 giugno–30 settembre 2002, Firenze 2002, pp. 9–38.

¹⁷ *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giuseppe Poggi, a cura di Paola Barocchi e Riccardo Ristori, Firenze 1965–1983, IV, CMX, p. 18.

¹⁸ Landino, *Comento*, III, p. 1183.

Sarebbe limitativo, per riassumere, vedere nel *Ganimede* di Michelangelo, e nelle rime coeve che ne riprendono i contorni, una semplice reminiscenza figurativa riletta in chiave platonizzante. Il motivo in realtà è diffuso nella cultura umanistica come allegoria dell'itinerario dell'uomo a Dio, dove la componente platonica è assorbita da aggiornate riflessioni teologiche. La sua presenza è attestata in particolare nelle *Sententiae ad mentem Platonis*, un commento alle prime 17 distinzioni del primo libro delle *Sententiae* di Pietro Lombardo scritto dall'agostiniano Egidio da Viterbo, ritenuto la guida teologica di Michelangelo durante i lavori di progettazione per il programma pittorico della Volta della Sistina (1508–12). Nelle *Sententiae* Ganimede rappresenta l'anima umana che aspira e si dispone a essere rapita dalla divinità al fine di raggiungere lo stato salvifico, cosa che è impossibilitata a fare con le sue forze senza l'intervento divino.¹⁹ Per altro, se si guarda alla fortuna artistica del disegno, ci si imbatte non solo in una serie vasta di copie commissionate fra Roma e Firenze,²⁰ ma in margine anche a un circolo intellettuale che del disegno di Cavaliere faceva oggetto di conversazione alta, come si legge nel quarto dei *Dialoghi* di Francisco de Holanda.²¹

2. Se quanto detto dovesse testimoniare semplicemente la dipendenza da, o la concordanza con una visione platonica dell'amore, queste poesie non sarebbero niente di più o di meno di tanta letteratura di cui quel tempo fu pieno, né ci vorrebbe molto a convogliarle nella massa di ciò che era stato normalizzato

19 In Concetta Ranieri, "Imprestiti platonici nella formazione religiosa di Vittoria Colonna", in: Vincenzo De Caprio e Concetta Ranieri (a cura di), *Presenze eterodosse nel viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale, Viterbo 2–3 dicembre 1996, Roma 2000, pp. 193–212, nota 31 p. 203: "Mi sembra [. . .] interessante che il teologo agostiniano desse nel suo pensiero veste metaforica e simbolica ad un mito tradizionalmente usato dai platonici come quello del *Ratto* di Ganimede". Lì la studiosa traeva spunto da Daniel J. Nodds, "Salvation by abduction in Giles of Viterbo's Commentary ad mentem Platonis", in: *Studi Umanistici Picensi* 13 (1993), pp. 189–195, dove in particolare, a proposito della *distinctio* 14A, si legge: "The myth of the abduction of Ganimede, the handsome boy whom Zeus carried off to be his cupbearer, conveys in a primitive story the truth of divine love's effect on the victim. For the perceptive reader, the abduction is symbolic of divine love's power over the soul" (p. 191). Alle spalle era l'idea che "Giles, like Augustine, firmly denies that the soul can experience divinization as a result of its own initiative. Giles refers to Alcibiades' cynical view that mortals are not capable of act in rightly and well, but ought to be in pursuit of the good by the help of God" (p. 192).

20 L'argomento è studiato diffusamente. Si veda Marcella Marongiu, "Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III", in: *Horti Hesperidum* III (2013), pp. 257–319, part. alle pp. 263 sgg.; e ora il catalogo *D'Après Michelangelo*, a cura di Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, Anna Maria Penati, Venezia 2015, sez. *Ratto di Ganimede*, pp. 121–157.

21 Si veda per questo Marongiu, *Michelangelo e la 'maniera di figure piccole'*, pp. 29–37.

attraverso la diffusione volgare della filosofia di Ficino. Quando Berni diceva di avere letto quelle poesie “tutte nel mezzo di Platone” semplificava, è vero, il giudizio, ma se ne serviva per dirne la vera novità: “e’ dice cose e voi dite parole”.²² Nella prospettiva di queste note ciò può significare un dato distintivo essenziale, e cioè che i meccanismi di ascensione spirituale riscontrabili nella poesia di Michelangelo non comunicano, della filosofia platonica, la sostanza edificante e appagante che si riscontra in Bembo o in Castiglione, nonché in tanto petrarchismo del suo tempo, e che giustapporli a quella temperie rischia di compromettere la lettura di una poesia, e anche di un pensiero più originali. Un saggio recente di Enrico Fenzi ha provato a collegare la poesia amorosa di Michelangelo al *De pulchro* di Agostino Nifo, uno scritto elaborato in polemica aperta con Ficino nella chiave del valore assegnabile all’amore umano.²³ Francamente non penso che uno scritto come quello di un mediocre filosofo come Nifo potesse mai attirare l’interesse di Michelangelo, ma il punto colto è giusto, e opportunamente rinvia a letture stratificate nel tempo (da Thomas Mann a Hugo Friedrich)²⁴ che hanno evidenziato nella poesia di Michelangelo la sostanza drammatica di una spiritualità costantemente trattenuta dall’istanza corporea. Una lettura corretta dell’idea di trascendenza deve presupporre, in altre parole, la dimensione tragica dell’*impossibilità*, dell’attaccamento sofferente alla bellezza fisica che fa da ostacolo al trapasso nella vita dello spirito.

Più che i versi al Cavaliere sono chiarificanti, in questa prospettiva, quelli il cui destinatario si individua ragionevolmente in Vittoria Colonna. Nel madrigale di *Silloge* 62, la salita al paradiso è, non che indicibile, impensabile (ovvero: non prospettabile concettualmente):

Tanto sopra me stesso
mi fai, donna, salire,
che non ch’io ’l possa dire,

²² Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 278, vv. 27 e 31.

²³ “Est in re pulchra pulchritudo ipsa realis”, scriveva Nifo, e secondo Fenzi “da qui Michelangelo non si schioda. Egli non ama l’‘idea’, il simulacro ricreato nella mente, ma la cosa. [. . .] 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 Cavaliere”. Cito da Enrico Fenzi, “Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura”, in: *SigMa* 4 (2020), pp. 377–432, alle pp. 390–391.

²⁴ Per i testi in italiano si vedano: Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Matteo Residori, introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann, Milano 1998; Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana* [1964], Milano 1975.

nol so pensar, perch'io non son più desso.
 Dunque, perché più spesso,
 se l'alie tue ne presti,
 non m'alzo e volo al tuo leggiadro viso,
 e che con teco resti,
 se dal Ciel n'è concesso
 ascender col mortale in paradiso?

Le immagini sono quelle che già conosciamo: l'ascesa, le ali, il volo. Quest'ultima, notoriamente, è metafora prediletta dalla Colonna stessa su fondamenti ugualmente platonici, particolarmente nelle poesie in morte del marito Ferrante d'Avalos, ma reperibile anche nelle sue poesie spirituali.²⁵ In Michelangelo, tuttavia, allorché il Cielo concede la salita al *paradiso* tramite un dono *impensabile*, ciò provoca il tracollo della condizione umana del soggetto amante (“non son più desso”), come se la momentanea beatitudine spirituale fosse possibile solo per un processo di spersonalizzazione. Ancora più esplicito è il concetto nel madrigale di *Silloge* 85, anch'esso scritto per la Colonna:

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.

25 In Chiara Pisacane, “Tensions spirituelles dans la poesie de Vittoria Colonna”, in: *Franco-Italica, Serie storico-letteraria/Série d'histoire littéraire*, XXV–XXVI (2004): *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, a cura di Sabine Lardon, pp. 75–96, alla p. 77: “La poésie de V. Colonna est un discours sur le ‘vol’, l’envole de l’âme de l’amante vers l’âme de l’être aimé. Il s’agit d’une ascension continuellement réitérée, mais qui ne peut pas aboutir définitivement car l’âme de l’amante demeure contrainte dans le corps-prison, malgré son désir de monter au ciel [. . .]”. Nella stessa prospettiva l’immagine costante della ascesa dell’anima è studiata da Rinaldina Russell, “The Mind’s Pursuit of the Divine. A Survey of Secular and Religious Themes in Vittoria Colonna’s Sonnets”, in: *Forum Italicum*, 26, 1 (1992), pp. 14–27, come esempio di continuità e compenetrazione di matrici platoniche e cristiane-riformate: “The visual continuity is the result of a harmonious blending of the Christian and the Neoplatonic worlds. In the Neoplatonic cosmos, which is created by a loving God and receives from Him life and movement, human souls are emanations of the universal Mind fallen and imprisoned in matter. They can however free themselves from it, and, by returning to their original spiritual condition, achieve reunion with God. This pervasive, life-giving presence of the Divinity blends beautifully with the Christian view of God’s relation to man and with the evangelical concept of salvation by faith” (p. 21). Sul platonismo della poesia della Colonna, e in particolare sull’evoluzione degli schemi platonici nella sua fase spirituale, si legge con interesse il breve saggio di Dennis J. McAuliffe, “Neoplatonism in Vittoria Colonna’s Poetry: From the Secular to the Divine”, in: *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, a cura di Konrad Eisenbichler e Olga Zorzi Pugliese, University of Toronto 1986 (Italian Studies, I), pp. 101–112.

D'allor l'alma mia parte
 com'occhio offeso da chi troppo splende,
 e sopra me *trascende*
 a l'impossibil mio, per farmi pari
 al minor don di donna alta e serena.
 Seco non m'alza, e qui convien ch'impari
 che quel ch'io posso ingrato a lei mi mena;
 questa, di grazie piena,
 n'abbonda e infiamma altrui d'un certo foco,
 ch'el troppo con men caldo arde che 'l poco.

Parafasando i versi centrali (5–11): *L'anima si separa da me, come un occhio colpito da troppo splendore, e sale oltre me stesso verso ciò che mi è impossibile, per rendermi pari al dono più piccolo di una donna alta e serena. Ma (l'anima) non innalza me con sé, e allora debbo imparare che ciò che posso mi conduce ingrato verso di lei.* La tensione ascensionale dell'anima produce l'abbagliamento per troppo splendore. Anche in *Silloge* 72 il Sole abbaglia: "e com'occhio nel Sole/ disgrega sua virtù, ch'esser dovrebbe/ di maggior luce" (vv. 7–9), e i versi ricordano altri di Vittoria medesima, presenti nel sonetto 39 del codicetto inviato a Michelangelo: "Ma la tanta sua luce [di Dio] il nostro oscuro/ occhio, da color falsi qui turbato,/ quanto risplende più, meno riguarda".²⁶ Non è peregrino qui il rinvio all'altro notissimo disegno della *Caduta di Fetonte*, che Michelangelo qualche anno prima aveva donato a Cavalieri, né stupisce, a guardare i documenti, che quel mito pagano riscuotesse tanta attenzione presso gli ambienti della Chiesa.²⁷ Seguendo Panofsky:

[. . .] la composizione di Fetonte, donata a Cavalieri da Michelangelo all'inizio stesso della loro amicizia, è comprensibile come espressione del senso di profonda inferiorità che si manifesta nelle prime lettere di Michelangelo al giovane nobiluomo [. . .]. L'amante platonico, in quanto identifica l'oggetto concreto della sua passione con un'idea metafisica, lo dota di una sublimità quasi religiosa, e si sente indegno di un dio che egli stesso ha creato. [Platone, Fedro, 251a]²⁸

²⁶ Cito qui dalla recente edizione: Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, Edizione e commento a cura di Veronica Copello, Firenze 2020, XXXIX, p. 110.

²⁷ Si legge nella lettera di Cavalieri all'artista della fine del 1533: "Forse tre giorni fa io ebbi il mio Fetonte assai ben fatto, e àllo visto il Papa, il cardinal de' Medici e ugnuno. Io non so già per qual causa sia desiderato di vedere. Il cardinal de' Medici à voluti veder tutti li vostri disegni, e sonnogli tanto piaciuti che voleva far fare quel Titio e 'l Ganimede in cristallo; e non ò saputo far sì bel verso che non habbia fatto far quel Titio, e ora il fa maestro Giovanni. Assai ò fatto a salvare il Ganimede" (*Il carteggio di Michelangelo*, IV, CMXXXII, p. 49).

²⁸ Panofsky, *Il movimento neoplatonico*, pp. 304, 306. Anche sulla fortuna della *Caduta di Fetonte* la bibliografia è vastissima. Rinvio al già citato catalogo *D'Après Michelangelo*, sez. Ca-

L'ostacolo, l'impossibilità, il gravame della vita dei sensi sono la vera lezione di queste poesie. Diversamente dal richiamo diretto al divino, la trascendenza è allora un evento dialettico: atto doloroso e sconvolgente di distacco dal corpo, che è oggetto di bellezza in sé compiuta.

3. Il passo di Berni sulla matrice platonica delle rime amorose, già autorevolmente convalidato da Varchi, ha una conferma nella voce indiretta dello stesso Michelangelo, che attraverso la biografia di Ascanio Condivi lo avrebbe convalidato anni più tardi: "Io più volte ho sentito Michelagnolo ragionar e discorrer sopra l'amore, e udito poi da quelli che si trovaron presenti, lui non altrimenti dell'amor parlare, di quel che appresso di Platone scritto si legge".²⁹

Diverso è il quadro che si presenta al lettore a tu per tu con quelle rime che affrontano direttamente la materia religiosa. Si tratta, come è noto, di un gruppo numericamente esiguo, che comprende testi metricamente compiuti e alcuni frammenti e che è possibile datare con precisione alla metà degli anni Cinquanta. Una cronologia tarda, dunque, ma che va ricondotta a elementi di maturazione anteriori nel tempo. Al proposito la medesima biografia di Condivi (che riflette contenuti ispirati o avallati dall'Artista) dà indicazioni meno uniformi ma ugualmente decifrabili:

In particolare amò grandemente la Marchesana di Pescara, del cui divino spirito era innamorato, essendo all'incontro da lei amato svisceratamente [. . .]. Fece a requisizione di questa signora un Christo ignudo quando è tolto di croce, il quale come corpo morto abbandonato cascherebbe a' piedi della sua santissima madre, se da due agnioletti non fusse sostenuto a braccia. [. . .] Fece anco per amor di lei un disegno d'un Giesù Christo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo col volto levato al padre [. . .]

Ha similmente con grande studio e attenzione lette le Sacre Scritture, sì del Testamento Vecchio come del Nuovo, e chi sopra di ciò s'è affaticato, come gli scritti del Savonarola, al qual egli ha sempre avuta grande affezione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce.³⁰

duta di Fetonte, pp. 159–185; e soprattutto allo studio monografico di Marcella Marongiu, *Curus auriga paterni. Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII–XVIII*, La Spezia-Lugano 2008, che sotto il profilo della storia generale del mito amplia per molti versi la lettura, rivedendo la chiave uniformemente platonica di Panofsky e estendendola a implicazioni varie di ordine etico e politico.

²⁹ Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Firenze 1998, p. 62.

³⁰ Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, pp. 60–62.

Dunque, dietro al magistero della Colonna, legato in modo chiaro ai celebri disegni di ispirazione cristologica, compare quello delle Sacre Scritture e di Savonarola, laddove è significativa la proiezione all'indietro che sigla un ricordo antico ma ancora presente all'altezza del 1553. Anche rispetto alla relazione con la Colonna (circa 1538–1547) c'è distanza di tempo, e c'è inoltre da considerare una corrispondenza poetica in massima parte impostata, da parte di Michelangelo, su strutture liriche di tipo amoroso. Ma è indiscutibile che il Michelangelo che scrive poesia spirituale debba intendersi debitore delle istanze spirituali che il sodalizio con Vittoria e con il suo circolo aveva forgiato e alimentato.

L'affrancamento dalla materia amorosa appare vistoso, così come da quella artistica come passione terrena, il che non si riscontra in altre rime di ispirazione religiosa dei decenni precedenti, che testimoniano forme interessanti di commistione con temi mondani.³¹ Gli ultimi sonetti e frammenti spirituali di Michelangelo, piuttosto che un veicolo di contenuti religiosi o mistici, sono poesia di pentimento e di preghiera, improntata a uno stile più semplice e diretto, meno contorto e ragionativo. Sarebbe vano cercare al loro interno il termine *trascendenza*, che rinvia – come abbiamo visto – a una materia teologico-filosofica. È più fruttuosa invece la ricerca della parola *fede*, che si trova in pochi casi nella accezione religiosa propria (distinta da quella di *fedeltà*, *fiducia*, che invece è ben presente nelle rime amorose) ma che contraddistingue il nucleo tematico principale della scrittura poetica. La *fede* è in Michelangelo un elemento evocato in rapporto al peccato, tema tipico della sua meditazione declinato in forma in qualche modo dipendente dal magistero della Colonna ma mai risolto in una dimensione pacificante, laddove la preghiera diventa per lo più una accorata richiesta di liberazione. Al centro di tutto, il profondo, doloroso senso della fallibilità e fragilità dell'uomo avvolto dagli inganni della vita terrena, per lo più di natura amorosa, che lo rendono schiavo e soggetto alla dannazione, ma anche alla vanità della passione artistica, o alla distanza esistente fra intenzioni virtuose e opere. Una riflessione che si lega a quella sulla libertà di scelta morale (il *libero arbitrio*, che è riconosciuto come tale e che determina appunto

³¹ Faccio riferimento in sostanza al gruppo di rime che nella mia edizione comprende i nn. 1–7 della sezione delle *Rime spirituali e religiose*. Più in generale, non sarebbe esatto confinare alla vecchiaia di Michelangelo l'ispirazione religiosa. Seguendo qui Enzo Noè Girardi: "Che il pensiero di Dio e l'aspirazione cristiana alla salvezza si esprimano con particolare frequenza e intensità negli ultimi anni di Michelangelo è indubbio; ma ciò non significa che siano estranei o inoperanti nell'arte e nella poesia degli anni precedenti, ove in realtà li riscontriamo non raramente, sia in connessione con la tematica platonica dell'arte e dell'amore, sia in connessione con quell'angosciosa, nient'affatto intellettualistica tematica morale del peccato, del trist'uso, della libertà serva, che rivela la segreta fonte psicologica di ogni creazione michelangiolesca" (Enzo Noè Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze 1974, p. 130).

l'ammissione della propria colpa). Rilevare la propria inadeguatezza e incapacità di far fronte al peccato senza l'aiuto divino (la Grazia), lo spinge alla preghiera, confidando nella misericordia di chi ha versato il suo sangue per gli uomini. Si legga il sonetto di *Rime spirituali* 10:

Non è più bassa o vil cosa terrena
che quel che, senza Te, mi sento e sono,
ond'a l'alto desir chiede perdono
la debile mie propia e stanca lena.

*Deh, porgi, Signor mio, quella catena
che seco annoda ogni celeste dono:
la fede, dico, a che mi stringo e sprono,
né, mie colpa, n'ho grazia intera e piena.*

Tanto mi fie maggior, quante più raro
il don de' doni, e maggior fia se, senza,
pace e contento il mondo in sé non have.

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

Su questo sonetto, indirizzato a Giorgio Vasari nel 1555, il commento di Masi dà conto della possibile memoria di una lauda di Lorenzo il Magnifico, in particolare per l'immagine della catena a significare il legame con Dio e il pentimento per i peccati commessi.³² Non si tratta (come pure è stato detto) di una formulazione del credo *fide sola*.³³ Semplicemente leggendo il testo, il *don de' doni* (v. 10), la salvezza, è detto *raro* secondo un motivo caro all'artista, da cui la richiesta della misericordia divina in quanto senza la fede, che manca all'individuo

³² Si veda in Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 1048. La lauda è la VIII nell'edizione Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma 1992, inc. *Io son quel misero ingrato*.

³³ Si vedano: Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino 1991, pp. 131–132; Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino 1994, pp. 61–63. Si veda anche la lettura di Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism*, pp. 92–93, che collega i versi al cap. 6 del *Beneficio di Cristo*. Diversamente in Giorgio Masi, "Michelangelo cristiano. Senso del peccato, salvezza e fede", in: *L'Ellisse*, X, 2 (2015, ma 2016), pp. 37–50, a p. 42: "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. Come nella laude laurenziana, in cui il peccatore si identifica con la pecorella smarrita e col figliol prodigo, 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)".

tormentato dalla propria insufficienza (*Non è più bassa o vil cosa terrena/ che quel che, senza Te, mi sento e sono*), non ci può essere salvezza.

Ciò che risalta, qui come altrove, è l'insufficienza della fede nel soggetto, e dunque il bisogno del soccorso divino che la renda più salda. Di qui la preghiera, come in *Rime spirituali* 11:

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.

Non è qui alcuna "certezza della salvezza",³⁴ quanto semmai la confessione della propria condizione di peccatore, enfatizzata dalla vecchiezza e dunque dalla penuria di tempo per salvarsi. Il motivo cristologico è forte, indubbiamente, nella chiave del sangue sacrificale che salva l'umanità, e in ciò è l'esito conclamato del magistero dell'*ecclesia viterbiensis*, ma la sua declinazione retorica ci parla dell'angoscia e del timore dell'individuo che ha trascorso la vita peccando. Non sorprende, in definitiva, che quest'ultimo sonetto venisse pubblicato a stampa da Dionigi Atanagi nel 1565, in piena temperie controriformata.³⁵

Così come si esplica nelle ultime rime michelangeloesche, il conflitto tra *fede* e *colpa* (*peccato*) è in sostanza la chiave retorica di un dramma individuale. Di fronte al lettore stanno la morte fisica (di cui si è certi) e l'eventuale morte dell'anima per dannazione. Così in *Rime spirituali* 14:

Di morte certo, ma non già dell'ora,
la vita è breve, e poco me n'avanza;
diletta al senso, è non però la stanza dall'alma,
che mi priega pur ch'i' mora.

Il mondo è cieco, e 'l tristo esempro ancora
vince e sommerge ogni prefetta usanza;
spent'è la luce e seco ogni baldanza,
trionfa 'l falso e 'l ver non surge fora.

³⁴ Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna*, p. 61.

³⁵ I sonetti di *Rime spirituali* 11 e 13 sono fra le pochissime testimonianze di rime michelangeloesche edite a stampa durante il Cinquecento. Si veda la mia *Nota al testo delle rime*, in: Buonarroti, *Rime e lettere*, pp. XCIII–XCIV.

*Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi Ti crede? ch'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?

Sui versi 9–10 la parafrasi corretta di *quel che s'aspetta* non è la morte del corpo del v. 1 (*l'hora mortis nostræ*) ma la salvezza per fede (*per chi Ti crede*), il dono della grazia illuminante che può avvenire, ma senza certezze (*Che val che tanto lume altrui prometta/ s'anzi vien morte*), nel momento in cui la morte fisica coglie l'uomo. Ma, come in *Rime spirituali* 15, 9–14, *l'ardente zelo* (la fede) assale il soggetto solo raramente:

*E se talor, tuo grazia, il cor m'assale,
Signor mie caro, quell'ardente zelo
che l'anima conforta e rassicura,*

da che 'l propio valor nulla mi vale,
subito allor sarie da girne in cielo,
ché, con più tempo, il buon voler men dura.

Quello del Michelangelo spirituale, così come si legge nei suoi versi, è il dramma di un uomo troppo coinvolto nelle cose del mondo. Sarebbe vano cercarvi l'esposizione di un credo – come nella *Colonna* – o l'adesione esplicita a una dottrina, così come sarebbe vano cercare lessico e concetti caratterizzati in chiave teologica o filosofica, come pure si riscontrano nelle poesie amorose degli anni Trenta. Ciò che risalta in queste poesie è l'assenza di una modalità dottrinale, nel senso specifico che si dà al termine per una maniera poetica tipicamente cinquecentesca. Guardare alla poesia religiosa di Michelangelo in cerca di quel percorso – come è stato fatto in tempi passati e recenti³⁶ – è lecito e apporta senz'altro materiali di interesse, ma può essere fuorviante. Se i contenuti sono in chiara evidenza, e indi-

36 Risale a tempi ormai lontani (a partire dalla biografia di Giovanni Papini) l'individuazione di componenti riformate nella sua vicenda spirituale. Cito qui alcune voci: i già citati Cambon, *La poesia di Michelangelo*; Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna*; e poi Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti: storia di una passione eretica*, Torino 2002; Carlo Ossola, "Michel-Ange: l'idée et la grace", in: Paolo Grossi e Matteo Residori (a cura di), *Michelangelo poeta e artista*, Paris 2005, pp. 125–154; Massimo Firpo, "Michelangelo a Roma", in: Massimo Firpo, Fabrizio Biferali (a cura di), *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 231–289; Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London-New York 2017.

rizzano a leggere nella sua poesia tarda suggestioni evangeliche o filoriformate, essi sono sempre e comunque gestiti attraverso un codice lirico, *petrarchistico* in senso proprio, intendendo con ciò un genere in cui i contenuti passano dal filtro dell'esperienza individuale. Così come le poesie per Cavalieri non sono propriamente una esposizione platonica, ugualmente le ultime poesie spirituali non sono una riflessione sulla fede e l'infinità misericordia divina ma dicono, nella forma della preghiera, la ricerca di una fede completa capace di salvare l'uomo dal peccato.