

GIORGIO MASI

MICHELANGELO CRISTIANO.
SENSO DEL PECCATO, SALVEZZA E FEDE

Molte rime michelangiolesche sono permeate da un afflato spirituale che coesiste con le tematiche più disparate, a partire da quella amorosa, rispetto alla quale una tale ispirazione primaria determina atteggiamenti divergenti da parte dell'autore: accanto alla tradizionale condanna è dato riscontrare, infatti, anche una nobilitazione del sentimento, che caratterizza in particolare i componimenti autogiustificativi (nei quali l'amore ha una funzione di riavvicinamento al cielo e quindi di elevazione spirituale: esemplare in tal senso il sonetto *Ben può talor col mie 'rdente desio*¹, ma questa tipologia vanta una casistica abbastanza estesa). Peraltro, la coesistenza è riscontrabile anche in componimenti di genere apparentemente antitetico a quello religioso, come le rime comiche: si pensi all'*indignatio* pacifista cristiana del celebre sonetto *Qua si fa elmi, di calici, e spade*², o alle *danses macabres* e ai *memento mori* savonaroliani della frottola *Chiunche nasce a morte arriva*³ e della terzina isolata *Io dico a voi, ch'al mondo avete dato*⁴.

¹ Nell'edizione critica curata da Girardi (M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E.N. GIRARDI, Bari, Laterza, 1960), seguita da tutti i commenti più recenti, reca il n. 259; in quella a cura di chi scrive e di Antonio Corsaro, in corso di stampa presso Bompiani, fa parte della sezione *Rime liriche* col n. 80. Questo il testo del sonetto secondo quest'ultima edizione: «Ben può talor col mie 'rdente desio / salir la speme e non esser fallace, / ché s'ogni nostro affetto al ciel dispiace, / a che fin fatto avrebbe il mondo Iddio? / Qual più giusta cagion dell'amart'io / è, che dar gloria a quella eterna pace / onde pende il divin che di te piace, / e ch'ogni cor gentil fa casto e pio? / Fallace speme ha sol l'amor che muore / con la beltà, ch'ogni momento scema, / ond'è suggesta al variar d'un bel viso. / Dolce è ben quella in un pudico core, / che per cangiar di scorza o d'ora strema / non manca, e qui caparra il paradiso». Come si vede, qui l'autore intende sostenere la liceità di un amore terreno: il *côté* spirituale serve come pezza d'appoggio per il suo assunto profano. Da notare, però, che l'ultimo verso corrisponde a quello che chiude un componimento di argomento esclusivamente spirituale, il sonetto *Le favole del mondo m'hanno tolto*, citato più avanti nel testo.

² Ed. GIRARDI, n. 10; CORSARO - MASI, *Rime comiche* 3.

³ Ed. GIRARDI, n. 21; CORSARO - MASI, *Rime comiche* 5, dove sono esposte le ragioni per cui questo componimento è da considerarsi una frottola e non una barzelletta, come invece vari studiosi l'hanno definita.

⁴ Ed. GIRARDI, n. 110; si cita da CORSARO - MASI, *Rime comiche* 12: «Io dico a voi, ch'al mondo avete

Esiste, però, nella raccolta michelangiotesca anche un gruppo di componimenti nei quali l'argomentazione religiosa e teologica è dominante, talvolta affiancandosi ancora a tematiche differenti (soprattutto a quella amorosa), ma con una funzione vicaria assegnata a queste ultime, in quanto termini di raffronto in negativo da cui si prendono nettamente le distanze. Nella maggior parte dei casi si tratta di preghiere, intese come invocazioni di grazia, ma ci sono anche componimenti che costituiscono dialoghi con la divinità; due sono da considerare corrispondenze a carattere spirituale: *Ora in sul destro, ora in sul manco piede*, il madrigale indirizzato a Vittoria Colonna che formula un dubbio teologico a cui la marchesa risponderà⁵, e *Per croce e grazia e per diverse pene*, il sonetto responsivo al vescovo Ludovico Beccadelli⁶. Infine, lo splendido e celeberrimo sonetto *Giunt'è già 'l corso della vita mia*⁷, che fu pubblicato da Vasari, consuntivo esistenziale sull'arte e sull'amore, tra Dante e Petrarca, con l'anima ormai tutta rivolta al Crocifisso⁸. Si tratta, in totale, di diciassette componimenti compiuti, che esamineremo sommariamente in questa sede, ai quali vanno aggiunti quelli congeneri ma incompiuti, ossia altri quindici pezzi frammentari⁹.

Questo insieme di rime spirituali e religiose dà vita a una complessa riflessione coerente e di lunga durata, che si intensifica nel corso degli anni, ma prende le mosse fin dai primi tentativi poetici dell'artista. Al centro di tutto, il profondo, doloroso senso del peccato (per lo più di natura amorosa, legato a innamoramenti terreni che lo rendono schiavo e soggetto alla dannazione; ma anche dovuto alla vanità della passione artistica, o alla distanza esistente fra intenzioni virtuose e opere). A questo genere di componimenti, che sottolineano l'incapacità di un riscatto autonomo dal proprio «antico uso», ancor più radicato in vecchiaia, va ascritto il madrigale *Per qual mordace lima*:

Per qual mordace lima
dicresce e manca ognor tuo stanca spoglia,
anima inferma? or, quando fie ti scioglia

dato / l'anima e 'l corpo e lo spirito 'nsieme: / in questa cassa oscura è 'l vostro lato» (i versi erano scritti accanto a uno scheletro disegnato dall'artista su una parete della sua casa romana).

⁵ Nell'ed. GIRARDI è il n. 162; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 6.

⁶ Ed. GIRARDI, n. 300; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 17.

⁷ Ed. GIRARDI, n. 285; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 8.

⁸ Su questo sonetto cfr. almeno G.G. FERRERO, *Il petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino, Edizioni dell'Erma, 1935, pp. 88-89; C. VECCE, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 44, 1992, pp. 101-125, alle pp. 121-124; G. MASI, *Il tempo del nonfinito. Le storte sillabe di Michelangelo*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di C. CASSIANI e M.C. FIGORILLI, introduzione di N. ORDINE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 71-88, a pp. 75-78.

⁹ Ed. GIRARDI, nn. 32, 33, 238, 273, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 291, 292, 297, 301 e 302; CORSARO - MASI, *Frammenti* 14, 15, 48, 54, 58 e 60-69, con qualche dubbio sul 62 (i sei versi non sono interpretabili con sicurezza come di natura spirituale).

da quella il tempo e torni ov'eri, in cielo,
 candida e lieta, prima,
 deposto il periglioso e mortal velo?
 Ch'ancor ch'i' cangi 'l pelo
 per gl'ultim'anni e corti,
 cangiar non posso il vecchio mie antico uso,
 che con più giorni più mi sforza e preme.
 Amore, a Te nol celo
 ch'i' porto invidia a' morti,
 sbigottito e confuso,
 sì di sé meco l'alma trema e teme.
 Signor, nell'ore streme,
 stendi ver' me le Tuo pietose braccia,
 tò'm'a me stesso e famm'un che 'Ti piaccia¹⁰.

Si tratta di una meditazione sul peccato – di presumibile natura amorosa –, che si conclude con una preghiera a Dio perché liberi *in extremis* il poeta da questa schiavitù inveterata; la meditazione scaturisce dal dubbio sul momento della morte, espresso con le due domande rivolte alla propria anima, dato che la «spoglia» a cui essa è legata si consuma incessantemente. Questo testo, pur non chiamandola in causa in modo diretto, va posto in relazione con Vittoria Colonna; anzitutto per una ragione di ordine “materiale”, ossia per il fatto che sia stato scritto accanto alla riga iniziale di una lettera – la cui minuta si legge completa più avanti nello stesso manoscritto – indirizzata a quest'ultima, nella quale l'artista parla della consegna a lei del suo disegno del Cristo crocifisso oggi conservato al British Museum¹¹. La preghiera finale si contrappone specularmente a quella presente nei componimenti in cui l'io è dimidiato per colpa di Amore (si veda in particolare l'ultimo verso del madrigale *Perch'al superchio ardore*: «Deh, rendimi a me stesso a ciò ch'io mora»¹²). Tuttavia, in un certo senso essa costituisce pure la concretizzazione dell'ipotesi formulata nel madrigale *Deh, dimmi, Amor, se l'alma di costei*¹³, variando l'oggetto d'amore: di fronte a una pietà altissima (in quel caso coincidente con una pari bellezza), la perdita di sé a favore dell'altro diventa un desiderio, non più una causa di sofferenza. E corrisponde all'atteggiamento nei confronti di Vittoria Colonna, la cui funzione beatificante consiste proprio nel liberare l'anima dell'artista dal «superchio» carnale¹⁴, sottraendola a se stesso per elevarla

¹⁰ Ed. GIRARDI, n. 161; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 5, da cui si cita (come tutti i componimenti successivi).

¹¹ Lettera di Michelangelo da Roma a Vittoria Colonna, 1438-1541?, in M. BUONARROTI, *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. POGGI, a cura di P. BAROCCHI e R. RISTORI, 5 voll., Firenze, Sansoni, poi SPES, 1965-1983, vol. IV, pp. 102-103 n. CMLXVII; ed. CORSARO - MASI, *Lettere* 219.

¹² Ed. GIRARDI, n. 91; CORSARO - MASI, *Sillogie* 30.

¹³ Ed. GIRARDI, n. 147; CORSARO - MASI, *Sillogie* 64.

¹⁴ Cfr. il madrigale *Si come per levar, donna, si pone* (ed. GIRARDI, n. 152; CORSARO - MASI, *Rime liriche* 58).

a Dio¹⁵: risultato che si dice conseguito nel madrigale *Un uomo in una donna, anzi uno dio*¹⁶, dove egli la prega di non farlo tornare mai più in sé. La preghiera di essere tolto a se stesso, rivolta ancora a Dio chiamandolo «Amore»¹⁷, è pure nella terza strofa della sestina lirica incompiuta *Sie pur, fuor di mie propie, ch'ogni altr'arme*¹⁸: in quel contesto alla salvifica sottrazione dovrà seguire non un atto di nuova creazione, come qui (per cui la morte appare come una rinascita: ciò è descritto nei vv. 15-17), ma un atto protettivo contro se stesso: «difendimi da me» (v. 17).

Vicino al madrigale, variazione sul tema della propria fragilità di fronte al peccato (dovuto alla passione per la bellezza), cui solo l'intervento divino, qui invocato addirittura come epifania visibile, può porre riparo, è il sonetto *Deh, fammiTi vedere in ogni loco*, in cui di nuovo Dio è apostrofato come «Amor»:

Deh, fammiTi vedere in ogni loco:
 se da mortal bellezza arder mi sento,
 a presso al Tuo mi sarà foco ispento
 e io nel Tuo sarò, com'ero, in foco.
 Signor mie caro, i' Te sol chiamo e 'nvoco
 contra l'inutil mie cieco tormento:
 Tu sol puo' rinnovarmi fora e drento
 le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco.
 Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva,
 e 'n questa spoglia ancor, fragile 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 divino¹⁹.

La preghiera assume qui (in particolare ai vv. 7-8) un'intonazione ripresa probabilmente dal *Miserere* (ossia *Ps* 50; si legga il versetto 12: «Cor mundum crea mihi, Deus; et spiritum stabilem renova in visceribus meis»).

La riflessione sul peccato si lega a quella sulla libertà di scelta morale (il libero arbitrio, che è riconosciuto come tale da Michelangelo, e che determina appunto la consapevolezza e l'ammissione della propria colpa²⁰): rilevare la propria inade-

¹⁵ Cfr. il madrigale *Tanto sopra me stesso* (ed. GIRARDI, n. 154; CORSARO - MASI, *Silloge* 62).

¹⁶ Ed. GIRARDI, n. 235; CORSARO - MASI, *Rime liriche* 68.

¹⁷ Ossia, Carità per antonomasia. Ciò accade anche al v. 9 del sonetto *Deh, fammiTi vedere in ogni loco*, citato qui di seguito, e nel frammento di sonetto *Penso e ben so ch'alcuna colpa preme* (ed. GIRARDI, n. 291; CORSARO - MASI, *Frammenti* 65, v. 5).

¹⁸ Ed. GIRARDI, n. 33; CORSARO - MASI, *Frammenti* 15.

¹⁹ Ed. GIRARDI, n. 274; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 7.

²⁰ Fondamentale, da questo punto di vista, la ricostruzione attuata nella nuova edizione critica del testo della sestina *Crudele stella, anzi crudele arbitrio*, citata più avanti nel testo.

guatezza 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 (significativa la ricorrenza dell'espressione «Tuo sangue» nell'ultima terzina di tre sonetti: *Non è più bassa o vil cosa terrena, Scarco d'un'importuna e greve salma e Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro*²¹). Che la fede salvi è convinzione, o meglio fervida speranza di Michelangelo: del tutto indebito, però, derivare da questi sonetti la dimostrazione di un suo orientamento riformato, come è stato fatto, fra gli altri, da Glauco Cambon²², per non parlare di Emidio Campi (la cui *clavis universalis* interpretativa è esplicitata nel titolo della sua monografia²³), i quali hanno proposto la lettura dei primi due sonetti citati qui sopra nell'ottica della giustificazione per la sola fede. In realtà, nel primo si afferma che la fede è *necessaria* per salvarsi, non che è *sufficiente*:

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?

Il sonetto si trova in una lettera autografa indirizzata a Giorgio Vasari probabilmente l'11 maggio 1555; appare ispirato, per i vv. 5 e 8 in particolare e più in generale per il tema, addirittura – ancora quest'altezza cronologica – a una lauda laurenziana (la VIII nell'edizione Orvieto: *inc. Io son quel misero ingrato*), nella quale il Magnifico si riferisce al legame con Dio che determina la dolorosa contrizione per i peccati commessi. Parola-chiave del componimento michelangiolesco è *dono*: ciò che la divinità offre agli uomini. Il «don de' doni», la salvezza, è considerato «raro»: un'idea costante nell'artista, che aggrava la sua angoscia di peccatore; qui fa appello alla misericordia divina sulla base di una constatazione: senza la fede è impossibile salvarsi, ma anch'essa, in lui, è insufficiente, occorre un aiuto divino che la renda

²¹ Ed. GIRARDI, nn. 289, 290 e 294; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 10, 11 e 13.

²² Cfr. G. CAMBON, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-132.

²³ Cfr. E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana Editrice, 1994, pp. 61-63.

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. 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).

Nel secondo sonetto del sangue di Cristo l'artista implora, timoroso, indulgenza da quest'ultimo; la vecchiaia lo ha liberato dai legami con le passioni mondane, ma non dal peso dei peccati accumulati (concetto reiterato in tutta la raccolta), tanto che solo il sangue miracoloso lo potrà salvare. Non si vede proprio dove sia, qui, la «certezza della salvezza»²⁴:

Scarco d'un'importuna e greve salma,
Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno, a Te stanco rivolto,
da l'orribil procella in dolce calma,
le spine e ' chiodi e l'una e l'altra palma,
col Tuo benigno umil pietoso volto,
prometton grazia di pentirsi molto
e speme di salute a la trist'alma.
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'ì son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero.

Nella prima quartina i tre participi (*scarco*, *disciolto*, *rivolto*) descrivono la situazione in cui si trova l'*io*, nella seconda il verbo coniugato (*prometton*) si riferisce all'azione compiuta dall'icona devozionale contemplata: l'autore è in preghiera dinanzi a un crocifisso. I singoli elementi di quest'ultimo, propri della Passione e del corpo ad essa assoggettato, sono enumerati a partire dal v. 5, amplificando la modalità esperita già in un altro sonetto spirituale²⁵: da una parte quelli che, appunto, «prometton grazia», ossia *spine*, *chiodi*, le due palme, il *volto*; dall'altra quelli che, viceversa, incutono il timore di una severa punizione (gli *occhi*, l'*orecchio* e il *braccio*). Finalmente, quello che, solo, garantisce miracolosamente la salvezza nonostante i peccati commessi: «Tuo sangue»²⁶. Notevole, qui, la ripresa al v. 5 di un emistichio dantesco,

²⁴ CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna*, cit., p. 61.

²⁵ *Forse perché d'altrui pietà mi vegna*, citato più avanti nel testo, al v. 9: «O carne, o sangue, o legno, o doglia strema».

²⁶ La stessa proprietà gli è ascrivita in un verso di un frammento di sonetto: «Signor mie car, Tu sol che vesti e spogli, / e col Tuo sangue Palme purghi e sani» (ed. GIRARDI, n. 302; CORSARO - MASI, *Frammenti* 69, vv. 5-6).

«[...] l'altra vittoria / che s'acquistò con l'una e l'altra palma» (*Par.*, IX 122-123), evidentemente interpretato – come sempre – sulla scorta del commento di Landino («con amendue le mani, le quali furono conficte in sulla croce»²⁷), il quale ascrive a Cristo crocifisso il trionfo, mentre altri spiegano diversamente, riferendo i versi in questione alle palme unite in preghiera di Giosuè.

La certezza di raggiungere il Paradiso appare ancora più lontana nelle angosciose domande rivolte al Salvatore nel sonetto *Di morte certo, ma non già dell'ora*²⁸.

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
 all'anima, che mi priega pur ch'ï mora.
 Il mondo è cieco, e 'l tristo esemplo ancora
 vince e sommerge ogni prefetta usanza;
 spent'è la luce e seco ogni baldanza,
 trionfa 'l falso e 'l ver non surge fora.
 Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
 per chi Ti crede? ch'ogni troppo indugio
 tronca la speme e l'anima 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?

È tra i componimenti più cupi di Michelangelo, non una preghiera in senso stretto, ma una constatazione del male che domina il mondo seguita da due domande che non sono affatto retoriche, restando penosamente sospese in attesa di una risposta. Tutto dipende dal collegamento fra quell'«ora» sconosciuta di cui si parla nell'*incipit*, *l'hora mortis nostra*, e l'altrettanto sconosciuto momento del vagheggiato perdono divino e della salvezza, che non deve tardare, per non togliere speranza, cioè fede (condannando quindi alla dannazione). Non è la morte fisica a essere invocata («quel che s'aspetta / per chi Ti crede», vv. 9-10), come altri intende, perché non è certo quella che attendono tutti i credenti, ma, di nuovo, la grazia illuminante, che consente la salvezza dell'anima; altrimenti ci sarebbe contraddizione con quanto affermato nell'ultima terzina: la morte fisica fissa per sempre e senza scampo la condizione spirituale in cui ci coglie, e se precede «tanto lume» (v. 12) tale condizione ci condanna per l'eternità. Gli avverbi che si succedono nelle terzine evidenziano drammaticamente come tutto si giochi sulla successione dei due istanti: *quando* (v. 9), *anzi* ('prima', v. 12), *per sempre* (v. 14). L'interrogativa dell'ultima terzina, in

²⁷ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. IV, p. 1706.

²⁸ Ed. GIRARDI, n. 295; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 14.

sostanza, è un accorato *perché* rivolto al Signore, sul senso di questo misterioso, apparentemente arbitrario avvicendamento di due momenti determinanti per il destino dell'anima. Torna, quindi, nella terzina conclusiva la domanda rivolta a Cristo, qui preceduta da un'altra interrogativa-esortativa (l'accorata istanza a far presto), che enfatizza un appello finale cui una disperazione da salvataggio invocato *in extremis* conferisce quasi un tono di irriparabile rimprovero: come se, da vecchio, ritrovasse l'impeto iconoclasta del sonetto *Qua si fa elmi*, riversandolo idealmente su questo Cristo silenzioso, come materialmente farà su quello marmoreo della *Pietà* Bandini.

Le premesse poste in quest'ultimo sonetto sono riprese in modo conseguente in *S'avvien che spesso il gran desir prometta*, seguendo un vero e proprio percorso logico. Stavolta è effettivamente la morte fisica a essere invocata, ma solo a certe precise condizioni:

S'avvien che spesso il gran desir prometta
 a' mie tant'anni di molt'anni ancora,
 non fa che morte non s'appressi ogni ora,
 e là dove men duol manco s'affretta.
 A che più vita, o ché gioir s'aspetta,
 se sol nella miseria Iddio s'adora?
 Lieta fortuna, e con lunga dimora,
 tanto più nuoce quante più diletta.
 E se talor, tuo grazia, il cor m'assale,
 Signor mie caro, quell'ardente zelo
 che l'anima conforta e rassicura,
 da che 'l proprio valor nulla mi vale,
 subito allor sarie da girne in cielo,
 ché, con più tempo, il buon voler men dura²⁹.

Da notare le diverse parole in rima in comune con il sonetto precedente (*prometta, ancora, ora, aspetta, assale*). Laddove in quello si scongiurava implicitamente il Signore che l'arrivo della sua grazia precedesse il momento della morte fisica, qui si chiede che la morte avvenga subito dopo che tale illuminazione è giunta. Si tratta di un testo dalla lunga e complessa elaborazione, che si riflette nella tortuosità concettuale e formale del componimento: è sbagliato desiderare di vivere felicemente più a lungo, perché la fede è maggiore «nella miseria», ma la morte non ama soccorrere i miserabili³⁰, preferisce colpire i fortunati (che, appunto, tendono a dimenticarsi di

²⁹ Nell'ed. GIRARDI è il n. 296; si cita dall'ed. CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 15.

³⁰ È un concetto ripetuto in uno degli epitaffi per Cecchino Bracci: «ch'a' miseri la morte è pigra e tardi» (nell'ed. GIRARDI il n. 208, in quella CORSARO - MASI, *Epitaffi* 30, v. 4), probabilmente sulla scorta di *Iob* 3, 20-22: «quare data est misero lux, et vita his qui in amaritudine animæ sunt? qui expectant mortem, et non venit, quasi effodientes thesaurum, gaudentque vehementer cum invenerint sepulchrum».

Dio), e quindi è facile rischiare la dannazione. Dunque, visto che la fede è intermittente, e che la morte può facilmente sorprenderci in un momento in cui l'anima ne è priva, l'idea – quantomeno stravagante – è di chiedere a Dio che sia colta l'occasione, il fugace istante in cui l'«ardente zelo» è vero e presente, per morire.

Si tratta di singole tappe di un'articolata riflessione che non possono essere isolate ed enfattizzate; una riflessione nella quale sussiste, come si diceva, una coerenza sui punti focali: l'importanza del libero arbitrio, e quindi delle opere, dopo che la redenzione ha restituito agli uomini la possibilità di salvarsi; la constatazione della propria condizione di peccatore, che nella vecchiaia è aggravata dalla quantità delle colpe commesse e dal poco tempo rimanente per emendarsi; la conseguente accorata invocazione di misericordia rivolta a Dio. Nulla che potesse in qualche modo scandalizzare né il buon prete Giovan Francesco Fattucci, l'amico cappellano di Santa Maria del Fiore, né un prelado come il vescovo (poi arcivescovo) Ludovico Beccadelli, ai quali Michelangelo fece recapitare i sonetti *Le favole del mondo m'hanno tolto*³¹ e il sopra riportato *Non è più bassa o vil cosa terrena*. Tant'è vero che il vescovo avviò con l'artista una corrispondenza poetica di argomento religioso, cui appartiene anche il confidenziale sonetto michelangiolesco *Per croce e grazia e per diverse pene*, già citato: restano ben sei componimenti da parte del presule³², e tre lettere a Michelangelo molto calorose³³; e siamo nel 1555-1556, sei-sette anni dopo che Della Casa (grande amico di Beccadelli) aveva condannato nel suo *Catalogo* le opere di Valdés, di Ochino e il *Beneficio di Cristo*. Né si scandalizzò o ebbe timore, addirittura dieci anni dopo (siamo nel 1565, da due anni il Concilio di Trento si era concluso), Dionigi Atanagi addirittura a pubblicare a stampa nella sua antologia i già citati sonetti *Scarco d'un'importuna e greve salma* e *Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro*, senza alcuna censura sul contenuto³⁴.

Certo, com'è noto Beccadelli fu segretario e biografo di Reginald Pole, l'animatore della cosiddetta *Ecclesia Viterbiensis* che influenzò Vittoria Colonna, e fu convinto promotore della riforma interna teorizzata nel *Consilium de emendanda Ecclesia*; ma lo stesso Beccadelli prese parte attiva anche all'ultima fase del Concilio di Trento, senza porsi mai al di fuori della Chiesa: insomma, certe suggestioni che attraversarono le discussioni teologiche a partire dagli anni Trenta-Quaranta del

³¹ Ed. GIRARDI, n. 288; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 9.

³² Pubblicati dapprima in *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, [Berlin, G. Grote, 1897] herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von C. FREY, zweite Auflage mit einer Vorbemerkung von H. FRIEDRICH und mit erweitertem Apparat neu herausgegeben von H.-W. FREY, Berlin, Walter de Gruyter, 1964 pp. 275-278; poi in C. SCARPATI, *Intorno alle Rime di Ludovico Beccadelli*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 45-126, alle pp. 104-111.

³³ Si leggono in BUONARROTI, *Il carteggio di Michelangelo*, cit., vol. V, nn. MCCXXIX, MCCXLVII e MCCLXVIII, pp. 66-67, 89-90 e 127; vanno dal 1556 al 1558.

³⁴ *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, raccolte da D. ATANAGI, 2 voll., Venezia, L. Avanzo, 1565, vol. II, c. 38r.

secolo non vanno interpretate come segni indelebili di eresia che connotano in modo univoco e permanente coloro che a tali discussioni presero parte; tanto meno possono connotare in tal senso quelli che, come Michelangelo, ebbero simili figure come semplici interlocutori. Quanto alla “cronologia” della sensibilità religiosa di Michelangelo, che ha indotto taluno a parlare impropriamente di «conversione» in vecchiaia, restano del tutto condivisibili le parole di Enzo Noè Girardi in un suo saggio del 1958:

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'uso³⁵, della libertà serva, che rivela la segreta fonte psicologica di ogni creazione michelangiotesca³⁶.

La canzone *Oimmè, oimmè, ch'ì son tradito*³⁷, il sonetto *Forse perché d'altrui pietà mi vegna*, la sestina lirica *Crudele stella, anzi crudele arbitrio* e il sonetto *Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio*³⁸ rappresentano la modalità poetica di natura pienamente religiosa del Michelangelo non ancora «vecchio». Nel sonetto *Forse perché d'altrui pietà mi vegna*, a ben vedere, la preghiera si distingue, quanto ai concetti, da quelle dell'ultima poesia michelangiotesca: il suo senso non è infatti l'attesa della morte (evento definitivo di ricongiunzione dell'anima con Dio), ma l'illuminazione, lo “squarcio” del velo, l'auspicio che la luce divina possa raggiungere l'anima in vita:

Forse perché d'altrui pietà mi vegna,
perché dell'altrui colpe più non rida,
nel mie propio valor, senz'altra guida,
caduta è l'alma che fu già sì degna.
Né so qual militar sott'altra insegna,
non che da vincer, da campar più fida,
sie ch'al tumulto dell'averse strida
non pèra, ove 'l poter Tuo non sostegna.
O carne, o sangue, o legno, o doglia strema,
giusto per vo' si facci el mie peccato,
di ch'ì pur nacqui, e tal fu 'l padre mio.
Tu sol se' buon; la Tuo pietà suprema

³⁵ Cita dal sonetto *Carico d'anni e di peccati pieno*, v. 2 (ed. GIRARDI, n. 93; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 12).

³⁶ E.N. GIRARDI, *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, p. 130.

³⁷ Ed. GIRARDI, n. 51; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 1.

³⁸ Ed. GIRARDI, nn. 66, 70 e 87; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 2, 3 e 4.

soccorra al mie preditto iniquo stato,
 sì presso a morte e sì lontan da Dio.

Qui si torna indietro di una ventina d'anni rispetto ai sonetti citati in precedenza (il componimento è scritto sul retro di una lettera a Michelangelo di Battista Figioanni del 23 novembre 1532). È un sonetto-preghiera, in cui Michelangelo, dopo un confronto fra sé e gli altri (notevole la ripetizione nei primi tre versi *altrui ... altrui ... altra*), confessa di essere caduto nel peccato per propria esclusiva responsabilità: l'espressione «nel mie proprio valor», infatti, equivale a «nel pieno delle mie facoltà»; in sostanza, si tratta di una piena assunzione di responsabilità personale rispetto alla colpa commessa (nessuno lo ha indotto a peccare), non tanto una confessione di superbia, come invece suggeriscono tutti i commentatori a partire da Girardi. La seconda quartina, di controversa lettura, esprime con una metafora militare lo smarrimento del punto di riferimento spirituale che lo sosteneva e il forte timore di essere perduto, affidandosi solo alle proprie forze. Rispetto alle interpretazioni precedenti, chi scrive ha proposto l'idea che «militar» non debba essere considerato un verbo all'infinito, ma un sostantivo o più esattamente un aggettivo sostantivato³⁹. Tale valore del vocabolo (come aggettivo lo si trova già nelle opere giovanili di Boccaccio), stando ai lessici, sarebbe piuttosto recente (con attestazioni primosettecentesche), ma un'ipotetica retrodatazione non è affatto implausibile, dato che Machiavelli e Guicciardini (ma già Pandolfo Collenuccio), se non usavano «militare» in senso assoluto, usavano però, e spesso, l'espressione «uomo militare» (e «uomini militari»): facile pensare a un'ellissi di «uomo» / «uomini». Ora, a supporto determinante di tale interpretazione soccorre la ricognizione del manoscritto, dalla quale risulta che Michelangelo corresse al v. 8 una precedente lezione «non sostegna» in «nol sostegna». Il pronome così introdotto («non lo sostenga») non poteva che riferirsi all'(*uomo*) *militare*. Quanto alla preposizione «da» che regge «vincer» e «campar» al v. 6, è probabilmente da intendere con un implicito valore consecutivo: «si fida, confida (tanto) da (pensare di)». Infine, «sie» qui è avverbio con epitesi, non verbo. La parafrasi corretta è dunque: «E non so chi, soldato sotto un'insegna diversa (dalla Tua), confidi più non dico di vincere, ma di sopravvivere, così che non perisca al tumulto delle grida nemiche, venuto meno il sostegno della Tua potenza». Sono le terzine a configurarsi come preghiera, con un'accorata invocazione di soccorso rivolta a Cristo (originale ed espressiva l'evocazione del destinatario attraverso quattro sineddochi della Passione).

Alcuni temi, però, restano invariati nel corso del tempo: per esempio, l'idea savonaroliana del «tempo perso», cioè sprecato nelle vanità mondane, accomuna la canzone «giovanile» *Oimmè, oimmè, ch'i' son tradito*, databile agli anni Trenta, a un

³⁹ Cfr. G. MASI, *La poesia difficile di Michelangelo. Ancora sulle "cruces interpretationis" delle rime*, «Humanistica», IV, 2009, 2, pp. 93-107, alle pp. 101-102.

sonetto della vecchiaia, *Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro*, assegnato da Girardi agli anni Cinquanta in base alla grafia, uno dei due pubblicati postumi da Dionigi Atanagi:

Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro
 ciascun pensier ch'a memoria mi riede
 il tempo andato, e che ragion mi chiede
 de' giorni persi, onde non è riparo.
 Caro m'è sol perch'anzi morte imparo
 quant'ogn'uman diletto ha corta fede,
 tristo m'è ch'a trovar grazi' e mercede
 negl'ultim'anni a molte colpe è raro.
 Ché ben ch'alle promesse Tua s'attenda,
 sperar forse, Signore, è troppo ardire
 ch'ogni superchio indugio amor perdoni.
 Ma pur par nel Tuo sangue si comprenda,
 se per noi par non ebbe il tuo martire,
 senza misura sien tuo cari doni⁴⁰.

Il rapporto col «tempo andato» non va certo inteso in senso proustiano, come vorrebbero Mastrocola e Zaja, ma, come chiarito dal v. 5 («Caro m'è *sob*»), l'unica ragione di apprezzamento dell'attività di recupero memoriale del passato è il valore didattico-morale che essa ha («anzi morte *imparo* / quant'ogn'uman diletto ha corta fede»). Il terzo sonetto del sangue di Cristo si segnala per una particolare cura retorica: notevole la struttura delle quartine, in cui i due elementi antitetici del motivo incipitario (*m'attrista – m'è caro*) ritornano, secondo una puntuale disposizione chiasmica, in anafora nella seconda quartina (*caro m'è – tristo m'è*), una struttura che sarà riproposta anche nel sonetto *Non fur men lieti che turbati e tristi*, citato di seguito; esibito il gioco tra paronomasia e diafora nell'ultima terzina (*pur par [...] per [...] par*).

Il testo di *Non fur men lieti* è costruito in modo molto simile al sonetto precedente: antitesi posta nella prima quartina (nel primo verso) come premessa, sviluppata in modo simmetrico nella seconda, distribuita fra due distici esplicativi aperti parallelamente dai due elementi dell'antitesi (*Lieti – tristi*). Anche qui entra in gioco il «sangue» di Cristo (v. 4) quale sineddoche della sua Passione redentrice:

Non fur men lieti che turbati e tristi
 che Tu patissi, e non già lor, la morte,
 gli spirti eletti, onde le chiuse porte
 del ciel, di terra a l'uom col sangue apristi.
 Lieti poiché, creato, il redemisti
 dal primo error di suo misera sorte;

⁴⁰ Ed. GIRARDI, n. 294; CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 13.

tristi a sentir ch'a la pena aspra e forte,
 servo de' servi in croce divenisti.
 Onde e chi fusti, il ciel ne diè tal segno
 che scurò gli occhi suoi, la terra aperse,
 tremorno i monti e torbide fur l'acque.
 Tulse i gran Padri al tenebroso regno,
 gli angeli brutti in più doglia sommerse;
 godé sol l'uom, ch'al battesimo rinacque⁴¹.

Tuttavia, in questo caso non si tratta di una creazione del tutto “originale”, ma di un componimento ispirato al seguente sonetto di Vittoria Colonna, come per primo osservò Clements⁴²:

Gli angeli eletti al gran bene infinito
 bramam oggi soffrir penosa morte
 acciò ne la celeste empirea corte
 non sia più il servo che 'l Signor gradito.
 Piange l'antica madre il gusto arditto
 ch'a' figli suoi del Ciel chiuse le porte,
 e le due man piagate or sono scòrte
 da ridurne al camin per lei smarrito.
 Asconde il sol la sua lucida chioma,
 spezzansi i sassi vivi, apronsi i monti,
 trema la terra e 'l ciel, turbansi l'acque,
 piangon gli spirti al nostro mal si pronti
 de le catene lor l'aggiunta soma;
 non piange l'uom, che pur piangendo nacque⁴³.

Sicuramente quello michelangiotesco non è un testo di corrispondenza, come ipotizzò Wind⁴⁴, ma una riscrittura, una variazione sullo stesso tema (il sacrificio di Cristo per la redenzione dei peccati, cui guardano con sentimenti divergenti i beati: con dolore per le sofferenze del Crocifisso, con gioia per la salvezza degli uomini), quasi considerando la poesia di lei come una delle proprie. Non è certo il caso di parlare di «plagiarism», come fece Clements, riferendosi in particolare alle terzine; si tratta piuttosto di una sorta di immedesimazione, di condivisione profonda di un tema sentito da sempre (si consideri anche la già citata sestina *Crudele stella, anzi crudele arbitrio*). La riscrittura è condotta con modalità analoghe a quelle già adottate nell'imitazione di un intero sonetto petrarchesco, ossia *Rvf* 224 nel sonetto *S'un casto*

⁴¹ Nell'ed. GIRARDI ha il n. 298; si cita dall'ed. CORSARO - MASI, *Rime spirituali* 16.

⁴² R.J. CLEMENTS, *The Poetry of Michelangelo*, New York, New York University Press, 1965, pp. 329-330.

⁴³ V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982: *Rime spirituali* XXIV.

⁴⁴ E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento* [1968], Milano, Adelphi, 1971, p. 92.

*amor, s'una pietà superna*⁴⁵, qui con riprese letterali e frequenti soluzioni «semanticamente equivalenti»⁴⁶.

Una conclusione sommaria sulla poesia spirituale di Michelangelo induce a considerare questi testi come niente affatto marginali nell'ambito della sua attività letteraria; essi denunciano una volontà di confrontarsi direttamente con questioni che angustiavano di fatto il grande artista, e non solo negli anni della vecchiaia. Confermano il ruolo importante svolto in quest'ambito da Vittoria Colonna, in qualche modo una sorta di referente teologica (significativo lo scambio di poesie citato all'inizio del presente scritto, in cui l'uno formula un dubbio e l'altra a suo modo lo risolve), accanto a quello "fondante" della *Commedia* dantesca, dalla quale sono derivate e condivise, fra le altre, le idee in materia di libero arbitrio. Peraltro, la Bibbia e la liturgia sono ovviamente in molti casi i punti di riferimento; ma queste poesie tendono a focalizzarsi su questioni specifiche in cerca di risposte che, evidentemente, la Sacra Scrittura immediatamente non offriva. Significativo, infine, come per queste tematiche, e solo per queste, Michelangelo abbia sperimentato nuove forme metriche, pur con esiti frammentari e tormentatissimi (i manoscritti risultano di difficile decifrazione per il gran numero di riscritture e cancellature): la canzone, l'unica tra tutte le rime (un'altra ha una struttura irregolare, più vicina a una ballata), e addirittura la sestina lirica. Segno, quest'ultimo, di un tentativo di elevare formalmente la sua scrittura poetica, ma con una peculiare divaricazione: attenuando, in parte, la difficoltà intrinseca del suo stile (ricco di ellissi, salti logici, costruzioni *ad sensum*), accettando viceversa la sfida – non del tutto vinta, bisogna dire – dei metri più ardui.

⁴⁵ Ed. GIRARDI, n. 59; CORSARO - MASI, *Rime liriche* 22.

⁴⁶ V. COPELLO, *Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna*, «Italian Studies», in corso di stampa.