

Capricci luterani?

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

Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking,
Alessandro Nova
Introduzione

La questione se l'opera di Michelangelo, ritenuta per molti versi 'scandalosa' e soggetta a vari tipi di censura, si componga di "capricci luterani", come ipotizzò indignato un contemporaneo dell'artista,¹ oppure di opere concepite interamente in accordo con il cattolicesimo ortodosso, è discussa oggi come allora. Si tratta dell'espressione di una spiritualità neoplatonica o 'mistica' oppure di una sensualità laurenziana e neopagana? Michelangelo fu un cristiano ortodosso oppure un criptoprotestante?² Tutte queste posizioni sono state 'riconosciute' nelle figure del Giudizio Universale e nelle poesie dell'artista. Non di rado, un singolo testo o un'immagine servono a corroborare teorie del tutto contrastanti fra loro.

1 La formula è del marzo 1549 e proviene da un anonimo diarista fiorentino indignato delle "[. . .] lorde et porche figure di Marmo in Santa Maria del Fiore di mano di Baccio Bandinello, che furono un Adamo et un'Eva, della qual cosa ne fu da tutta la città biasimato grandemente et con seco il duca (che) comportassi una simil cosa in un duomo dinanzi a l'altare et dove si posa il santissimo sacramento del corpo et sangue di Giesù Christo benedetto, talché ne nacque gran disturbo nelle persone. [. . .] Nel medesimo mese si scoperse in Santo Spirito una Pietà, la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli l'arte ma non [la] divotione, Michelangelo Buonarruoto. Che [da] tutti i moderni pittori et scultori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrare la fede et la devotione; ma spero che un giorno Iddio manderà e' suoi santi a buttare per terra simile Idolatrie come queste." (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magliab. II.IV.19, fol. 138–139). Per ulteriori informazioni, cf. il contributo di Hans Aurenhammer in questo volume.

2 Per citare solo alcuni esempi di queste diverse posizioni contrastanti fra loro: Erwin Panofsky, "Die neuplatonische Bewegung und Michelangelo", in: id.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln, pp. 251–326 (edizione originale: New York 1939); Berthold Hub, "Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo", in: Christine Göttler/Wolfgang Neuber (ed.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/Boston 2008, pp. 93–120; Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge 2014; Robert J. Clements, "Michelangelo as a Baroque Poet", in: *Papers of the Modern Language Association* 76,3 (1961), pp. 182–192; Marcia B. Hall, "Michelangelo's Last Judgement: Resurrection of the Body and Predestination", in: *Art Bulletin* LVIII (1976); Loren Partridge, "Michelangelos Jüngstes Gericht: Eine Interpretation", in: Sandro Chierici (ed.), *Die Sixtinische Kapelle. Das jüngste Gericht*, Zürich/Düsseldorf 1997, pp. 8–154; Leo Steinberg, "A corner of the Last Judgement", in: *Daedalus* 109, 2 (1980), pp. 207–217, 221–273; Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the heart of the Reformation*, London/New York 2017.

In un inizio di secolo di crisi politiche e conflitti religiosi differenti, ma non meno inquietanti, di quelli cinquecenteschi, l'immagine di un Michelangelo eretico e sovversivo esercita senz'altro un fascino particolare. Oppure è forse la costante ansia di autolegittimazione delle scienze umane, l'affanno di voler essere a tutti i costi politici, polemici e attuali, a far privilegiare ciò che odora di scandalo e di devianza? D'altra parte, l'accentuazione esasperata della sovversività può suscitare, come reazione, tentativi altrettanto esasperati di ricondurre la sospettata devianza alla normalità, l'eresia all'ortodossia.

Se queste considerazioni potrebbero valere benissimo anche per Dante Alighieri o Leonardo da Vinci, l'interpretazione dell'opera di Michelangelo mette di fronte a difficoltà particolari.

Già nel 1960 lo storico dell'arte Charles de Tolnay stabilì un rapporto fra le peculiarità iconografiche del Giudizio universale e dei disegni per Vittoria Colonna e le convinzioni dei cosiddetti "spirituali".³ Nel frattempo, le nostre conoscenze riguardo a questi movimenti riformatori all'interno della chiesa cattolica e al dissenso religioso in tutte le sue sfumature si sono fatte molto più precise. All'interno di un panorama complessivo tanto multiforme è difficile assegnare una precisa identità confessionale alla religiosità specifica di Michelangelo. Occorrerà, come fa presente Massimo Firpo nel suo contributo introduttivo, riconsiderare con attenzione nomi, luoghi e soprattutto date ascritte al movimento degli spirituali. E tenere presente che, in Italia, enfatizzare la giustificazione per la sola fede prima del 1540 è ben diverso dal mantenere questa posizione negli anni 1550, quando la dottrina era stata ufficialmente condannata.

Per quanto riguarda le opere figurative (ma non solo queste), si presentano due specifici problemi ermeneutici. Generalmente, i segni iconici vengono recepiti come qualcosa di ambiguo. Spesso assumono connotazioni precise soltanto grazie al loro contesto, interno o esterno all'immagine. Le posizioni contrastanti riguardo alla religiosità espressa nell'opera buonarrotiana tendono a ignorare l'ambiguità delle sue opere (come anche dei suoi testi) a beneficio di letture e collocazioni confessionali univoche. Inoltre, l'ambiguità dei segni visivi offre all'artista la possibilità di creare un livello di significato "privato", nascosto oppure comprensibile soltanto a certi destinatari e destinatarie (un livello che naturalmente in un disegno può assumere una fisionomia diversa che in un affresco). Le e gli interpreti si trovano confrontati con la questione affascinante, ma anche spinosa, di come arrivare a quel livello di significato che il giovane

3 Charles de Tolnay, *Michelangelo. The Final Period*, Princeton 1960, p. 33 e *passim*.

Ernst Gombrich, sotto la suggestione della psicoanalisi freudiana, definì come la “Eigenbedeutung” dell’opera d’arte, ovvero a quel significato soggettivo che essa assume esclusivamente per il proprio autore.⁴ Proprio nel caso di Michelangelo le storiche e gli storici dell’arte rischiano di cadere in una sorta di trappola interdisciplinare – quando leggono le sue poesie come auto-espressioni immediate dell’artista e dunque come autentiche “confessioni”, senza tenere presente il carattere finzionale dell’io lirico e i dettami che la tradizione lirica, inevitabilmente, impone ai testi.

Naturalmente sono altrettanto problematici i tentativi delle studiose e degli studiosi di letteratura che vogliono scorgere nella supposta “evidenza” dei dipinti e delle sculture di Michelangelo una chiave per le criptiche affermazioni contenute nella sua opera poetica, senza tener conto della diversa medialità e della tradizione iconografica. L’obiettivo del presente volume è anche, dunque, mettere in luce le trappole ermeneutiche in cui può cadere chi non tiene conto delle specifiche condizioni mediali inerenti a un’opera d’arte figurativa o a una poesia lirica.

Oltre a interrogarsi sulla giusta collocazione dell’opera buonarrotoniana sullo sfondo del dibattito interconfessionale, bisognerà insomma anche interrogarsi sugli stessi presupposti di una tale impresa.

Per chi si occuperà delle poesie, sarà necessario affrontare una questione generale di ermeneutica del testo lirico e tenere conto del fatto che, come espone Marc Föcking nel suo contributo, “un sonetto non è trattato teologico”.

La brevità e l’allusività della lirica infatti offre la possibilità di evitare, di sospendere o di camuffare una presa di posizione univoca e esaustiva. La tendenza a ridurre l’ambiguità di un testo poetico con metodi inquisitori è una trappola ermeneutica dalla quale si devono guardare i lettori e le lettrici non solo della produzione lirica di Michelangelo, ma di gran parte della lirica sacra della prima metà del Cinquecento.

L’opera poetica di Buonarroto, poi, presenta tre difficoltà legate alla storia della sua genesi e circolazione, e al rapporto ambiguo che Buonarroto intrattene con i propri prodotti poetici. Innanzitutto, le circa trecento poesie di Michelangelo non furono mai ordinate dall’autore nella forma di un canzoniere e nemmeno pubblicate in raccolta. È vero che tra il 1530 e il 1546, con l’aiuto

⁴ Ernst Gombrich, “Zum Werke Giulio Romanos. II. Versuch einer Deutung”, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), pp. 79–104, qui 127 n. 50. Cfr. Hans Aurenhammer, “Gestörte Form. Gombrich, Giulio Romano und die Neue Wiener Schule der Kunstgeschichte”, in: id./Regine Prange (ed.), *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin 2016, pp. 135–162, qui 149–153.

degli amici Luigi del Riccio e Donato Giannotti, l'autore compilò una raccolta di 89 poesie (la cosiddetta Silloge), probabilmente destinata alla stampa – ma abbandonò il progetto per ragioni mai chiarite. In una furibonda lettera a del Riccio, Buonarroti ordina infatti all'amico di bruciare “quella stampa”:⁵ si può solo presumere che si trattasse della raccolta di poesie. Michelangelo non ha scritto un canzoniere; inoltre non ha mai fatto dichiarazioni programmatiche sulla propria idea di poesia.

In compenso i testi poetici, talvolta inviati agli amici inclusi in una lettera, circolavano all'interno di una cerchia ristretta. Questa poesia semi-privata, di cui l'autore stesso enfatizzava il carattere dilettesco, si dà spesso a leggere come estemporanea e inconclusa.⁶ Tuttavia, alcuni testi furono oggetto di rielaborazioni successive – la noncuranza del loro autore è dunque, almeno in parte, una posa.

I testi, poi, sono tanto vari quanto le loro occasioni: poesie d'amore per giovani uomini o donne adorate, versi spirituali, poesie burlesche. Ciò che hanno in comune è il modo di esprimersi volutamente enigmatico, l'esagerazione concettuale, talvolta l'ambiguità che rende indecidibile se si tratti di una poesia di natura spirituale o erotica.

Un'ulteriore difficoltà deriva dal fatto che in molti casi è difficile, se non impossibile, datare i testi e risalire alle circostanze della loro composizione. Fu così che editori successivi assegnarono lo stesso testo a una destinataria come Vittoria Colonna oppure a Tommaso Cavalieri. Lo studio delle varianti delle poesie può però mostrare che Buonarroti è capacissimo di indirizzare un testo a una “donna” che poi, in una versione successiva, diventerà un “signore”. Postulare un legame stretto fra testo e contesto storico si rivela allora un'impresa piuttosto rischiosa.

Se l'insieme dell'opera poetica dà dunque un'impressione di eterogeneità e di provvisorietà, questo è, in definitiva, dovuto al fatto che un'edizione di ultima mano non fu mai prodotta, alle particolari modalità di circolazione e infine all'autostilizzazione dell'artista come poeta dilettante. Abbiamo dunque a che fare con un insieme di testi dalla difficile decifrazione e dalla fisionomia sia

5 Riguardo alla nascita della Silloge cf. l'introduzione di Antonio Corsaro e Giorgio Masi nella loro nuova edizione delle Rime (Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016, pp. 882–884), in seguito abbreviata con “Corsaro/Masi”.

6 Secondo Maria Ruvoldt, Buonarroti mise così in scena il proprio affetto per Cavalieri come un ‘segreto aperto’. E in questo modo, creò una forma di comunicazione artistica che era ‘privata’ e ‘pubblica’ allo stesso tempo. (Maria Ruvoldt, “Michelangelo's Open Secrets”, in: Timothy McCall/Sean Roberts (ed.): *Visual Cultures of Secrecy in Modern Europe*, Truman State University 2013, pp. 105–125).

contenutistica che stilistica piuttosto variegata. Non solo è difficile capire le intenzioni di questi testi ma anche decidere se, nella forma provvisoria e talvolta frammentaria in cui ci sono pervenuti, essi corrispondessero o meno alle intenzioni del loro autore.

Ora, proprio il carattere non-finito, frammentario di alcune poesie è stato frainteso, per secoli, come prova della loro sincerità autobiografica. Da qui la forte tentazione a ridurre le poesie buonarrotime a una confessione spirituale.

Chi, tuttavia, pensa di trovare in questi testi una dichiarazione di fede, riduce alla vecchia formula romantica di *l'homme et l'œuvre* una matassa polifonica e spesso dissonante, in cui l'occasione autobiografica si veste senza problemi delle formule più trite del petrarchismo e del neoplatonismo o dei termini più audaci del codice degli spirituali. Per non cadere nel tranello, bisognerà chiarire quali testi delle Rime permettono davvero di stabilire un nesso fra l'io lirico e la persona reale dell'autore. In questo senso, converrà distinguere tra

- 1) casi in cui il testo poetico contiene riferimenti a persone, eventi, opere connesse alla biografia dell'autore. Sono casi poco frequenti e i riferimenti raramente espliciti: lo sono nella lettera-capitolo a Sebastiano del Piombo ("Com'io ebbi la vostra, signor mio", Corsaro/Masi 280-281) o in alcuni degli Epitaffi per Cecchino Bracci. Negli altri (pochi) casi si tratta soprattutto di giochi onomastici (allusione ai nomi di Tommaso Cavalieri, di Febo del Poggio). Spesso, come nella poesia burlesca "Io ho già fatto un gozzo in questo stento", è il paratesto (lettere o anche disegni accompagnanti il testo) a permettere di decifrare tali riferimenti.
- 2) casi in cui è soltanto il paratesto a suggerire l'occasione biografica di una composizione: la maggior parte degli Epitaffi per Cecchino Bracci, alcune poesie per Tommaso Cavalieri e per Vittoria Colonna. Il fatto che Buonarrotti cambi più volte il genere del tu lirico, da maschile a femminile e viceversa, mostra però che raramente un testo è composto per un unico destinatario.
- 3) casi in cui non si ha alcun indizio di autobiograficità: riguarda la stragrande maggioranza dei testi tramandati. Naturalmente una tale genericità dell'io lirico è di norma per la poesia del Cinquecento. Ma a differenza di molte raccolte coeve, il corpus buonarrotime non è organizzato in un canzoniere, per cui non si può parlare di una persona lirica unitaria che racconti la sua vicenda pseudoautobiografica. Manca anche quella finzione proemiale in cui l'io lirico si presenta come autore dei propri versi. È proprio questa rinuncia all'autostilizzazione come io-poeta che ha conferito ai versi buonarrotime la loro affascinante patina di autenticità.

A parte i rari casi in cui una precisa occasione biografica converge su di una altrettanto precisa dichiarazione programmatica (come nello scambio di poesie

con Vittoria Colonna) in materia di arte o di religione, non è possibile dedurre dichiarazioni di fede dai testi. Nella sua eterogeneità, il corpus buonarroiano non permette inoltre, se non a tratti, di individuare una poetica o un'estetica coerenti. Da lavori come quello di Ida Campeggiani è invece emerso che l'effetto di non-finito, di contraddittorietà dei testi e delle serie testuali deriva da una strategia compositiva per cui l'autore accosta consapevolmente diverse varianti testuali, spesso anche contrastanti nel loro posizionamento spirituale, senza privilegiarne una in quanto versione finale.⁷

Una parte degli interventi qui proposti sarà dunque all'insegna del ridimensionamento e della precisazione. Mentre il contributo di Massimo Firpo fa il punto sulla ricerca dedicata al rapporto fra Michelangelo e gli spirituali negli ultimi decenni e rivede criticamente alcune imprecisioni e posizioni semplicistiche, quello di Marc Föcking illustra la situazione delle rime spirituali intorno al 1550 e illustra i problemi ermeneutici che si pongono a chi pretende di evincere posizionamenti confessionali da un genere ambiguo qual'è la lirica. Dalla prospettiva dello storico della Chiesa, Günther Wassilowsky situa il concetto di "grazia" quale emerge dall'opera buonarroiana sullo sfondo della tradizione teologica di questo concetto – che, come enfatizza l'autore, vide un'enorme varietà di posizioni e concetti già nella Chiesa tardo-medievale. Il ridimensionamento poi riguarda soprattutto quelle letture esasperatamente biografiche che considerano le poesie dell'ultima stagione come testi di confessione e di pentimento, trascurandone la funzione strategica che emerge dalle lettere coeve. In questo senso, il contributo di Deborah Parker mostra l'importanza dell'epistolario buonarroiano per una corretta contestualizzazione delle presunte 'confessioni' del poeta. Se considerata nel contesto della lettera a Giorgio Vasari che la contiene, la poesia "Giunt'è già 'l corso della vita mia", generalmente intesa come poesia di pentimento e di rinuncia alle vanità mondane, rivela il proprio fine strategico e politico. Con essa l'artista tenta infatti di giustificare la propria decisione di non seguire l'invito di Cosimo I de' Medici per rimanere a Roma e continuare a occuparsi del cantiere di San Pietro.

Nel campo della storia dell'arte, Raymond Carlson si dedica al disegno raffigurante Tizio, destinato dall'artista a Tommaso Cavalieri, e di conseguenza parte di un gruppo di disegni e di lettere particolarmente privilegiato da coloro che vollero enfatizzare gli aspetti 'autobiografici' dell'opera buonarroiana. Al contrario di essi, Carlson analizza la dialettica che si sviluppa attraverso il rapporto fra il recto del foglio e il suo verso (un Cristo in croce), insistendo così

7 Ida Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere 'per via di porre'*, Lucca 2012.

sulle specifiche potenzialità mediali del disegno. Riguardo al Giudizio universale, il cui posizionamento confessionale è tuttora oggetto di controversie, Hans Aurenhammer sceglie una prospettiva obliqua, considerando l'affresco dal punto di vista della sua ricezione artistica. Il pittore veneziano Jacopo Tintoretto, infatti, interpreta il Giudizio di Michelangelo in modo ambiguo: se a prima vista sembra compatibile con una visione ortodossa, contiene tuttavia tratti nascosti di una spiritualità 'sovversiva'. La questione della religiosità di Buonarroti viene poi estesa anche a opere anteriori al Giudizio in due ulteriori contributi. Jürgen Müller sviluppa un'interpretazione della Volta della Cappella Sistina che si ispira alla teologia di Agostino e interpreta gli affreschi di Michelangelo come decisamente cattolici e papali. Infine Chiara Franceschini, nel suo contributo incentrato sul concetto della 'vigilanza', traccia un arco dalla Pietà di Viterbo, dipinta da Sebastiano del Piombo in base a un abbozzo di Michelangelo, alle sculture delle Ore del giorno nella Sagrestia Nuova (San Lorenzo) e infine alla concezione spiritualizzata che Michelangelo ebbe del lavoro artistico. Come Carlson, anche Franceschini coinvolge nella sua analisi singole poesie di Michelangelo, evidenziando così la prospettiva interdisciplinare e intermediale del presente volume.

Un approccio intermediale caratterizza inoltre i contributi di Sarah Prodan e di Susanne Friede. L'analisi di Prodan parte dai primi fogli autografi di Michelangelo, esaminando le modalità in cui scritti e immagini formano giustapposizioni enigmatiche. Sono fogli che testimoniano dei primi tentativi poetici dell'autore e dell'importanza che questi attribuiva alla Bibbia e alla preghiera. Attraverso un'analisi attenta dei sonetti "S'un casto amor, s'una pietà superna" e "Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio" la studiosa evidenzia come la scelta di un preciso vocabolo permetta di dimostrare che Buonarroti fu un attento lettore della Bibbia tradotta da Antonio Brucioli, la più fruita nell'ambito dell'evangelismo italiano.

Susanne Friede si dedica in particolare ai rapporti che si creano fra alcuni frammenti di poesie, variamente orientati sul foglio, e due disegni, di cui lo schizzo nel quarto inferiore sinistro del foglio è considerato un modello per la figura di San Lorenzo nel Giudizio Universale, riscontrabili sul foglio 88 v. del Codex Vaticanus lat. 311. Friede si interroga sui significati che due espressioni-chiave di un frammento di poesia, "gran desio" e "speme", potrebbero assumere leggendo il disegno sottostante come "sottotesto" della poesia. La studiosa rileva come il disegno del braccio sinistro, teso verso il cielo, sia un'illustrazione delle parole "gran desio" e "speme", esprimendo una tensione verso la salvezza. Da un punto di vista teorico, Friede si interroga sul rapporto fra ambiguità e frammentarietà nell'opera poetica di Buonarroti.

Antonio Corsaro, nella sua indagine sugli ambiti semantici e concettuali di “trascendenza” e “fede”, riconduce il primo concetto non a una riflessione dottrinale o religiosa, ma piuttosto a un’accezione spirituale più estesa che fa capo essenzialmente alla filosofia neoplatonica. Il concetto di fede, invece, appare insieme a quello di colpa e errore e appartiene a quelle poesie assegnabili a una tematica più propriamente religiosa. Christine Ott, in base a alcuni sonetti e madrigali degli anni 1530 e 1540 e agli Epitaffi per Cecchino Bracci, evidenzia alcune prese di posizione riguardanti la risurrezione dei corpi e la trasmigrazione delle anime, difficilmente conciliabili con le dottrine ufficiali della Chiesa. Nei testi esaminati si manifestano due diverse visioni della bellezza, che implicano anche concezioni antropologiche e posizioni dottrinali contrastanti. A una concezione resurrezionale del soggetto si oppone una concezione ispirata all’immaginario neoplatonico. Il sincretismo di Michelangelo non permette tuttavia di individuare nelle sue poesie un posizionamento volutamente eterodosso – troviamo piuttosto il riflesso di una libera sperimentazione di concetti che corrisponde all’inquietudine di un periodo in cui la confessionalizzazione era ancora profondamente instabile e dagli esiti incerti.

Gli interventi di Daniel Fliege e di Ida Campeggiani si dedicano al rapporto Michelangelo-Vittoria Colonna, con nuove proposte riguardo alle comuni convinzioni di poetica e estetica. Campeggiani mostra, in base al madrigale “Ora in sul destro, ora in sul manco piede”, come Michelangelo esprima un dubbio di ordine teologico prendendo le mosse da uno spunto biblico e, parimente, da Dante (il quale peraltro fornisce a Michelangelo anche una sottile intonazione ‘anticlericale’). Fliege si dedica al sonetto di Vittoria Colonna sull’apostolo Luca che ritrae la Madonna e alla risposta poetica formulata da parte di Michelangelo tramite il sonetto G 159. Il dialogo delle due poesie, finora trascurato dalla critica, permette di confrontare la concezione dell’arte propria a Vittoria con quella di Michelangelo. Ulteriori rapporti intertestuali fra Colonna e Buonarroti sono messi in rilievo nel contributo di Carlotta Mazzoncini, che estende l’esame delle ‘conversazioni evangeliche’ buonarrotiane al rapporto con altri protagonisti della fase più drammatica della crisi religiosa quali Ludovico Beccadelli.

* * *

I contributi di studiosi e studiose di varie discipline – studi letterari e storici, storia della Chiesa e storia dell’arte – raccolti in questo volume sono stati presentati e discussi nell’ambito di una conferenza online organizzata presso l’Università Johann Wolfgang Goethe di Francoforte sul Meno dal 5 al 7 maggio 2021. La pubblicazione del volume è stata resa possibile grazie ai finanziamenti della Deutsche Forschungsgemeinschaft (Nr. 424143303) – che ringraziamo anche per il

sostegno finanziario accordato alla conferenza –, dell'Università di Amburgo, del Kunsthistorisches Institut Florenz / Max Planck Institut. Ringraziamo Philip Stockbrugger per l'aiuto nell'organizzazione del convegno e Julius Emmel e Iliya Nasyrov per l'assistenza tecnica. Siamo grati a Viviana Macaluso e a Mandy Richter per l'aiuto nella preparazione della versione stampata e a Jason Di Resta per la revisione linguistica di alcuni contributi. Infine, desideriamo ringraziare Ulrike Krauß, Christine Henschel, Maxim Karagodin e l'intero team della casa editrice De Gruyter per la gentilezza e la professionalità con cui hanno seguito il processo di stampa.

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

Massimo Firpo

Some Clarifications on Michelangelo and the “Spirituali”

1. Any study of Michelangelo, and in particular of the last thirty years of his life, from the Sistine Judgement to his death, cannot fail to address the crucial issue of his religious faith, its links with his political orientations, its evolution from the first Savonarola-like matrix to the results, not without heterodox connotations, that emerge from his works, be they frescoes or drawings, sculptures or sonnets. This evolution was profoundly marked by instances of renewal which, springing from indignation at the profound moral and pastoral crisis into which the Renaissance Church had fallen, had then necessarily to contend with the explosion of the Protestant Reformation, with its spread beyond the Alps, and with its properly doctrinal instances. At the centre of the issue, as we know, is not only the controversial exegesis of great masterpieces, but also the intense relationship of filial affection (even though she was much younger than him) and devotion that bound him to Vittoria Colonna, whose own poetic work documents the religious crisis of which she was a protagonist between the ‘30s and ‘40s.¹ However, when it comes down to it, both the studies on the Roman noblewoman and those on Michelangelo use the definition of spirituals in a very

1 Vittoria Colonna, *Rime*, Alan Bullock (ed.), Rome-Bari 1982, pp. 17, 21, 32–35, 47; on the Marquise of Pescara and her religious orientation see Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994; Vittoria Colonna *Dichterin und Muse Michelangelos*, Sylvia Ferino-Pagden (ed.), Kunsthistorisches Museum Wien, Vienna 1997; Pina Ragionieri (ed.), *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Florence 2005; Massimo Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli “spirituali”*, in: Id., *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo d’eresia*, II ed., Brescia 2005, pp. 131–80; Abigail Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot 2008; Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*. *Religiosità e vita artistica a Roma negli anni quaranta*, Rome 2009; Abigail Brundin/Tatiana Crivelli/Maria Teresa Sapegno (eds.), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden-Boston 2016; and especially Gigliola Fragnito, “Per lungo et dubbioso sentero: l’itinerario spirituale di Vittoria Colonna”, in: Maria Serena Sapegno (ed.), *Al crocevia della storia: poesia religione e politica in Vittoria Colonna*, Rome 2016, pp. 177–213. See furthermore the biographies of Remie Targoff, *Renaissance Woman. The Life of Vittoria Colonna*, New York 2018, and Andrea Donati, *Vittoria Colonna e l’eredità degli spirituali*, Rome 2019.

Note: This text appeared in Italian in my collection of essays *Studi e lezioni sulla vita religiosa del Cinquecento*, Alessandria 2020, pp. 11–22.

heterogeneous and often rather confused way. In fact, the term sometimes included people who were in many ways close to the Cardinal of England, but not to the point of fully sharing his religious choices, such as the Cardinal of Trento Cristoforo Madruzzo² or the Cardinal of Mantua Ercole Gonzaga,³ or other cardinals such as the Dominican Tommaso Badia, the Augustinian Girolamo Seripando,⁴ the Benedictine Gregorio Cortese⁵ and above all Gaspare Contarini,⁶ who, shortly before his death in August 1542, explicitly distanced himself from the spirituali. On the other hand there are personalities as Federico Fregoso⁷ who, although

2 See the studies of Alessandro Paris, “*Reverendissimo cardinali tridentino. Cristoforo Madruzzo e la congregazione cassinese al concilio di Trento (1545–1547)*”, in: *Studi trentini di scienze storiche* 85 (2006), pp. 433–68; Id., “L’eredità di Cristoforo Madruzzo. Il testamento e l’inventario dei beni”, in: *Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento* 35 (2009), pp. 361–461; Id., “*Trento è tedesco ed ha la lingua sciolta. Cristoforo Madruzzo e Giovanni Morone tra Impero e Inquisizione*”, in: Massimo Firpo/Ottavia Niccoli (eds.), *Il cardinale Giovanni Morone e l’ultima fase del concilio*, Bologna 2010, pp. 159–86; and the entries of Rotraud Becker, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Rome 1960–2020, vol. LXVII, pp. 175–80, and of Maria Teresa Fattori in: *Dizionario storico dell’Inquisizione*, Adriano Prosperi (ed.), Pisa 2010, vol. II, pp. 955–56; cfr. Massimo Firpo/Dario Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*. Nuova edizione critica, 3 voll., Rome, 2011–2015 (quoted *Processo Morone*), vol. I, p. 431, note 177.

3 On the cardinal of Mantua and his religious sensibility, in addition to the weak monograph by Paul V. Murphy, *Ruling Peacefully. Cardinal Ercole Gonzaga and Patrician Reform in Sixteenth-Century Italy*, Washington D.C. 2007, see Sergio M. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l’Inquisizione a Mantova nel 1567–1568*, Città del Vaticano 1991; Nicola Avanzini, “Tra il cardinale Contarini e Juan de Valdés: la parabola religiosa di Ercole Gonzaga (1535–1542)”, in: *Bollettino della Società di studi valdesi* 180 (1997), pp. 3–35; and especially Elena Bonora, *Aspettando l’imperatore. Principi italiani tra il papa e Paolo III*, Torino 2014, pp. 148ff; now also in English, *Waiting for the Emperor. Italian Princes, the Pope and Charles V*, Rome 2022; see also the important study by Marco Iacovella based on his thesis *Ercole e Ferrante Gonzaga. Pratiche scrittorie, fedeltà politiche e coscienza nobiliare nell’età di Carlo V*, discussed in 2019 at the Scuola normale di Pisa (forthcoming).

4 On which remains fundamental the monograph by Hubert Jedin, *Girolamo Seripando. Sein Leben und Denken im Geisteskampf des 16. Jahrhunderts*, 2 voll., Würzburg 1936 (Italian translation by Giulio Colombi / Angelo Maria Vitalie, Rome-Brescia 2016).

5 Gigliola Fragnito, *Il cardinale Gregorio Cortese nella crisi religiosa del Cinquecento*, Roma 1983. Very disappointing, however, is the study of Francesco C. Cesareo, *Humanism and Catholic Reform. The Life and Work of Gregorio Cortese (1483–1548)*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1990.

6 On him, it is sufficient to refer to the monographs by Gigliola Fragnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato al servizio della cristianità*, Florence 1988, and by Elisabeth G. Gleason, *Gasparo Contarini. Venice, Rome, and Reform*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.

7 Guillaume Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Rome 2017.

not ascribable to the spirituali because he had already died in 1541, had arrived to a quite similar position, as had probably also Pietro Bembo.⁸

There is no need, of course, to discuss research that is now very old, so vague and confused as to identify the religious matrices of the spirituali, including Contarini and Sadoletto, in an improbable reformist trend that would have included Girolamo Savonarola, Erasmus of Rotterdam, Juan de Valdés and would have been variously nourished by those Lutheran and Calvinist demands that would later be at the heart of the experience of *Ecclesia viterbiensis*.⁹ But even in more recent studies, such as Antonio Forcellino’s questionable work on Michelangelo and Colonna of 2002, one can read pages that are, to say the least, misinformed. For example, it outlines the characteristics of a “group” of cardinals who “had substantially embraced the Lutheran theories of justification by faith alone and tended to reduce the value of works and the observation [sic] of the sacraments and therefore the subjection to liturgies, precepts and institutional hierarchies and a doctrine “expressed in the pamphlet entitled *Il beneficio di Cristo*”.¹⁰ In addition to Reginald Pole and Giovanni Morone, they included Ercole Gonzaga, who was never a member of the spiritualists, although he shared some of their religious and political perspectives, and even Iacopo Sadoletto, who did not hide the fact that his opinions on justification by faith alone were very different from theirs.¹¹ In a later book by Forcellino, this group was joined by

8 See especially Paolo Simoncelli, “Pietro Bembo e l’evangelismo italiano”, in: *Critica storica* 15 (1978), pp. 1–63; cfr. Massimo Firpo, “Pietro Bembo cardinale”, now in his collection of essays *Valdesiani e spirituali. Studi sul Cinquecento religioso italiano*, Roma 2013, pp. 159–71.

9 Maria Cali, *Da Michelangelo all’Escorial. Momenti del dibattito religioso nell’arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 12–14, 116ff.

10 Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, introduction by Adriano Prosperi, Torino 2002, pp. 115–17.

11 See for example the letter sent by Alvise Priuli to Ludovico Beccadelli on June 20, 1542 with which, no doubt at Pole’s behest, he wished to inform Contarini of the outcome of recent talks between the Cardinal of England and some of the cardinals who were to be placed at the head of the new Roman Inquisition a few weeks later, “in proposito delle cose di Napoli” (“concerning the affairs of Naples”), that is, of the serious suspicions of heresy that weighed on the Valdesian group, “per le qual cose et in particular et in genere monsignor si è ingegnato far quel miglior officio ha potuto, et spero haverà giovato non poco” (“for which things and in particular and in general Monsignor has endeavoured to do the best job he could, and I hope it will have helped not a little”). As for the newly elected Cardinal Morone’s commitment to reabsorbing the heretical dissent of the city of which he was bishop, Modena, in the most painless way possible, he suggested renouncing any personal strategy and referring everything to the Roman authorities, to avoid any misunderstandings, avoiding involving Sadoletto who, “per quanto si po comprendere, è da temere che possa esser più scrupoloso in simil materie che gli altri; anzi, havendosi Sua Signoria reverendissima lasciato intender chiaramente

Pietro Bembo and even Paolo Giovio,¹² a man of letters with close ties to the papal curia, hostile to any instance of reform that risked spoiling “la coda al fagiano di questa santa sede” (“the tail of the pheasant of this Holy see”) and did not limit itself to closing “la bocca a questi blasfematori di Germania” (“the mouth of these blasphemers of Germany”), as he wrote in March 1547.¹³ In addition to Sadoletto, Bembo, Fregoso, Cortese and Badia,¹⁴ others mentioned Gian Matteo Giberti and Ludovico Beccadelli.¹⁵ Some have spoken of the spirituali as a group that already existed in 1535,¹⁶ and one could go on and on citing similar historical judgments that, apart from Michelangelo, of course, enlist among the

circa l'articolo della giustificatione, però a monsignor è parso di far un officio con Sua Signoria reverendissima per mezzo di monsignor reverendissimo Bembo, che lo ha suaso et persuaso a star sospeso almen nel scriver in questo et in ogni altro articolo fin che habbia commodità di conferirne largamente con li reverendissimi Contarino, Cortesio, maestro [Badia] et monsignor nostro [Pole], il che esso reverendissimo Sadoletto mostrava di molto desiderare, et perciò facilmente par che si habbia acordato col consiglio del reverendissimo Bembo, il quale per principal fondamento del suo parere ha posto in consideratione di quanta importantia et di quanto scandalo potria esser quando s'intendesse che in cose di simile importantia fra tali homini fusse discrepantia di opinionone” (“as far as we can understand, it is to be feared that he may be more scrupulous in such matters than the others; On the contrary, since His Reverend Lordship has let himself be clearly understood regarding the article on justification, it seemed to Monsignor Sadoletto, however, to take up an office with His Reverend Lordship through Monsignor Bembo, who persuaded him to remain suspended at least in writing on this and any other article until he has the opportunity to confer widely with the Most Reverend Contarino, Cortesio, Master [Badia] and our Monsignor [Pole], which the Most Reverend Sadoletto showed he very much desired, and therefore it seems easy for him to agree with the advice of the Most Reverend Bembo, who as the main foundation of his opinion has taken into consideration how important it is and how much scandal it could be if it were understood that in things of similar importance between such men there was a difference of opinion” (Oxford, Bodleian Library, ms Ital., C. 25, ff. 207r–210v; cf. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma*, pp. 89–91). On Sadoletto see the now obsolete study by Richard M. Douglas, *Jacopo Sadoletto 1477–1547: Humanist and Reformer*, Cambridge (Ma) 1959.

¹² Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Rome-Bari 2005, p. 356.

¹³ Paolo Giovio, *Lettere*, Giuseppe Guido Ferrero (ed.), 2 voll., Rome 1956–1958, vol. II, p. 76.

¹⁴ Daniel A. Crews, *Twilight of Renaissance. The Life of Juan de Valdés*, Toronto-Buffalo-London 2008, pp. 142–43.

¹⁵ Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth Century Italy*, Cambridge 2014, p. 107; Jessica Maratsos, “Michelangelo, Vittoria Colonna and the Afterlife of Intimacy”, in: *The Art Bulletin* 101 (2017), pp. 69–101.

¹⁶ Ambra Moroncini, “Michelangelo's *Last Judgement*: a Lutheran Belief?”, in: Fabrizio De Donno/Simon Gilson (eds.), *Beyond Catholicism. Heresy, Mysticism and Apocalypse in Italian Culture*, New York 2014, pp. 55–76: 69, however, in her later book *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London-New York 2017, p. 26, she justly prefers the broader term of “Italian Evangelism”.

spirituali all or almost all the personages mentioned here, starting with Colonna and Contarini, who according to some was even “the head”.¹⁷

Although with some appropriate distinctions, also Maria Forcellino wrote of the “group” of the “spirituali” as “dominated by the figures of Contarini and Pole” and marked by the common adhesion to the doctrines of the *Beneficio di Cristo*, ascribing to it also Ercole Gonzaga, Ludovico Beccadelli, and Carlo Gualteruzzi. In her opinion, both Contarini and Pole had a “moderate position” on the crucial question of justification, but then she affirmed that Marcantonio Flaminio,¹⁸ Pole’s initiator into the Valdesian magisterium, had Lutheran convictions,¹⁹ almost as if it had not been the humanist from Serravalle who wrote to Carnesecchi at the beginning of the forties to deplore the fact that even in Italy “molti, seguendo l’opinione del Luthero, condannano d’idolatria la messa et d’impiet  coloro che l’ascoltano” (“many, following the opinion of Luther, condemn the mass as idolatry and those who listen to it as impiety”), polemising with unusual harshness against “l’abominevol setta zuingliana” (“the abominable zuinglian sect”) and the “falsa dottrina” dei protestanti.²⁰ The widespread claim that Vittoria Colonna met and frequented Juan de Valdés in Naples, where the Spanish exile only moved in 1534, after the Roman noblewoman had returned to Rome, also lacks any foundation.²¹ It is of little or no use to refer to an unspecified “circle” of Michelangelo and the Marquise of Pescara, without defining its religious contents and aggregation practices, especially taking into account the fact that both Pole and Contarini, as well as Ochino²² and Ambrogio Catarino Politi, who wrote bitter polemics both against the famous Sienese preacher and against the *Beneficio di Cristo*, belonged to it.²³ And even less to affirm that that famous little book was the “central document of Italian Evangelism”, without

17 Anne Dillon, *Michelangelo and the English Martyrs*, Farnham 2012, p. 95.

18 On him see Alessandro Pastore, *Marcantonio Flaminio. Fortune e sfortune di un chierico nell’Italia del Cinquecento*, Milan 1981.

19 Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*, pp. 17, 21, 32–35, 47.

20 Marcantonio Flaminio, *Lettere*, Alessandro Pastore (ed.), Rome 1978, pp. 133–37; cfr. Massimo Firpo, *Giovanni Calvino e Juan de Valdés*, in: Susanna Peyronel Rambaldi (ed.), *Giovanni Calvino e la Riforma in Italia. Influenze e conflitti*, Torino, 2011, pp. 105–16.

21 Thus for example Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics*, p. 47.

22 On him, reference should be made to the monograph by Michele Camaioni, *Il vangelo e l’Anticristo. Bernardino Ochino tra francescanesimo ed eresia (1487–1547)*, Bologna 2018.

23 On him, see Giorgio Caravale, *Sulle tracce dell’eresia. Ambrogio Catarino Politi (1484–1553)*, Firenze 2007.

having specified what is meant by Italian evangelism.²⁴ The lack of clarity that reigns in the historiography on the identity of the “spirituali” constitutes the premise for generic and imprecise judgements, both in the definition of the religious content of Michelangelo’s faith and in the dating of their origins and developments. The purpose of this contribution is therefore to clarify who the spirituali really were, what their intellectual matrices and doctrinal common denominator were, what their brief history was: when, and in relation to which figures, can one speak of spirituali? What were their origins? What were their results, after the brief season of intense proselytising and political commitment they experienced roughly between 1541 and 1547? These are fundamental questions – I believe – to understand the tormented religious faith of the last Michelangelo, starting from his relationship with Vittoria Colonna.

2. The first attestations of the term “spirituali”, not as an appellation generically opposed to “carnal” or “worldly”, but with a precise reference to the group gathered around Pole in Viterbo, date back to the summer of 1542, in the middle of Morone and Contarini’s attempt to reabsorb the heretical dissent in Modena with tiresome negotiations, trying without success to involve the cardinal of England in them. It was a moment of incomprehension and fracture between the latter and his Venetian colleague, although usually very close to each other, which nevertheless involved important doctrinal issues. It was then that the definition was used for the first time to designate the *Ecclesia viterbiensis*, in a letter addressed on 15 July by Beccadelli, then Contarini’s secretary in Bologna, to his friend Carlo Gualteruzzi, Bembo’s secretary in Rome. He informed him that he had sent him some ceramic plates from Faenza that were to be delivered to Rome through the “spirituali” of Viterbo, whom he himself had shortly before – on 31 May – quite effectively defined as the «Chiesa viterbiense».²⁵ Shortly afterwards it was the bishop of Verona Gian Matteo Giberti who commented on Bernardino Ochino’s flight to Geneva, writing a letter to Ercole Gonzaga at the end of August, perhaps intended not so much for him as for the Roman inquisitors who would have intercepted it, in which he took care to distance himself from the Siennese friar, whom he had carefully protected until then, and to outline a reassuring programme for the future. “Poiché questi

²⁴ Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, in: *The Art Bulletin* 79, 4 (1997), pp. 647–68: 647; and more generally Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000.

²⁵ Both letters are in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori, Beccadelli Ludovico*; cfr. Gigliola Fragnito, *Gli “spirituali” e la fuga di Bernardino Ochino*, now in her collection of essays *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, Elena Bonora/Miguel Gotor (eds.), Bologna 2011, pp. 141–88, quotation on p. 145 and notes 11, 158.

nostri spirituali ne dan sì poca consolatione, parte con morire parte con andar profugi, credo che sarà bene lassare la loro compagnia” (“Since these spirituali of ours give so little consolation, partly by dying and partly by going into hiding, I believe it will be good to leave their company”).²⁶ Of course, in this letter Giberti united the radical Ochino with the moderate Contarini, enlisting the latter in the ranks of the spirituali, but it should be borne in mind that the Sienese friar was saying that it would have been the great Venetian cardinal himself who suggested that he should not go to Rome but instead take the road to escape.²⁷

The fact that the latter had by then distanced himself from Pole’s Viterbo “company” is amply attested by the negotiations started by Morone in Modena to convince the so-called Modenese Academicians to subscribe to a catechism specially drafted by Contarini, which was rejected by the tenacious group of heterodox who said they were willing to accept as a compendium of their faith the Valdesian catechism *Qual modo si dovrebbe tenere in formare i figliuoli de’ christiani delle cose della religione*²⁸ “pur in lingua vulgar, qual dicevano esser fatto da Marcantonio Flaminio et dalla compagnia viterbiense”.²⁹ They did not therefore act alongside the Venetian cardinal but alongside the heterodox with whom he sought a compromise. A few weeks later, on the eve of his death, Contarini was finally able to read the still unpublished *Beneficio di Cristo*, after the last revision and rewriting of the original text by Don Benedetto Fontanini carried out by Flaminio in Viterbo. It was perhaps the text that on 15 August Priuli suggested to Beccadelli “darli a legger destramente un dì doppo pranso o dapoi il sonno meridiano, [. . .] pregandolo si degni advertirvi se in esso vi fusse cosa alcuna che li paresse contraria alla vera et sana dottrina cattolica, pigliando voi fatica di avisarmene poi particolarmente, rimandandomi il medesimo scritto” (“to read rightly one day after lunch or after meridian sleep, [. . .] begging him to deign to inform you if there was anything in it that seemed contrary to true and sound Catholic doctrine, taking the trouble to inform me about it in particular, sending me back the same text”), he specified, aware of the reaction it

26 Edmondo Solmi, “La fuga di Bernardino Ochino secondo i documenti dell’Archivio Gonzaga di Mantova”, in: *Bullettino senese di storia patria* 15 (1908), pp. 23–98: 76; see Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495–1543)*, Rome 1969, p. 314.

27 Cfr. Fragnito, “Gli ‘spirituali’ e la fuga di Bernardino Ochino”.

28 Cfr. the critical edition in Juan de Valdés, *Alfabeto cristiano. Domande e risposte. Della predestinazione. Catechismo*, Massimo Firpo (ed.), Torino 1994, pp. 183–201.

29 Massimo Firpo/Germano Maifreda, *L’eretico che salvò la Chiesa. Il cardinale Giovanni Morone e le origini della Controriforma*, Torino 2019, pp. 120–21, 124ff.

could provoke.³⁰ And in fact, if we are to believe the ambiguous deposition of the Bolognese priest Niccolò Bargellesi, who was eager to hide some past deviation from doctrinal orthodoxy, Contarini's deposition was one of bewilderment and concern when he noticed that it "passed the terms", exclaiming several times: "Oh povero Flaminio, el passa troppo!" ("Oh poor Flaminio, he oversteps too much!").³¹ Therefore, it is not true that the *Beneficio di Cristo* was an "expression" of the "environment of Contarini and Pole", distinguishing the latter from an unspecified "magistero valdesiano In senso stretto",³² since it marked the theological ridge that divided one from the other.

This detachment, although mitigated by great mutual respect, by ancient friendship, by the prelacy and stately composure of the formulas of courtesy, was the outcome of a path inaugurated the previous year, when on the occasion of the delicate negotiations of Contarini at the Diet of Regensburg, Pole seemed to distance himself from his doctrinal positions, leaving from Rome without participating in the bitter debates in progress within the sacred college on the formulas of concord with the Protestants that he had proposed. His retreat to Capranica and abandonment of the field was a source of disconcertment for the Venetian cardinal, who had never needed his support more than at that moment to stem the accusations of having "troppo [. . .] condesesso a quelli germani" ("condescended too much [. . .] to those Germans").³³ "Desidereria che il reverendissimo Polo fusse in Roma a questi tempi et a questi manegi: in vero non poteva essere absente a tempo più incomodo", he complained to Bembo on 28 June, to whom he wrote again on 4 July begging him to greet the Colonna and the English cardinal, "del quale sommamente desidero intendere qualche novella" ("of whom I most desire to hear some news").³⁴ That silence and absence concealed in reality a theological dissent on the part of those who were then gathering in Viterbo around Pole, who was now oriented towards the new

30 Oxford, Bodleian Library, ms Ital., C. 25, ff. 221r–222v; cfr. Pastore, *Marcantonio Flaminio*, p. 129. Some time later Beccadelli will say that he read the *Beneficio* "già tre anni sono", Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo*, con le versioni del secolo sedicesimo, Salvatore Caponetto (ed.), Florence-Chicago 1972, p. 435.

31 Massimo Firpo/Dario Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557–1567)*. Edizione critica, 2 voll., Città del Vaticano 1998–2000 (quoted as *Processi Carnesecchi*), vol. I, pp. 4–5, 161; cfr. Marcantonio Flaminio, *Apologia del «Beneficio di Christo» e altri scritti inediti*, Dario Marcatto (ed.), Florence 1996, p. 12; Massimo Firpo, *Il «Beneficio di Christo» e il concilio di Trento*, in: Id., *Dal sacco di Roma all'Inquisizione*, pp. 119–45, 126–27.

32 Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli «spirituali»*, p. 47.

33 *Processo Morone*, vol. I, pp. 307–08.

34 Franz Dittrich, *Regesten und Briefe des Cardinals Gasparo Contarini (1483–1542)*, Braunschweig 1881, pp. 341, 344.

Valdesian horizons opened up by Flaminio’s proselytism. As I have reconstructed elsewhere, in fact, in the first months of 1541 the latter had started a dense correspondence with Alvise Priuli, whose ultimate recipient was naturally his mentor and patron Reginald Pole, to convince him to embrace the doctrine of justification sola fide (thus distancing himself from the tortuous *duplex iustitia* of Contarini). This was only the first step in a gradual initiation into the doctrines of Valdés, the positive outcome of which was confirmed by the departure from Naples of the humanist from Serravalle in May, when the Spanish exile of whom he had become the most authoritative interpreter and heir was still living. With him, other members of the Neapolitan group, such as Iacopo Bonfadio, Donato Rullo, Apollonio Merenda, Marcantonio Villamarina, Pietro Carnesecchi and Vittore Soranzo, also moved away from the Spanish master, some of whom met again in Viterbo after the summer.³⁵ This suggests the start of a new and conscious political strategy, aimed at breaking out of the closed Neapolitan cocoon in which Valdesianism had grown up until then and trying to involve authoritative prelates in its refined spiritualism, probably in view of the by now imminent Council convocation but in any case promoting an ambitious proselytising campaign.

It was his adhesion to the Valdesian doctrines in the first months of 1541 that distanced, if not separated, Pole from Contarini, and that was the birth of the “spirituali”, with which we must identify only the Viterbo group, adding to it two exceptional characters such as Vittoria Colonna and Giovanni Morone, who were variously involved. The newly elected cardinal from Milan also underwent a sort of sudden conversion between the end of 1542 and the beginning of 1543, when he was sent to preside with his English colleague over the first and then failed convocation of the Council of Trent. It was then, according to some witnesses of his subsequent inquisitorial trial, that he “per opera et industria del prefato reverendissimo cardinale Polo, mediante le parole di messer Marcantonio Flaminio, fu sedotto nelli suoi errori” (“by the work and industry of the most reverend Cardinal Polo, through the words of Marcantonio Flaminio, was seduced in his errors”)³⁶ and involved in the Valdesian spirituality. A spirituality free from any spirit of controversy and transmitted above all by means of “una certa confabulatione spirituale”, as he himself would effectively

35 See my works *Tra alumbados e “spirituali”. Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del ‘500 italiano*, Florence 1990, pp. 155 sgg., and *Juan de Valdés and the Italian Reformation*, Farnham 2014, then translated into Italian with the title *Juan de Valdés e la Riforma nell’Italia del Cinquecento*, Rome-Bari, 2016, pp. 179ff.

36 *Processo Morone*, vol. I, pp. 216–27; cfr. pp. 8, 231–32, 690–91.

define it,³⁷ aimed at attenuating and in any case masking any theological dissent from the Magisterium of the Church. Some will recall that in Trento Morone took every opportunity to say “cose grandissime in laude del cardinale reverendissimo Polo, et *inter caetera* come da lui era stato illuminato circa di questa materia della giustificatione” (“very great things in praise of Cardinal Reverend Polo, and among other things how he had been enlightened by him about this matter of justification”), openly declaring “che prima era inimicissimo di questa opinione ma, poi che parlò et prese pratica con monsignor Polo, prese questa dottrina come cosa sanctissima” (“that at first he was inimical to this opinion but, after he spoke and took up practice with Monsignor Polo, he took this doctrine as a most holy thing”), and that “in questo articulo et lume, novamente per Sua Signoria reverendissima appreso, se ne rallegrava [. . .] et de essere in questo illuminato dal reverendissimo de Polo, quale molto exaltava in queste cose” (“in this article and light, newly learned by His Most Reverend Lordship, he was delighted [. . .] and of being enlightened in this by the most reverend de Polo, whom he exalted much in these things”).³⁸ A bishop who then had the opportunity to discuss with him in Trent, drew the impression that “ipsum maxime delirare et convenire cum haereticis in materia de gratia et libero arbitrio: omnia enim tribuebat gratiae, nihil nostro arbitrio”.³⁹ It is true that he asserted that also Contarini and Badia, as well as Pole, “erant in hac sententia”, but from a man who was basically ignorant of theology such a statement seems only to denounce a certain confusion if not, as is perhaps more likely, a clever proselytising strategy on the part of his interlocutors, as suggested by the similar action carried out by Marcantonio Flaminio with Pietro Carnesecchi in Naples.⁴⁰

In the months he spent in Trento, Morone sometimes ended up taking compromising positions, stating, among other things, that the papal Church had given the Lutherans “gran causa d’esser diventati heretici et che, se Roma se fusse assettata [i.e. “reformata circa il vivere e costumi”] facilmente essi sarebbero tornati alla fede” (“great cause to have become heretics and that, if Rome were adjusted” – that is, “reformed in terms of living and customs” – “they would easily return to the faith”).⁴¹ But even more incautious was the way in which in the following months he exercised the pastoral government of his diocese of Modena, where he sent friars with a reputation for heresy to preach, while he rudely chased away the Jesuit Alfonso Salmerón who was

³⁷ Ibid. pp. 518, 520.

³⁸ Ibid. p. 656.

³⁹ Ibid. pp. 834–35; cfr. also the following pages.

⁴⁰ Firpo, *Tra alumbados e “spirituali”*, pp. 24ff.

⁴¹ *Processo Morone*, vol. I, p. 778–79.

refuting Lutheran doctrines from the pulpit, even telling him “che per la meglio opera che lui faceva meritava lo inferno, come era quando lui andava a dire messa” (“that for the best work he did he deserved hell, as he was when he went to say mass”).⁴² Here he undertook to spread the *Beneficio di Cristo* while it was still freshly printed and, knowing that it was expensive (like all forbidden books), he told the bookseller that “se ce fosse qualche poveretto che non havesse el modo de pagarselo” (“if there were any poor man who did not have the means to pay for it”) he would pay for it himself.⁴³ Even more serious was the fact that Flaminio took care to communicate to the Modenese heterodox, to whom a few months before he had given the Valdesian catechism to support their close confrontation with the Cardinal, the “bona novella che il loro vescovo, cioè esso reverendissimo Morone, era divenuto cosa loro et li amava” (“good news that their bishop, that is, the most reverend Morone, had become their thing and loved them”).⁴⁴ The heterodox Modenese “facevano gran festa et allegrezza con dire che [. . .] era stato illuminato della verità et era divenuto loro fratello nelle cose della fede, et [. . .] lo magnificavano quanto potevano” (“made great rejoicing and joy with saying that [. . .] he had been enlightened of the truth and had become their brother in the things of the faith, and [. . .] they magnified him as much as they could”). Indeed, to some of them who had the courage to go and visit him, he is said to have shown “grande amorevolezza et scusatosi con loro et quasi dimandatogli perdonanza dell’haverli altre volte travagliati per le cose della fede” (“great love and apologised to them and almost asked their forgiveness for having troubled them other times in the things of the faith”).⁴⁵ It was from these events that the suspicions about him originated and were nourished, finally leading in the 1550s to a clamorous inquisitorial trial,⁴⁶ even though he himself did not take long to realise the serious risks he was running and to change course, as early as 1544, when he found himself unexpectedly involved in the Roman trial of a Franciscan he had sent to preach in Modena.⁴⁷ But that brief season, between the end of 1542 and the summer of 1544, would weigh on his head like a sword of Damocles until the end of his days.

⁴² Ibid. p. 194.

⁴³ Ibid. p. 14.

⁴⁴ Ibid. pp. 697–98.

⁴⁵ Ibid. p. 232.

⁴⁶ Firpo/Maifreda, *L’eretico che salvò la Chiesa*, pp. 397ff., 493ff., 696ff.

⁴⁷ Ibid. pp. 222ff.

3. Also for Vittoria Colonna it is not possible to speak of an adhesion to the group of spirituali before 1541, when it began to gather in Viterbo around Pole who, with all due respect to Hubert Jedin, did everything but heal her “from the poison of Valdesianism”⁴⁸ because it was he who instilled it in her by initiating her into the doctrines of the Spanish exile, as the Marquise of Pescara herself never tired of repeating. I cannot dwell here on what I have already written on other occasions,⁴⁹ starting with the observation that there is no knowledge of the still unpublished writings of the Spanish exile on the part of Colonna before 1540–41.⁵⁰ On the contrary, it was the Sienese preacher, first as a representative of the ascetic rigour of the Capuchin reform⁵¹ and then as a spreader of the Valdesian doctrine in the peninsula, who initially guided the Marquise on the path indicated to her by the religious crisis following the death of her husband. Starting from the Roman sermons of 1534–1535, Colonna’s journeys in 1537–1538 between Ferrara, Bologna, Florence, Pisa and Lucca (where she met Carnesecchi⁵²) followed some of the stages of the Capuchin’s “mirabil prediche” (“marvelous sermons”),⁵³ thus revealing from these years the need for a guide, a solid point of reference that would also characterise the spiritual experience of the Marquise of Pescara in the future.

In any case it was not in Ochino but in Pole that she wanted to identify the master who had marked the decisive turning point in her itinerary towards the liberating discovery of the “benefit of Christ”: “Io sono a Sua Signoria reverendissima della salute dell’anima e di quella del corpo obligata, ché l’una per superstitione

48 Hubert Jedin, *Il concilio di Trento*, 4 voll., Brescia 1973–1981, vol. I, p. 411.

49 Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma*, pp. 131ff.; Firpo, Maifreda, *L’eretico che salvò la Chiesa*, pp. 179ff.

50 The brief stay of Valdés in Naples in 1533 and that of the Marquise in 1536 (whose scanty documentation was offered by Amalia Giordano, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Naples 1906, pp. 151ff.; but see in general pp. 14ff.) do not constitute sufficient proof of any direct relationship between the two characters. Serious errors in this regard must unfortunately be found in the entry on Colonna in the *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, pp. 448–57, in whose bibliography, among other things, the most recent contribution on Colonna’s youth is not cited, namely the volume by Suzanne Therault, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna chatelaine d’Ischia*, Florence 1968.

51 Bartolommeo Fontana, “Documenti vaticani di Vittoria Colonna marchesa di Pescara per la difesa dei cappuccini”, in: *Archivio della Società romana di storia patria* 9 (1886), pp. 343–71; Concetta Ranieri, “Si san Francesco fu eretico li suoi imitatori son luterani. Vittoria Colonna e la riforma dei cappuccini”, in: *Ludovico da Fossombrone e l’ordine dei cappuccini*, Vincenzo Criscuolo (ed.), Rome 1994, pp. 337–51. On Ochino see Michele Camaioni, *Il vangelo e l’anticristo, Bernardino Ochino tra francescanesimo ed eresia (1487–1547)*, Bologna 2018.

52 *Processi Carnesecchi*, vol. II, pp. 429, 1073–74.

53 Vittoria Colonna, *Carteggio*, Ermanno Ferrero/Giuseppe Müller (eds.), II ed. by Domenico Tordi, Torino 1892, p. 157.

l'altra per mal governo era in pericolo” (“I am obliged to His Most Reverend Lordship for the health of my soul and that of my body, since one was in danger because of superstition and the other because of bad government”).⁵⁴ She wrote to Giulia Gonzaga on 8th December 1541, from Viterbo, where according to Carneseccchi she lived “retrata [. . .] per poter, secondo diceva, attendere a servire Dio più quietamente che non faceva a Roma” (“retired [. . .] in order to be able, as she said, to serve God more quietly than she did in Rome”).⁵⁵ The inquisitors had no doubts that those words meant that “dictam marchionissam accepisse opiniones haereticas a dicto domino cardinali Polo” (“the Marquise had learned heretical doctrines from Cardinal Pole”), while the embarrassed comment of the Florentine protonotary seemed to have been made on purpose to corroborate their already consolidated certainties:

La signora marchesa avanti che pigliasse l'amicitia del cardinale si affliggeva talmente con degiuni, cilicii et altre sorte di mortificationi della carne che si era redotta ad havere quasi la pelle in su l'osso: et ciò faceva forse con ponere troppa confidentia in simili opere, imaginandosi che in esse consistesse la vera pietà et religione, et per conseguente la salute dell'anima sua. Ma poi che fu admonita dal cardinale ch'ella più tosto offendeva Dio che altrimenti con usare tanta austerità et rigore contra il suo corpo, [. . .] la sudetta signora cominciò a ritirarsi da quella vita così austera, riducendose a poco a poco a una mediocrità ragionevole et honesta.⁵⁶

The Marquise, before she took the friendship of the Cardinal, afflicted herself so much with fasting, cilices and other kinds of mortification of the flesh that she was reduced to having almost the skin on the bone: and this she did perhaps with too much confidence in similar works, imagining that in them consisted the true piety and religion, and consequently the health of her soul. But when she was admonished by the Cardinal that she was more likely to offend God than otherwise by using such austerity and rigour against her body, [. . .] the lady began to withdraw from that very austere life, reducing herself little by little to a reasonable and honourable mediocrity.

This can also be confirmed by other inquisitorial sources, such as the first deposition given against Cardinal Morone and the spirituali by the Bolognese Giovan Battista Scotti, in 1551–1552, a passage of which directly links Pole to Colonna as his “padre et maestro spirituale ne le cose della religione” (“father and spiritual

⁵⁴ Ibid. p. 239; *Processo Morone*, vol. III, p. 857. On 21 June 1541, in a letter from Orvieto to Pole himself, Colonna acknowledged that she was “estremamente obligata, et delle cose spirituali et delle temporali, ché in questa mia necessità et exilio sopra tutte le persone me ha consolata, aiutata, soccorsa et accomodata” (“extremely obliged to him, both for spiritual and temporal things, since in this necessity and exile of mine he has consoled, helped, rescued and accommodated me above all people”), *ibid.*, p. 548.

⁵⁵ *Processi Carneseccchi*, vol. II, p. 429.

⁵⁶ Ibid., pp. 1034–35.

master in the things of religion”), recalling that she “medesima lo diceva alli amici suoi che l’andavano a visitare, lodando et inalzando sopra le stelle la dottrina et santità di questo cardinale” (“herself said this to her friends who went to visit her, praising and raising above the stars the doctrine and holiness of this cardinal”).⁵⁷ In the *Apologia* delivered to the Holy Office the day after his arrest, in June 1557, Morone used words very similar to those pronounced ten years later by Carnesecchi to refer to his conversations with Colonna, often centred on the “reverendissimo Polo, dal quale mi disse una volta che haveva ricevuta la salute sua, perché l’haveva firmata et ritirata da molte vane fantasie. [. . .] L’animo suo era tutto del reverendissimo Polo” (“the most reverend Polo, from whom he once told me that he had received his health, because he had signed it and withdrawn it from many vain fantasies. [. . .] Her soul was entirely of the most reverend Polo”).⁵⁸ Finally, around 1542, it was Vittoria Colonna herself who declared *apertis verbis* to a heterodox friar, for some time very close to the Viterbo group, the Dominican Bernardo Bartoli, that she believed “questa giustificatione per le persuasioni del cardinale d’Inghilterra” (“this justification for the persuasions of the cardinal of England”)⁵⁹ and wrote in absolutely unequivocal terms to Morone himself, on 22 December of that year, recalling

il cahos di ignorantia ove io era et il laberintho di errori ove io passeggiava sicura, vestita di quel oro che luce et strida senza star saldo al paragon della fede né affinarsi al foco della vera carità, essendo continuo col corpo in moto per trovar quiete et con la mente in agitatione per havere pace. Et Dio volse che di sua parte [Pole] mi dicesse: «Fiat lux», et che mi mostrassi esser io niente et in Christo trovar ogni cosa, come Vostra Signoria tanto meglio di me haverà compreso. [. . .] Et sa Dio la fatica che ho di tenere la troppo abundantia del core, che non si sparga in questa carta.⁶⁰

the chaos of ignorance where I was and the labyrinth of errors where I walked in safety, clothed in that gold that shines and shrieks without holding firm to the paragon of faith nor refining itself in the fire of true charity, being continually in motion with the body to find rest and with the mind in agitation to have peace. And God wanted that on his side [Pole] should say to me: “Fiat lux”, and that he should show me that I am nothing and can find everything in Christ, as your Lordship will have understood better than me. [. . .]

57 *Processo Morone*, vol. I, p. 20; see *ibid.*, note 42, where it appears that the *Compendium* of the Morone trial deduced from these words that the Cardinal of England had been “pater et magister spiritualis in falsa doctrina marchionissae Piscariae et ab ea unice dilectus et nimio affectu ac reverentia adamatus propter istam disciplinam”, and that Colonna had been “filia spiritualis et discipula cardinalis Poli haeretici”.

58 *Ibid.*, pp. 469–70.

59 *Ibid.*, p. 77.

60 *Ibid.*, p. 1019.

And God knows how hard I have tried to contain the excessive abundance of my heart, so that it does not spread in this paper.

What should be underlined is the rapidity with which Colonna not only became part of the group of spirituali, certainly also in consideration of her social and political rank, but acquired a leading role, as demonstrated by her involvement in the discussion that marked the doctrinal divide that then occurred between Contarini and Pole. What, together with the cardinal of England and presumably through him, the Marquise of Pescara discovered in those decisive months was the intense, involving religious message of the man who had been the common teacher protagonist of Pole and Ochino, as well as of Flaminio, Carnesecchi, Priuli, Soranzo, Di Capua, Merenda, cancel Villamarina, Rullo and many others, that is Juan de Valdés, as it is clear in many of her spiritual sonnets and in the intense and often cryptic and allusive correspondence she started in 1543 with Morone, who had also become a disciple of Flaminio and Pole, common and venerated teacher of faith.⁶¹ Still in July 1546, a few months before her death, the Marquise of Pescara returned to profess all her gratitude towards the English cardinal, evoking him “tutto absorto et elevato sempiternamente” in the “nimia largitate et superabundante grandezza di amore” of the divine grace, with evident reference to a doctrine of justification that the Council of Trent was preparing to condemn: “Et ivi guardandolo per fede, desidero servirlo per quella dilectione per la quale essa fede opera” (“And looking at him through faith, I desire serve him because of that affection through which faith operates”).⁶²

It is therefore in this perspective that the relationship between Michelangelo and the spirituali must be framed, all mediated through Colonna, because if he had the opportunity to meet the Cardinal of England during his visits to San Silvestro al Quirinale in the 1530s he met a personage of great prestige and a reputation for refined spirituality, the one that emerges from the pages of his *De unitate Ecclesiae* addressed to Henry VIII, but not yet the most illustrious disciple of the Spanish heresiarch nor the revered teacher of the Marquise of Pescara, who was at that time totally absorbed in Ochino’s preaching.⁶³ It is very likely that he had never met Valdés or read any of his writings. If these explanations have any foundation, it follows that Michelangelo’s adherence to Valdesian spirituality, through the mediation of Colonna – it is difficult to say with what awareness of its heterodox implications – took place only at the

⁶¹ Firpo/Maifreda, *L’eretico che salvò la Chiesa*, pp. 185ff.

⁶² *Processo Morone*, vol. III, p. 557.

⁶³ See Davide Romano, “Reginald Pole tra Erasmo e Valdés. Dal “*De unitate Ecclesiae*” alle meditazioni sui salmi (1536–1541)”, in: *Rivista storica italiana* 124 (2012), pp. 831–75.

beginning of the 1540s, after the uncovering of the Sistine Judgement. It follows, for example, that Leo Steinberg's acute and fascinating essay on this work as a synthesis of a Vadesian "merciful heresy"⁶⁴ is based on the presumed link between that extraordinary depiction of the Last Judgment and the *Cento e dieci divine considerazioni* of the Spanish exile, which were almost certainly unknown to Michelangelo when he was working on that fresco, which was rather full of reformist and anticlerical instances that could not be defined as heterodox. Instead, it is in his artistic production of the following years that we should look for it, in the intense drawings for Vittoria Colonna, *Cristo in croce*, the *Samaritana al pozzo* and the *Pietà*, in the frescoes of the Pauline Chapel, in the tormented *Pietà Bandini* and in the bare *Pietà Rondanini*, in the numerous crucifixions nervously sketched on his sheets, in the painful and bitter sonnets of his last years on which, in fact, with all the anguish it entailed, it left visible and indelible traces.⁶⁵

The problem remains open as to how Michelangelo reacted to the profound crisis of the spirituali after the approval in January 1547 of the Tridentine canon on justification, which defined this doctrine in terms completely different from those they had hoped for, as demonstrated by Pole's withdrawal from Trent in the spring of 1546 and his refusal to sign the formal act. According to Carnesecchi, Vittoria Colonna was pleased "come di cosa che fusse tornata mirabilmente a proposito del sudetto signore, dicendo che Dio haveva quasi miracolosamente disposto et ordinato così, accioché il cardinale non fusse intervenuto a tal decreto, quasi volesse inferire di sapere che fusse discrepante il senso di Sua Signoria illustrissima da quello che tenevano gli altri" ("as if it had been done admirably with regard to the aforesaid lord, saying that God had almost miraculously disposed and ordered this way, so that the cardinal did not intervene in this decree, as if he wanted to infer to know that the sense of His Most Illustrious Lordship was discrepant from that held by the others").⁶⁶ Shortly afterwards, during the conclave that followed the death of Paul III, whose ballots were held in the Pauline Chapel, the very serious accusations of heresy by Gian Pietro Carafa resounded among the frescoes, still damp from the brush of the great Tuscan artist, preventing Pole from being elected pope, despite the fact

⁶⁴ Leo Steinberg, "Michelangelo's *Last Judgment* as Merciful Heresy", In: *Art in America* 63 (November-December) 1975, pp. 49–63, cf. also id., "A Corner of the *Last Judgment*", in: *Daedalus* 109 (1980), pp. 207–73., and John W. Dixon Jr., "Michelangelo's *Last Judgment*: Drama of Judgement or Drama of Redemption?", in: *Studies in Iconography* 9 (1983), pp. 67–82.

⁶⁵ Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Rome-Bari 2016, pp. 231ff.

⁶⁶ *Processi Carnesecchi*, vol. II, p. 1232.

that in the ballot of 5 December 1549 he was one vote short and many illustrious cardinals had proposed to entrust him with the tiara for adoration. It was then, between 1547 and 1549, that the propaganda and proselytising action promoted by the spirituali gradually came to an end, with the publication of various editions of the *Beneficio di Cristo*, the *Alfabeto cristiano* and other Valdesian writings, with the intention of directing the Tridentine assembly towards different outcomes, such as to promote an incisive reform of the Church and a doctrinal agreement with the Protestants capable of finally reabsorbing the fracture. Far from being exhausted on the grounds of spirituality, it was a consciously political action, aimed at flanking the action of Charles V, whose failure drove Pole and his associates to the defensive, finally forcing them to conceal their religious identity in the secret of their conscience, to entrust to an unlikely future their hopes for an authentic religious renewal, to take refuge in prophetic expectations in the conviction that always and in any case history is entirely in God's hands. In the meantime, however, inquisitorial pressure on them grew stronger and stronger, leading to the heresy trials launched against almost all the members of the *Ecclesia Viterbiensis* in the 1550s and then to the terrible pontificate of Gian Pietro Carafa, who recalled Pole to Rome and revoked him from the English legation, with the purpose of locking him up in Castel Sant'Angelo with Morone.⁶⁷ We know too little about Michelangelo to understand how he reacted to these events, which marked the definitive counter-reformation turn of the Church, destined to affect its history for centuries. But they were certainly not indifferent in marking the bitter loneliness of his last years.

(English translation by Jason Di Resta)

67 Firpo/Maifreda, *L'eretico che salvò la Chiesa*, pp. 397ff.

Marc Föcking

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

Abstract: The aim of this article is twofold: on the one hand, the state of the art of sacred poetry around 1550 is examined on the basis of the *Libro primo/Libro secondo delle rime spirituali parte nuovamente raccolta da più autori, parte non più date in luce* (Venice 1550) and its canonising strategies of an editorially produced invented tradition of the rime spirituali, which can provide the background for the study of Michelangelo's sacred poetry in the other contributions to this volume. On the other hand, it deals with the hermeneutical problems that spiritual sonnets of the 1550s, characterised by allusiveness, semantic openness and a restricted petrarchist lexis, pose for a reading aiming at the detection of confessional affiliations. In contrast to modern attempts to force a “heterodoxy” viewed with sympathy out of the texts by updating inquisitor's methods, this article argues for a reading that does not try to minimize their (pre-)confessional indecision, but accepts it as a textual strategy or as a semantic necessity of a sonnet, which will not and cannot compete with a theological treatise.

1 Bilancio di una tradizione inventata

Quando il *Libro primo delle rime spirituali, parte nuovamente raccolte da più autori, parte non più date in luce* (Venezia, sotto il segno della Speranza)¹ apparve nel 1550, il piccolo libro in formato 16^o, ma assai ricco di contenuti con ben 775 sonetti, emise diversi segnali: con la denominazione di genere “rime”, l'annuncio “parte nuovamente raccolte” e la promessa di volumi ulteriori (“libro primo”), l'antologia richiama direttamente le antologie di poesia profana pubblicate a Venezia fin dal 1545 e che facevano parte dei best-seller della casa editrice di Gabriele Giolito De Ferrari.² Questi volumi stabilizzarono il canone della poesia

¹ In seguito abbreviato RS I.

² *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte*. Libro primo, compilato da Lodovico Domenichi (1545), *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*. Libro secondo (1547); *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte* (Al segno del Pozzo, 1550), compilato da Andrea Arrivabene; ogni volume

d'amore petrarchesca in senso lato, e allo stesso tempo frantumarono i sostrati narrativi dei canzonieri d'origine più o meno orientati verso il *Canzoniere* di Petrarca.

Con la denominazione “rime”, tuttavia, l'antologia spirituale si orienta non solo secondo queste antologie di lirica profana (amorosa, encomiastica, etc.), ma anche secondo la norma di genere delle “rime” come prescritto dalle “rime sparse” di Petrarca (RVF I) e codificato per il classicismo cinquecentesco con le *Rime* di Bembo a partire del 1530: Le *Rime spirituali* contengono quindi nel loro primo libro, ad eccezione di un Capitolo in terza rima di Vittoria Colonna, esclusivamente sonetti, e nel loro secondo volume, anch'esso pubblicato nel 1550, essenzialmente altri generi lirici legittimati dalla poesia petrarchesca come la canzone, le ballate, il madrigale, la sestina o la terza rima.³

Come segno di chiaro riferimento agli schemi canonici del sonetto di Petrarca, la maggior parte dei 54 “autori vari” segue nei 460 sonetti gli schemi metrici standard di Petrarca (246 con ABBAABBACDCCDC; 214 con ABBAABBACDCCDCD), il che è il caso naturalmente anche del *Petrarca spirituale* di Malipiero come uno dei due centri dell'antologia. Avendo attinto alle antologie di Giolito del 1545, 1547 e 1549 per circa la metà degli autori, l'anonimo compilatore (o i compilatori)⁴ delle *Rime spirituali I* ha isolato i testi di pentimento dalle

fu ristampato più volte con varie aggiunte. Vedi a proposito della forma antologica Amedeo Quondam, “Il libro di poesie tra scriptorium e tipografia”, in: id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara 1991, pp. 99–121; Franco Tomasi, “Introduzione”, in: id./Paolo Zaja (a cura di), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, Padova 2001, p. V–XLVIII., e id., “I più vaghi e i più soavi fiori”. Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento”, in: id., *Studi sulla lirica del Rinascimento*, Roma/Padova 2012, pp. 25–94.

³ Un elenco e studi sulle fonti di tutti i testi del primo e secondo volume si trovano nello studio approfondito di Matteo Fadini, “I primi due *Libri delle rime spirituali* (Venezia, al segno della speranza, 1550) e l'opera di Antonio Agostino Torti”, in: *Rivista di letteratura religiosa italiana* I (2018), pp. 39–73. Fadini, p. 39, mette a parte il terzo volume dell'antologia, pubblicato nel 1552 e che si differenzia dai primi due con testi laudistici e più vecchi. Per una visione d'insieme dei tre volumi Ginetta Auzzas, “Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali”, in: Anna Maria Doglio/Carlo Delcorno (a cura di), *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna 2005, pp. 205–220; per uno sguardo più ampio sulle antologie di rime spirituali si veda Pietro Giulio Riga, “Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550–1616)”, in: *Italique* XXI (2018), pp. 60–98, inoltre Amedeo Quondam, “Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)”, in: *Studi (e testi) italiani* XVI (2005), pp. 127–282, pp. 181–182.

⁴ I suggerimenti che Giovanni del Bene possa essere stato coinvolto nella compilazione di questi volumi antologici fortemente focalizzati sul contesto veneto si basano sulla posizione di apertura dei testi di Del Bene in tutti e tre i volumi, vedi Auzzas, “Notizie”, pp. 55–82, e Franco Tomasi, “Letteratura tra devozione e catechesi: il caso di Giovanni del Bene”, in: Erminia Ar-

sequenze di testi petrarcheschi che vi si trovano e li ha contrassegnati come “rime spirituali”. Essi portano quindi i segni dei macro-testi petrarcheschi da cui hanno avuto origine, anche nel nuovo contesto spirituale. Un analogo procedimento di isolamento dai macrotesti petrarcheschi si riscontra per autori di cui il compilatore ha sfruttato i libri di rime senza passare per le antologie di Giolito per inserire poesie encomiastiche o di pentimento nell’antologia spirituale – non sempre in modo del tutto esatto⁵ – come testi di Jacopo Sannazaro, Luigi Alamanni, Bernardo Tasso, Amomo, Laura Terracina, Girolamo Parabosco, G. B. Giraldi Cinzio, Ludovico Pascale, Tullia D’Aragona, Colantonio Carmignani (Parthenio Suavio), Vincenzo Martelli, Ludovico Dolce, o Bernardino Tomitano. Queste raccolte, così come quelle alla base delle antologie di Giolito, risalgono nelle loro prime stampe agli anni 1510, ma si concentrano sul periodo tra il 1530 e il 1550. I testi più vecchi dell’antologia sono di Girolamo Benivieni (*Opere*, 1509) e di Colantino Carmignani (*Le cose vulgari*, Venezia 1516).⁶ Seguono lirici maggiori, minori e minorissimi degli anni 1530: le *Rime* di Sannazaro (1530), le *Opere volgari* (1528/33) di Luca Valenziano, le *Opere Toscane* di Luigi Alamanni (1532), gli *Amori* di Bernardo Tasso (1534), poesie di Camillo Besalio del 1535⁷, le *Rime Toscane D’Amomo Per Madama Charlotte D’Hisca* (Venezia 1538), le *Rime* di F.M. Molza 1538 e un solo testo di Pietro Bembo del 1538.⁸ La serie dei poeti lirici degli anni 1540 inizia con le *Rime* di Ludovico Domenichi (1544) e *I Sonetti del Molza et d’altri eccellentissimi autori* (Venetia 1544), e si estende attraverso le *Rime* di Tommaso Castellano (Bologna 1545), le *Rime* di Giovanni Agostino Caccia (1546), la *Prima/seconda parte delle rime di Girolamo Parabosco* (Venezia 1546/47), *Le Fiamme* di Giraldi Cinzio (1548), le *Rime* di Tul-

dissino/Elisabetta Selmi (a cura di), *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria 2009, pp. 55–102, qui p. 72, nota 48.

5 Con la premessa di adottare il pentimento e i sonetti di preghiera che iniziano con “Signor”, il compilatore ha p. es. convertito un encomio rivolto a Cosimo de’ Medici, “Signor, che con pietate alta; & consiglio”, tratto dalle *Rime della signora Tullia d’Aragona e di diversi a lei* (1547), in una preghiera a dio (RS 40r); il sonetto di Varchi “L’alta fama che di voi ragiona” (RS 20v) è un encomio a Lodovico Martelli senza alcun ulteriore contenuto teologico, che al massimo può essere giustificato come “spirituale” per la richiesta che Martelli scriva “col cor rivolto a Dio” contro il “rio secol nostro”. Inoltre, ci sono un certo numero di attribuzioni d’autore erranee, vedi Fadini, “I primi due Libri”, pp. 51–63.

6 Cfr. Giovanni Rosalba, “Chi è il ‘Partenopeo Suavio?’”, in: *Rassegna critica di letteratura italiana* XXIII (1917), I, pp. 1–34, e Carlangelo Mauro, *Partenio Suavio: Storia e testi*, Nola 2016.

7 Cfr. Giovanni Mario Crescimbeni, *L’istoria della volgar poesia*, Roma 1698, p. 263.

8 Salvo il primo verso “Alto Re, se la mia più verde e calda” (RS I 12v) è identico col sonetto “Se già ne l’età mia più verde e calda” del 1538, cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*. *Gli Asolani*. *Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1966, p. 647, nota. “Alto Re, se la mia più verde e calda” appare già nel primo volume dell’antologia del Giolito del 1545, p. 20.

lia D'Aragona (1547/49) alle varie edizioni di rime di Laura Terracina, le *Opere volgari* di Ludovico Pascale (1549), i *Cento sonetti* (1549) di Alessandro Piccolomini o *Le Rime* di Antonio Giacomo Corso (1550). Oltre a questi, ci sono altri sonetti di autori in parte prominenti come il sonetto di Veronica Gambara “Scelsa la futura gente” o di autori noti (anche se non necessariamente come poeti lirici) come Lodovico Dolce,⁹ i cui singoli testi provengono solo dalle antologie del Giolito, inoltre una moltitudine di poeti minori. Amedeo Quondam, tuttavia, attribuisce a loro tutti un “saper fare classicistico”,¹⁰ cioè l’attuazione delle norme petrarchesche collaudate.

Il fatto che il tema spirituale non contraddica questo standard, ma piuttosto che entrambi formino un’unità all’interno della struttura normativa classicista, costituisce il secondo segnale lanciato dal titolo: L’antologia fa riferimento a due raccolte di poesia spirituale di grande successo degli anni 1530 e 1540, i cui titoli programmatici accostano per la prima volta i modelli autorevoli di poesia amorosa all’aggettivo “spirituale”, ovvero *Il Petrarca spirituale* (1536) di Girolamo Malipiero e le *Rime de la diva Vittoria Colonna* [. . .] *nuovamente aggiuntavi XVI sonetti spirituali* (Firenze 1539) e, sette anni dopo, le *Rime spirituali della illustrissima signora Vittoria Colonna* (Venezia, Valgrisi 1546). Poiché il compilatore mette le sillogi di Colonna e Malipiero, complete e in ordine inalterato, al centro delle *Rime spirituali* I, accorda a entrambi lo status di arcigeti. Le *Rime spirituali* di Colonna offrono la prima testimonianza di questo titolo per una raccolta di poesia spirituale.¹¹ L’antologia la riprende canonizzandola; la sua posizione centrale per il nuovo genere è sottolineata proprio dalla collocazione di tutti i sonetti di Colonna dell’edizione Valgrisi (1548) sotto il titolo interno “Della illustra signora Vittoria Colonna, marchesana di Pescara” nella sezione centrale del primo volume dell’antologia. Ai testi di Colonna seguono i 317 sonetti del *Petrarca spirituale* (1536) di Girolamo Malipiero, le cui canzoni sono poi incluse nel secondo volume dell’antologia, sempre in ordine invariato. Se il titolo viene da Colonna, da Malipiero viene la separazione di sonetti e canzoni, che il francescano divide tra le due parti del suo *Petrarca Spirituale*, separate da una “Ammonitione [. . .] alle canzoni del suo teologo et spirituale Petrarca”, omettendo i madrigali petrarcheschi, le ballate e le sestine. È proprio questa divisione che sta alla base dei due volumi delle *Rime spirituali* (anche se

⁹ Cfr. Paolo Marini, “Per l’edizione commentata della lirica di Lodovico Dolce”, in: Beatrice Alfonzetti/Guido Baldassarri/Francesca Tomasi (a cura di), *I cantieri dell’italianistica*, Roma 2014.

¹⁰ Quondam, “Note sulla tradizione”, p. 182.

¹¹ Ibid., p. 161.

con l'inclusione di madrigali, sestine, ballate, terze rime, ottava rima nel secondo volume).

Questa decisione strutturale di Malipiero si inserisce nel programma di riforma, addirittura di conversione del Petrarca e del petrarchismo¹², perseguito in modo diverso anche da Vittoria Colonna: Malipiero sottolinea questa missione nel programmatico “Dialogo di frate Hieronymo Maripetro Venetiano dello sacro ordine de Minoriti di osservanza al Petrarcha Theologo et Spirituale introduttivo”, la *ré-écriture* dei testi petrarcheschi e lo sradicamento di tutti i soggetti e oggetti lirici mondani (in primo luogo quello di Laura) e la loro sostituzione con colloqui spirituali tra l'io lirico pentito e il Cristo redentore, o più raramente con Maria in posizione di mediatrice. Questo sradicamento della storia d'amore rudimentale basata grosso modo sull'alternanza tra desiderio e pentimento in favore di un dialogo a-cronologico e meditativo dell'“anima” con Cristo corrisponde in Malipiero alla distruzione della concatenazione di sonetti e canzoni (e altri generi) attraverso la loro separazione. È proprio questa separazione di generi, anche nelle *Rime spirituali*, che accentua la frammentazione delle sequenze narrative dei testi antologizzati e guida così la conversione delle “Rime” in “Rime spirituali”, da Petrarca a “Petrarcha Theologo Spirituale”.

Qualcosa di simile si può osservare nella struttura concentrica del primo volume delle *Rime Spirituali*: Dopo una prima sezione di 27 sonetti finora inediti (RS I, 2r-8v) del chierico veronese Giovanni del Bene (1513–1559),¹³ che sono interamente orientati al dialogo spirituale-meditativo tra l'io lirico e Cristo, segue una prima sezione di sonetti per lo più di pentimento provenienti da canzonieri mondani di vari autori, che inizia con un testo di Sanazzaro, morto nel 1530 (RS I, 8v), e finisce con 12 sonetti da *Le cose volgari* (1516) di Colantonio Carmignani (Parthenio Suavio) e cinque sonetti ‘D'incerti autori’. Seguono le due sezioni centrali delle *Rime spirituali* di Colonna e del *Petrarca spirituale*. L'ultima parte del Libro Primo è costituita da 59 sonetti di vari autori, ancora per lo più prove-

12 Si veda per i vari modi delle trasformazioni spirituali del Canzoniere in Malipiero e Colonna Marc Föcking, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils*, Stuttgart 1994, pp. 54–68, e id., “Correggere il Petrarca. Tre modi di riscritture teologiche del Canzoniere (Bembo, Malipiero, Salvatorino)”, in: *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze 2018, pp. 34–53. Per le *Rime spirituali* di Vittoria Colonna attualmente Daniel Fliege, *‘È puro inchiostro il prezioso sangue’. Das Verhältnis von Petrarkismus und Evangelismus in den ‘Rime spirituali’ von Vittoria Colonna (1546)*, Heidelberg 2021, inoltre a proposito della trasformazione dalla lirica amorosa alla lirica religiosa recentemente Pietro Giulio Riga, “Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento”, in: Lorenzo Geri/Ester Pietrobono (a cura di), *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII–XVI)*, Roma 2020, pp. 249–279.

13 Vedi Tomasi, “Letteratura tra Devozione e Catechesi”.

nienti da contesti non spirituali o canzonieri, come i sonetti dalle *Rime* di Agostino Cazza (Venezia, Giolito, 1546) che concludono il volume.

Questa struttura dimostra: attraverso procedure di copia-e-incolla, cancellazione del vecchio e inserimento in nuovi contesti, e il contatto con i nuovi archetipi del genere Colonna e Malipiero, le “rime” si trasformano in “rime spirituali” nella prima e nell’ultima sezione del libro primo, il tutto amalgamato dal titolo uniforme della raccolta e dalla struttura concentrica. Nella misura in cui si può parlare con Quondam di un “bilancio complessivo della tradizione spirituale”¹⁴ per il *Libro primo delle Rime spirituali*, non si tratta di un bilancio che riassume una tradizione precedente, ma di un bilancio che crea questa tradizione e riunisce materiale eterogeneo sotto il marchio delle “rime spirituali”: 1. sonetti di pentimento di canzonieri petrarcheschi dagli anni 1510 alla fine degli anni 1540. 2. sonetti deliberativi o encomiastici con tematiche più o meno spirituali o teologiche di libri d’autore dall’ambito innovativo delle accademie come i *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini.¹⁵ 3. trasformazioni spirituali di testi petrarcheschi derivanti dalle sillogi di Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna. 4. testi come quelli del Del Bene¹⁶, che combinano la forma del sonetto, la meditazione sulla croce e la pragmatica della meditazione medievale (Bernardo di Clairvaux e di Ps.-Bonaventura) e cinquecentesca.

Una raccolta di poesia spirituale pubblicata nel 1550 inevitabilmente si mette anche in relazione con le discussioni dogmatiche, teologiche ed ecclesiastiche-istituzionali che si svolsero in Italia negli anni 1530 e 1540 anche, ma non solo come reazione alla Riforma nord europea e che culminarono nelle trattative del Concilio di Trento finalmente convocato il 15 marzo 1545 e nei primi decreti conciliari come quello sulla dottrina centrale della giustificazione (sess. VI, 13 gennaio 1547). Le posizioni e le discussioni di questi anni interne alla Chiesa cattolica sono plurali, fluide e confessionalmente ancora poco fissate fino alle più alte cariche ecclesiastiche. Nel Concilio di Trento, nei suoi decreti e anche in ciò che il Concilio non ha fissato in decreti – per esempio un’ecceologia vera e propria – la recente ricerca sul cattolicesimo vede un “cattolice-

¹⁴ Quondam, “Note sulla tradizione”, p. 181.

¹⁵ Cfr. la premessa di Franco Tomasi in Alessandro Piccolomini, *I cento sonetti*, a cura di Franco Tomasi, Ginevra 2015, pp. 7–41.

¹⁶ Sul “teatro della meditazione” nella poesia di del Bene, vedi Tomasi, “Letteratura tra divozione e catechesi”, p. 92; sulla connessione tra poesia e meditazione nei secoli XVI e XVII, vedi Föcking, *Rime sacre*, pp. 161–199; Marc Föcking, “Meditation, Interkonfessionalität und geistliche Lyrik im Barock (Angelo Grillo und Johann Rist)”, in: *Paragrana* 22 (2013), pp. 143–158, e id., “Meditation, Medialität, Medien. Bild und Text in der italienischen Meditation des 16. und 17. Jahrhunderts (Vincenzo Bruno S.J., Angelo Grillo OSB, Giovanni Valentini)”, in: Johann Anselm Steiger (a cura di), *Reformation heute. Vol. IV: Reformation und Medien. Zu den intermediären Wirkungen der Reformation*, Leipzig 2018, pp. 221–237.

simo plurale”¹⁷ (Hubert Wolf) e osserva una “große Deutungs Offenheit, weite Spielräume, eine bewußt vage Terminologie und [. . .] einen Habitus [. . .], den Protestanten weitest möglich theologisch entgegenzukommen”.¹⁸ Il cattolicesimo del XVI e XVII secolo possiede una misura considerevole di “tolleranza dell’ambiguità” (“Ambiguitätstoleranz”).¹⁹

Che questo sembra particolarmente calzante per la poesia spirituale vernacolare, che può proporre le discussioni teologiche solo attraverso il filtro delle proprie condizioni poetiche, è stato recentemente accennato da Pietro Giulio Riga nella sua lettura panoramica delle *Rime spirituali*, il cui “sostrato dottrinale risulta piuttosto variegato in linea con il contesto teologico e istituzionale ancora fluido e plurale degli anni Trenta e Quaranta”.²⁰ È interessante notare che il più ampio studio di Matteo Fadini su “I primi due *Libri delle Rime Spirituali*”, anch’esso pubblicato nel 2018, arriva a conclusioni abbastanza diverse: egli legge un numero non indifferente di singoli testi come prova di “motivi luterani”²¹ in A. Piccolomini, come “critica nei confronti della teologia ufficiale di Roma”, se non addirittura come “quasi un manifesto eretico”²² in un sonetto di Lodovico Dolce o come “messaggio eterodosso [. . .] appena velato”²³ in Antonio Torti. I criteri di selezione del compilatore, secondo lui, erano segnati da una volontà di “fede intrinsecamente plurale” in opposizione alla “visione rigida delle questioni di fede [. . .] in linea con i lavori del Tridentino”. Nel complesso, il compilatore intendeva la “poesia religiosa” come un “terreno irenico”, “volendo partecipare al

17 Hubert Wolf, *Krypta. Unterdrückte Traditionen der Kirchengeschichte*, Bonn 2015, p. 170. Cfr. anche Wolfgang Reinhard, “Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters”, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 68 (1977), pp. 226–251.

18 Günther Wassilowsky, “Was ist Katholische Konfessionskultur?”, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 109 (2018), pp. 402–412, qui p. 407 (“una grande libertà per l’interpretazione, ampi spazi indeterminati, una terminologia volutamente aperta e una volontà di diminuire i conflitti teologici con i protestanti”).

19 Hubert Wolf, *Der Unfehlbare. Pius IX. und die Erfindung des Katholizismus im 19. Jahrhundert*, München 2020, p. 150; il concetto della “Ambiguitätstoleranz” è sviluppato da Thomas Bauer, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2020, anche lui parla di un’alta misura di tolleranza dell’ambiguità del cattolicesimo della prima età moderna, cfr. *ibid.*, pp. 20–24.

20 Riga, “Osservazioni e riscontri”, p. 67. Che la tematica del “sostrato dottrinale” della lirica spirituale italiana aspetta ancora ulteriori approfondimenti a parte questa caratterizzazione lo dimostra anche il suo saggio recente “Esegesi e teoria della lirica spirituale” (nota 12), nel quale le questioni (pre-)confessionali e dottrinali sono assenti.

21 Fadini, “I primi due *Libri*”, p. 65.

22 *Ibid.*, p. 66.

23 *Ibid.*, p. 69.

rinnovamento religioso allora in corso, al di qua e al di là delle Alpi”²⁴, che però era impedito da “l’irrigidimento dottrinale di Roma”.²⁵ Che questo supposto irenismo fosse tutt’altro che neutrale, tuttavia, è implicito quando Fadini osserva che il compilatore, selezionando deliberatamente i sonetti di Piccolomini, aveva dato loro una “valenza ‘inquieta’”²⁶ e che la ristampa di tre sonetti di Giovanni Guidiccioni su Bernardino Occhino, scritti prima del 1541 e della sua fuga nel 1542, in un’antologia stampata nel 1550 poteva essere intesa solo come un’ulteriore indizio di un “heterodox outline of the printed anthology”.²⁷

Le opinioni differiscono quindi riguardo al taglio dell’ambiente discorsivo teologico degli anni 1530 e 1540 e ai criteri di selezione della compilazione, così come riguardo ai suoi riflessi nelle poesie stesse. Le letture moderne come quella di Fadini partono a volte da presupposti che hanno notevoli conseguenze per le interpretazioni e le valutazioni dei testi. Presupposti sulla cui adeguatezza deve interrogarsi qualsiasi ermeneutica della poesia spirituale della metà del secolo per evitare il pericolo di una lettura riduttiva che mette in prima fila la ricerca di una confessionalità pre-confessionale e forse fraintesa e che trascura altre condizioni delle rime spirituali (poetologiche, imitative, meditative ecc.).

2 Roma locuta?

La lettura di Fadini, dalla quale prendono spunto le seguenti riflessioni ermeneutiche, è pervasa dalla dicotomia di fondo ‘eterodosso/ortodosso’, per cui solo la parte ‘ortodossa’ ha una collocazione istituzionale: ‘Roma’ come metonimia imprecisa, ma che presuppone un centro monolitico-dottrinale del papato portatore di una “teologia ufficiale” e di una “ortodossia romana”.²⁸ Il carattere

²⁴ Ibid., p. 73.

²⁵ Ibid., p. 65.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 39, Abstract. Su Giovanni Guidiccioni (1500–1541), collaboratore e diplomatico di Paolo III e vescovo di Fossombrone, vedi Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano 2004, pp. 339–344, sui sonetti dedicati ad Occhino cfr. Giovanni Guidiccioni, *Rime*, a cura di Emilio Tochio, Bologna 2006, pp. 76–78. Con la didascalia “Scritto a fra Bernardino Occhino, allora cattolico” il sonetto “O messaggier di Dio” appare ancora nel *Primo libro delle rime scelte da diversi autori*, Venezia, Giolito, 1563, vedi Riga, “Osservazioni e riscontri”, p. 90, nota 17. Questo suggerisce che la ristampa dei sonetti su Occhino nel 1550 e ancora durante il pontificato di Paolo V non ha creato problemi di censura ecclesiastica.

²⁸ Fadini, “I primi due *Libri*”, p. 66.

di questa “ortodossia” rimane poco chiaro ed è ridotto da Fadini principalmente a una “gerarchia” sclerotica, a una “teologia scolastica” e a un’intransigenza e un rifiuto di riforma diretti contro ogni irenismo. Tramite quest’ultimo, il “partito intransigente” fautore di questa “ortodossia romana” avrebbe anche monopolizzato il Concilio e spezzato le sue “istanze ireniche”.²⁹ Decisioni del Consiglio e “ortodossia romana” coincidono in Fadini. Questo quadro di un cattolicesimo monolitico incentrato su Roma e sul Papa, a cui l’idea conciliare era sottoposta a favore di una uniformità di potere e di dottrina, tuttavia, non corrisponde affatto alle condizioni del XVI secolo, ma ha origine – come per esempio Hubert Wolf ha mostrato in modo inequivocabile – nell’Ottocento e nella ‘tradizione inventata’ di una chiesa papale centralistica con autorità dottrinale vincolante, che reinterpreta il Concilio di Trento in questo senso e che culmina nel dogma “Pastor eternus” di Pio IX nel 1870.³⁰

Proiettando questo cattolicesimo unificato sul XVI secolo, un sonetto come “Sopra ‘l Concilio l’anno del 47” di Alessandro Piccolomini trasuda improvvisamente un “odore di ortodossia”:

Mira Signor, da’l Balcon tuo soprano,
Com’ha squarciato il sacro antico velo
La Sposa tua, per cui sembiante umano
Preso, scendesti à sentir caldo e gielo.
Senza’l tuo aiuto, ogni suo scampo e vano:
Unisce insieme il Sant’ardente Zelo
Di quei, che han l’armi, e le gran chiavi in mano,
Per defenderla in terra, e aprirle il Cielo,
Pria, che restin di spirto al tutto vote,
Le sparse membra accoglie, e rende intiera,
La Chiesa tua, con la sua forza unita.
Co’l santo Spirto tuo, l’antica vita
Rinnova in lei; glie pur tua Sposa vera,
Tù pur le desti’l proprio sangue in dote.

(RS I, 187v)

In questo sonetto Fadini vede o un “patente anacronismo oppure una deliberata scelta, una allusione a quanto sarebbe potuto essere se il partito intransigente non avesse sbaragliato le istanze ireniche”,³¹ attribuendo così a Piccolomini una

²⁹ Ibid. p. 65.

³⁰ Cfr. Wolf, *Krypta*, pp. 159–175; *Der Unfehlbare*, pp. 119–151, 257–288, ma anche Simon Ditchfield, “Tridentine Catholicism”, in: Alexandra Bamji/Geert H. Janssen/Mary Laven (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Counter-Reformation*, Farnham 2013, pp. 15–32, qui pp. 17–18.

³¹ Fadini, “I primi due Libri”, p. 65.

posizione nostalgica o di sfida contro un presunto partito papale che dominava il Concilio già nella prima sessione e che superava il partito “irenico”. A parte il fatto che la linea di demarcazione del Concilio correva piuttosto tra una fazione curiale (vescovi e cardinali della Curia e dello Stato Pontificio) e i vescovi della Spagna e del Regno di Napoli, fautori delle posizioni imperiali³² e che toccava soprattutto la riforma della chiesa e l’obbligo di residenza episcopale, il decreto della giustificazione fu accettato all’unanimità il 13 gennaio 1547.³³ Lungi da un atteggiamento rassegnato per la presunta vittoria di un “partito intransigente”, il sonetto esprime piuttosto la speranza che il Concilio apostrofato nella didascalia risolva tre compiti con l’“aiuto” di Dio e “co’l santo Spirito”: Primo, “unisce insieme il Sant’ardente Zelo/Di quei, che han l’armi, e le gran chiavi in mano”, cioè la pace dei principi temporali (“armi”) e spirituali, soprattutto i Papi (“le gran chiavi”), 2. “per defenderla (“Sposa” = Chiesa) in terra”, cioè l’organizzazione della protezione della Chiesa contro i pericoli temporali, e 3. “le sparse membra accoglie”: la “sposa”, dietro la quale c’è l’immagine paolina della Chiesa come sposa di Cristo (Ef 5, 29–33), ha perso la sua antica unità – “ha squarciato il sacro antico velo” – per sua colpa, si è disintegrata in disiecta membra e ora ha bisogno dell’aiuto dello Spirito di Dio. Con san Paolo, Piccolomini può immaginare la Chiesa solo come un corpo unico; se si spezza in membri individuali, rischia di perdere lo “spirto” di Dio.

Con questi tre obiettivi, il sonetto riflette abbastanza accuratamente i compiti che Paolo III formulò nella sua bolla *Initii Nostri Huius Pontificatus* del 22.5.1542: Fare la pace tra i principi cristiani, sanare lo scisma religioso e intraprendere la guerra contro i turchi come nemici esterni della Chiesa,³⁴ anche se questo rimane piuttosto implicito nel testo di Piccolomini. In questo sonetto, dunque, il Concilio non è un affare fallito, perché monopolizzato dalla parte presunta “intransigente-papale”, ma piuttosto una forza unificante, la cui denominazione sta da sola nella didascalia, cioè al di sopra del sonetto e del suo contenuto (papa, principi, ecc.), che tiene insieme i responsabili secolari e spirituali della restaurazione dell’unità della Chiesa e li ispira con il “santo Spirito”. L’autoevidenza con cui Piccolomini esprime questa idea di un concilio che non riceve la propria autorità dal Papa o dall’Imperatore, ma si pone al di sopra di essi, è da parte sua un presupposto comune ai concili di riforma di Ba-

³² Vedi John W. O’Malley, *Trent. What happened at the Council?*, Cambridge, Mass./London 2013, p. 110s.

³³ Ibid., p. 113.

³⁴ Ibid., p. 70. Tomasi inserisce il sonetto nella tormentosa storia del concilio tra il trasferimento da Trieste a Bologna a causa della peste il 10 ottobre 1547 e l’aperto dissidio tra Carlo V e papa Paolo III dopo l’uccisione di Pier Paolo Farnese, cfr. Piccolomini, *I cento sonetti*, p. 155.

silea e Costanza, valida anche con una formula di compromesso a Trento³⁵ ed è dunque libera da qualsiasi “odore di eterodossia”.

3 Inquisizione positiva?

Questa costruzione della posizione forte di una “ortodossia romana” è un presupposto per poter qualificare temi e motivi della poesia spirituale italiana della metà del XVI secolo come “eterodossi”. Essa, tuttavia, si rivela spesso come frutto di una proiezione all’indietro delle condizioni ottocentesche e, di conseguenza, come finzione che difficilmente corrisponde a una discussione mobile, localmente e regionalmente differenziata negli ambiti cattolici degli anni 1530 e 1540, che era inestricabile da interessi politici eterogenei. Queste discussioni erano ancora poco delineate in termini confessionali. Ma anche dopo il Concilio, si può affermare con Wassilowsky per la cultura confessionale cattolica: ‘Un confine del cattolico non poteva che segnare la costruzione (abbastanza contingente e fluttuante in situazione) del non cattolico. In altre parole: all’interno della cultura confessionale cattolica molto, quasi tutto sembrava possibile, solo protestante non doveva essere chiamato’.³⁶ Al di là delle autodefinizioni piuttosto rare quali “Luterano”, che comportavano necessariamente l’autoesilio, molte cose erano possibili finché non erano le istituzioni come il Sant’Ufficio o teologi e polemisti come Caterino Politi o Girolamo Muzio a tentare di imporre tali attribuzioni all’interno della discussione teologica. Allo stesso tempo distintive e imprecise, queste etichette non miravano a tracciare differenze e sfumature dogmatiche all’interno delle posizioni identificate come devianti, ma a costruire un’opposizione binaria: per questo, la de-differenziazione era altrettanto necessaria quanto il trasferimento del ambiguo nel discreto, la disambiguazione di un’affermazione, un atteggiamento o un testo, l’imposizione di un “o l’uno o l’altro”, del confessarsi, dell’abiura e del riconoscimento dell’inferiorità delle proprie posizioni teologiche.

³⁵ Cfr. Wolf, *Der Unfehlbare*, p. 267. Tomasi sottolinea giustamente la “lettura irenica e conciliaristica” del sonetto, a causa della quale il sonetto sarebbe stato escluso dall’antologia delle *Rime spirituali* (il che è però sbagliato, perché il sonetto c’è), cfr. Piccolomini, *I cento sonetti*, p. 156.

³⁶ Wassilowsky, “Was ist katholische Konfessionskultur?”, p. 411. (“Eine Grenze des Katholischen vermochte lediglich die (durchaus kontingente und situativ schwankende) Konstruktion des Nicht-Katholischen zu markieren. Mit anderen Worten: Innerhalb der katholischen Konfessionskultur schien vieles, fast alles möglich, nur protestantisch sollte es nicht genannt werden dürfen”).

I lettori moderni alla ricerca dell'“eterodosso”, soprattutto nei testi poetici della metà del XVI secolo, cadono spesso nella trappola ermeneutica di usare metodi simili di riduzione dell'ambiguità: La costruzione di opposizioni univoche contro le zone grigie dell'indeciso o dell'indecidibile; il presupposto che sotto ogni lessema ci possa essere un senso dogmatico eterodosso nascosto che può tradirsi attraverso ‘spie linguistiche’ sulla superficie del testo; la ricerca del non detto, dietro il quale c'è comunque un significato implicito; l'esplicitazione di ciò che si presuppone vi sia nascosto; e spesso un'identificazione senza discussioni approfondite di “eterodosso” con “luterano” o “protestante”.³⁷ Questo approccio impone ai testi un'alternativa di esclusione o inclusione da/in una “ortodossia” di cui i loro autori degli anni 1530 e 1540 potrebbero non essere stati consapevoli in termini di storia del dogma,³⁸ o che potrebbero essere stati fuori dall'intento propositivo o dalla capacità semantica dei loro testi poetici. La richiesta di Firpo, “soprattutto sarebbe bene evitare di porre domande semplicistiche del tipo ‘Valdés era luterano?’, perché in tal caso anche le risposte saranno semplicistiche e, probabilmente, sbagliate”³⁹, vale a maggior ragione per le rime spirituali, che in quanto testi poetici e già di per sé ambigui sfuggono a semplici etichette e, se propongono discussioni teologiche, lo fanno in modo filtrato dalle norme poetiche. Il fatto che non possano resistere a tali

37 P. es. Fadini, “I primi due Libri”, p. 65, e *Lirici europei*, p. 626.

38 A proposito di “Inquisitor's methods” nella storiografia vedi Thomas F. Mayer, *Reginald Pole. Prince and Prophet*, Cambridge 2000, p. 104. Ma già Massimo Firpo mette in guardia la storiografia moderna dal “grossolano travisamento” di adottare il “giudizio dell'Inquisizione [...] riducendola [l'ispirazione valdesiana] altresì all'omnicomprensibile categoria del luteranesimo” come valutazione valida e descrivendo “quegli autorevoli prelati e intellettuali Pole, [Morone, Soranzo, Carnesecchi ecc.] come “subdoli criptoriformatori”. Vedi Massimo Firpo, “Il problema storiografico della riforma italiana e Juan de Valdés”, in: id., *Dal sacco di Roma all'Inquisizione. Studi su Juan de Valdés e la riforma italiana*, Alessandria 1998, pp. 61–88, qui p. 88. Analogamente lo storico del cattolicesimo cinquecentesco Simon Ditchfield argomenta contro le etichette retrospettive: “It is high time that we stopped arguing what label to use when describing it (Council of Trent) – i.e. what it was and, instead, ask ourselves what it did (what cultural work did it undertake)”, Simon Ditchfield, “Of Dancing Cardinals and Mestizio Madonnas: Reconfiguring the History of Roman Catholicism in the Early Modern Period”, in: *Journal of Early Modern History* 8 (2004), pp. 386–408, qui p. 408. Posizioni ermeneutiche simili nella storia dell'arte della riforma sono discusse da Valeska von Rosen, “Gibt es das reformatorische Bild?” Zur Revision essentialistischer und dichotomer Medienvorstellungen in der deutschen und niederländischen Reformation”, in: *Reformation heute IV: Reformation und Medien. Zu intermedialen Wirkungen der Reformation*, a cura di Anselm J. Steiger, Leipzig 2018, pp. 9–34. A proposito delle ambiguità confessionali nel Cinque- e Seicento si veda Andreas Pietsch/Barbara Stollberg-Rillinger (a cura di), *Konfessionelle Ambiguität. Uneindeutigkeit und Verstellung als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit*, Gütersloh 2013.

39 Firpo, “Il problema storico”, p. 88.

attribuzioni retrospettive è talvolta compensato dalla valutazione subliminalmente positiva di questa ‘eterodossia’, che sembra essere molto più interessante di una poesia spirituale (presunta) ‘cattolica ortodossa’ come quella del Malipiero.⁴⁰ Non è un caso che l’“analisi del contenuto” delle *Rime spirituali* di Fadini si occupi esclusivamente della ricerca di testi ‘eterodossi’, mentre i sonetti e le canzoni di Malipiero sono solo menzionati di sfuggita come “portatori di una visione rigida delle questioni della fede”.⁴¹

Questa posizione ermeneutica di base può portare a risultati discutibili quando ai singoli termini di un sonetto viene attribuita la funzione di contrassegnare un edificio dottrinale teologico presumibilmente sottinteso. Il primo quartetto

Scelse da tutta la futura gente
Li eletti suoi l’alta bontà infinita
Predestinando la futura vita
Per voler sol de la divina mente

dal sonetto “Scelse da tutta la futura gente” di Veronica Gambara (RS I, 21v) può quindi bastare per parlare di una “Calvinist idea of predestination for an elect few”.⁴² Le parole stimolo qui sembrano essere state “predestinando” e “eletti suoi”. Eppure questo sonetto è prima di tutto la resa poetica di un passo della lettera ai Efesini nei quartetti (Ef 1,4–5) e dell’Epistola ai Romani (8, 29–30) nelle terzine, come hanno elaborato Bullock e poco fa Fliege,⁴³ e in cui spicca il verso “qui praedestinavit nos in adoptione filiorum per Jesum Christum in ipsum: secundum propositum voluntatis suae, in laudem gloriae gratiae suae, in qua gratificavit nos in dilecto filio suo” (Ef 1, 5–6). Il verbo “praedestinavit”/“praedestinando”, che ri-

⁴⁰ Cfr. Mayer, *Reginald Pole*, p. 104, per una ermeneutica dei “positions sympathetic to the perceived losers” e le conseguenze della riduzione della “complexity of the original circumstances”. Ditchfield, “Tridentine Catholicism”, p. 20, osserva una connessione tra l’attrattività dell’eterodosso e l’atteggiamento di “‘lay’ historians of the Counter-Reformation (and I use the ‘lay’ in the Italian sense of the word as meaning anticlerical and aggressively secular)”.

⁴¹ Fadini, “I primi due *Libri*”, p. 73.

⁴² Diana Robin, “The Lyric Voices of Vittoria Colonna and the Women in the Giolito Anthologies, 1545–1559”, in: Abigail Brundin/Tatiana Crivelli/Mara Serena Sapegno (a cura di), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden/Boston 2016, pp. 433–466, qui p. 440.

⁴³ Cfr. Bullock in Veronica Gambara, *Le rime*, a cura di Allan Bullock, Firenze 1995, p. 157s., nota 57; Daniel Fliege, “Dans les abîmes insondables de la prédestination? A propos de trois imitations du sonnet ‘Scelse la futura gente’ de Veronica Gambara par Joachim Du Bellay, Simon Goubert et Philippe Desportes”, in: *Une honnête curiosité à s’enquérir de toutes choses. Mélanges en l’honneur d’Olivier Millet*, de la part de ses élèves, collègues et amis, Genève 2021, pp. 219–232, qui pp. 221–226.

prende la citazione scritturale, serve dunque alla qualificazione circostanziale del sonetto come “calvinist” senza ulteriori spiegazioni della dottrina di Calvin sulla predestinazione.

Tuttavia, non c'è nulla di per sé “calvinist” nella citazione poetica di questi passaggi paolini nel 1547, il tempo della prima pubblicazione del sonetto. Piuttosto, si può parlare di basi paoline comuni di una dottrina antipelagiana della giustificazione nelle discussioni degli anni 1530 e 1540, comprese quelle della teologia romana.⁴⁴ Per Tommaso d'Aquino, la predestinazione è parte della provvidenzialità divina (“quaedam pars providentiae”) e “quaedam ratio ordinis aliquorum in salutem aeternam, in mente divina existens”, cioè legata alla prospettiva di Dio e alla sua prescienza.⁴⁵ Anche nel Decreto conciliare (Cap. III) del 1547, si afferma su base paolina che mentre Cristo “sia risorto per tutti, tuttavia non tutti ricevono il beneficio della sua morte, ma solo quelli cui viene comunicato il merito della sua passione”.⁴⁶ Se l’“arcano divinae praedestinationis mysterium”⁴⁷ è così saldamente ancorato nel decreto conciliare *De iustificatione*, si oppone d'altra parte alla supposta certezza della propria elezione al paradiso e all'appropriazione di una conoscenza accessibile solo a Dio:

Nessuno, inoltre, fino a che vivrà in questa condizione mortale, deve presumere talmente del mistero della divina predestinazione, da ritenere per certo di essere senz'altro nel numero dei predestinati, quasi fosse vero che chi è stato giustificato o non possa davvero più peccare [. . .] debba ripromettersi un sicuro ravvedimento. Infatti non si possono conoscere quelli che Dio si è scelti se non per una speciale rivelazione.⁴⁸

Questo “arcano divinae praedestinationis mysterium” come strumento del piano divino di salvezza è ciò che il sonetto cerca di parafrasare poeticamente sulla base di Efesini 1, 5–6 e Romani 8, 29–30. Ma c'è una differenza cruciale: Se Paolo parla dalla prospettiva dei primi cristiani della loro e della propria elezione attraverso Cristo (“qui praedestinavit nos”) nell'aspettativa della parusia, il sonetto cancella ogni pronome personale in prima persona (“Li eletti suoi l'alta bontà infinita/Predestinando a la futura vita”). Il sonetto evita di mettere in scena un io che parli della propria predestinazione: L'io lirico in contatto con Dio, altrimenti comune nelle rime spirituali, è qui assente. In questo modo, il pericolo dell'auto-

⁴⁴ Cfr. Reiner Rohloff, *Johannes Calvin*, Göttingen 2011, p. 82.

⁴⁵ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* I 23,2; cfr. I 22–23; III 24.

⁴⁶ *I decreti del Concilio di Trento*, Roma 2005, p. 15.

⁴⁷ *Generale Concilium Tridentinum continens omnia quae ab initio usque ad finem in eo gestae sunt*, Venetiis Ad signum spei 1552, p. 162.

⁴⁸ *I decreti del Concilio*, p. 20.

certezza della propria elezione, criticato nel contemporaneo decreto del Concilio, viene anche grammaticalmente escluso.

È quindi difficile etichettare il sonetto come eterodosso o come “calvinist”,⁴⁹ solo sulla base del “predestinando” e della tematizzazione degli “eletti suoi”. Ma sembra altrettanto problematico attribuire questo sonetto senz’altro a una “ortodossia cattolica”,⁵⁰ se si vuole dare a questa “ortodossia” un significato confessionale che non era ancora disponibile alla metà del XVI secolo. Che all’interno di una comprensione mobile della cattolicità il sonetto di Gambara sembri operare con temi e lessico dell’evangelismo, come Fliege discute recentemente, non sarebbe allora – giustamente – né un problema di eterodossia né di confessionalità.⁵¹

A differenza della lettura sineddochica di certi termini a cui si attribuisce un senso confessionale, le spie linguistiche operano a livello lessicale-intertestuale. Segnalano al destinatario di riferire il testo in questione ad altri testi nascosti, la cui provenienza non è espressa e rimane quindi oscura ai non iniziati. Le spie linguistiche sono elementi di un codice nascosto, visibili solo a chi conosce il codice di cui si può negare il valore di segnale in qualsiasi momento, se si presentasse il pericolo di essere scoperti. La difficoltà ermeneutica delle letture moderne della poesia spirituale cinquecentesca consiste nel dovere identificare tale codice su un’ampia base di dati, legandolo a un discorso di gruppo storicamente-teologicamente identificabile, per poi individuarne gli elementi sulla superficie del testo.

L’operazione ha avuto un discreto successo per il “code évangélique” del linguaggio religioso dei cosiddetti ‘spirituali’ in senso lato, con spie lessicali come la “viva fede” nella poesia di Vittoria Colonna e altri testi poetici rile-

49 Un’altra cosa da discutere sarebbe la semantica dogmatica che per Robin sta dietro l’aggettivo “calvinist”: Se la “doppia predestinazione” della *Institutio christianae religionis* 1559 di Calvino e la predestinazione di Dio alla salvezza e alla dannazione sono incluse, quest’ultima è decisamente lasciata fuori in Gambara.

50 Così l’interpretazione di Jean Balsamo, “Les poètes français et les anthologies”, in: *Italique* 5 (2002), pp. 9–31, qui p. 25.

51 Fliege, “Dans les abîmes”, pp. 225–226, esclude giustamente tali attribuzioni confessionali, perché difficilmente se ne può parlare nel 1547. Tuttavia, egli attribuisce al sonetto una preferenza per temi e testi dell’evangelismo e una posizione che è in contraddizione con il decreto conciliare sulla giustificazione, perché secondo lui il sonetto attribuisce agli eletti da Dio e quindi giustificati la completa passività e quindi l’irrilevanza del liberum arbitrium (p. 226). Ma questo significherebbe svalutare la formulazione di Gambara “Questi [. . .] a ben far gl’in-vita” (v.6), perché un invito implica la possibilità del suo rifiuto, cioè un atto di volontà. Tuttavia, il breve testo poetico di Gambara non è, come nota lo stesso Fliege, necessariamente appropriato a una discussione teologica così ramificata (p. 225).

vanti.⁵² La procedura può fallire, tuttavia, quando i lessemi sono erroneamente semanticizzati sulla base della mera somiglianza con parole chiave presumibilmente eterodosse. Ecco un esempio: Fadini evidenzia una delle “spie linguistiche che da sole alludono a una concezione della fede in parte eccentrica rispetto a quanto deliberato a Trento”⁵³ nel sintagma “sol la tua parola” del sonetto “Signor, degno non son, che sotto al tetto” (RS I 186r), un testo di Alessandro Piccolomini su ‘La mattina del giovedì santo, avanti la comunione’:

Ma sol la tua parola, al mio difetto
 Supplir ben puote; è [sic] in un sol punto fia
 Salva, sana, è [sic] felice l'alma mia
 E'l cor sicuro, e'l pensiero mondo, e schietto.

L'attribuzione erronea di Fadini del “sol la tua parola” al *Te Deum* trascura il fatto che si tratta – anche in concordanza alla didascalia – della formula di Mt 8,8, che nella liturgia (pre)tridentina viene pronunciata tre volte dal celebrante e dai fedeli immediatamente prima della Comunione.⁵⁴ Pur essendo dunque un “testo del tutto coerente con l'ortodossia romana”, la trasmissione del “Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea” come “ma sol la tua parola, al mio difetto/supplir ben puote” è sufficiente a richiamare per Fadini i “motivi luterani della sola fede – sola scriptura”, riducendo il verso alle due parole “sol” e “parola”, che vengono immediatamente collegati alla “sola scriptura” e ulteriormente alla teologia di Lutero. Ma da un lato la formula individuata non era disponibile in questa forma e come triade “sola fide, sola gratia, solo Christo” in Germania solo a par-

⁵² Cfr. Fliege, *‘È puro inchiostro’*, pp. 21–74, 343–410. A proposito della valenza semiotica di “viva fede” cfr. anche Guillaume Allonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma 2017, pp. 305–306. Inoltre per la tragedia spirituale napoletana del Cinquecento Marc Föcking, “Tra Aristotele e Valdés. La Morte di Cristo di Giovan Domenico di Lega (1549)”, in: Giuseppe Germano/Marc Deramaix (a cura di), *Dulcis Alebat Parthenope. Memorie dell'antico e forme del moderno all'ombra dell'Accademia Pontaniana*, Napoli 2020, pp. 287–301.

⁵³ Fadini, “I primi due Libri”, p. 65.

⁵⁴ Ibid. Cfr. *Das vollständige römische Meßbuch. Lateinisch und deutsch* [. . .] von Anselm Schott O.S.B., Freiburg i. Br. 1935, p. 484. Che “si farebbe molta fatica a trovare una citazione del sacramento della comunione” nel sonetto (Fadini, “I primi due Libri”, p. 65) è dunque sbagliato. Tomasi in Piccolomini, *I cento sonetti* (nota 15), p. 419, invece collega il sonetto giustamente all’ “esplicata tradizione di momenti canonici del messale e di passi evangelici”, che si trova già in un contesto simile in Tansillo: “ma sol parlar ti degna, / ch'una parola tua benigna e pia/sana e salva può far l'anima mia”, Luigi Tansillo, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma 2011, p. 419.

tire dagli anni 1570, dove la triade “fide, gratia, Christo” era differenziata come giustificazione teologica dal “sola scriptura” come un problema ermeneutico.⁵⁵ Tanto meno si potrà ipotizzare una funzione di segnalazione eterodossa della “sola scriptura” come motivo della scelta lessicale di Piccolomini del “sol la tua parola” nell’Italia degli anni 1540 – e quindi nemmeno una spia linguistica di una concezione eterodossa della giustificazione.

Piccolomini, dall’altro lato, non ha bisogno di una tale spinta per arrivare dall’avverbio “tantum dic verbo” del testo della Messa al “ma sol la tua parola”, perché la pericope pertinente Mt 8, 8, si trova nella Bibbia italiana di Manerbi con “ma solamente dí con la parola, & sara sanato” (1471) o come “ma solamente di una parola, & sia sanato” nella traduzione del Brucioli (1530)⁵⁶, che in Piccolomini diventa “sol la tua parola al mio difetto/supplir”.

Ma c’è qualcos’altro che è notevole nel sonetto di Piccolomini: egli fa della comunione un tema per un sonetto in un tempo in cui la questione della frequenza della comunione laica era fortemente discussa.⁵⁷ Infatti a metà del secolo, la comunione laica, fino ad allora limitata a qualche festa alta – come qui nel sonetto di preparazione alla Pasqua – o addirittura a una sola volta all’anno, viene messa in discussione e i teologi italiani e gli ordini di riforma (Barnabiti, Teatini, Gesuiti) propongono una comunione regolare, frequente, addirittura quotidiana. Questo può certamente essere visto come un tentativo di rafforzare l’attaccamento dei fedeli all’istituzione della Chiesa e ai sacramenti che solo essa doveva amministrare, ma anche nel senso di un’interconfessionalità negativa come una contro-reazione agli attacchi della riforma luterana alla concezione cattolica della Chiesa. Se Piccolomini trasforma la formula latina pronunciata alla rara comunione laica in un sonetto da leggere indipendentemente dall’euca-

55 Ringrazio il prof. Anselm Steiger, università di Amburgo, per queste informazioni: “Der gesuchten Trias recht nahe kommt FC [= Formula Concordiae] III SD [= Solida Declaratio], BSLK S. 1403, Z. 28ff.: [. . .] ex mera gratia, propter solum Christi meritum [. . .] sola fide. Der früheste (noch vorkonkordistische) Beleg für die Trias, den ich kenne, ist zu finden bei Tileman Heshusius: *Explicatio Prioris Epistolae ad Corinthios* [. . .], Jena 1573, 135v–136r: *Sola enim gratia Dei, solum meritum Iesu Christi, & sola fides necessaria est ad salutem*”.

56 Utilizzo qui due edizioni della bibbia in volgare coetanee alle RS I: Per la traduzione di Manerbi la *Bibbia volgare nuovamente stampata, et coretta* [. . .], *Venetijs apud Bernardinum de Bindonis Mediolanensis Anno Domini MDXLVI*, p. CXVIIIr., e *Il nuovo testamento di Giesu Christo Salvator nostro, di greco tradotto in volgare italiano*, per Antonio Brucioli. In Lyone, da Guglielmo Gazello MDXLVII, p. 33.

57 Vedi Heinrich Bleienstein S.J., “Die häufige und tägliche Kommunion der Gläubigen”, in: *Geist und Leben* 26 (1953), pp. 167–188, qui pp. 169–171; John O’Malley, “Some Distinctive Characteristics of Jesuit Spirituality”, in: id./John Paderberg/Vincent O’Keefe (a cura di), *Jesuit Spirituality*, Chicago 1990, p. 5.

ristia più e più volte, si riferisce forse implicitamente a questa discussione attuale. Anche se la traduzione del testo liturgico in un sonetto italiano non sostituisce la posizione mediatrice del sacerdote che amministra l'Eucaristia (la didascalia dichiara il sonetto come *preparazione* spirituale alla comunione), essa aumenta la frequenza con cui l'Eucaristia può essere almeno evocata nella lettura. E una seconda cosa mi sembra significativa: la trasposizione della formula latina, pronunciata pubblicamente e in comunità, in un testo italiano destinato alla lettura privata, si inserisce nel movimento della pietà personale con l'aiuto della preghiera privata e in volgare, che dalla fine del Quattro e sempre più nella metà del Cinquecento fu propagandata come altrettanto utile della partecipazione comunitaria alla liturgia dai fautori del cattolicesimo riformato come il cardinale Federico Fregoso.⁵⁸ È attraverso questo, e non attraverso l'errata lettura di presunti "temi luterani" dogmatici, che il sonetto di Piccolomini diventa collegabile ai movimenti di riforma cattolica della metà del secolo.

4 Un sonetto non è un trattato teologico

Che ci siano enormi differenze tra un trattato teologico, un decreto conciliare o altri scritti magisteriali e una poesia spirituale (sonetto, canzone, madrigale, ecc.), non solo nel XVI secolo, è un fatto banale. Un trattato teologico ecc. è un testo esplicativo, esaustivo, procede logicamente, è saturo di indicazioni testuali, ed è prevalentemente referenziale e dimostrativo in senso retorico, con una pragmatica orizzontale tra autore e lettore. Un sonetto spirituale, invece – come si può ben osservare nel *Primo libro di rime spirituali* del 1550 – è nella maggior parte dei casi di pragmatica verticale, in cui si intrecciano situazioni petrarchesche di pentimento, preghiera e meditazione:⁵⁹ lo sguardo e l'indirizzo sono sempre rivolti verso l'alto, verso Cristo in croce, verso Dio o lo Spirito Santo, più raramente verso Maria, angeli o santi. Un sonetto non si occupa di esaurire i problemi astratti del peccato, del pentimento o della giustificazione, ma li applica in modo selettivo alla relazione affettiva dell'io lirico con Dio. La poesia spirituale è espressiva o conativa e, in senso retorico, deliberativa. Fa-

⁵⁸ Cfr. Abigail Brundin/Deborah Howard/Mary Laven (a cura di), *The Sacred Home in Renaissance Italy*, Oxford 2018, S.82–107, per il *Pio et christianissimo trattato* di Fregoso p. 103, e Al-longe, *Condottiero*.

⁵⁹ Per il nesso tra preghiera e poesia spirituale si veda Marc Föcking, "Padre del ciel! Lyrik und Gebet im italienischen 16. und frühen 17. Jahrhundert", in: Anselm Steiger (a cura di), *Das Gebet in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Leipzig 2018, pp. 117–139.

cendo parte della poetica classicista, deve soddisfare alle sue norme di genere formale-metrico e semantico-pragmatico e alla doppia intertestualità in direzione dei modelli poetici secolari e dei pretesti biblico-spirituali. Fissato a 14 versi, il sonetto classico di Petrarca, per esempio, conta tra le 90 e le 100 parole. Questo richiede la massima economia nel trattamento dei temi teologici e l'allusività e brevità invece dell'esautività del trattato.

Se la dipendenza dal genere, la brevità lessicale e la necessità di economia sono inerenti al sonetto (non soltanto spirituale), allora una lettura che semantizza anche ciò che non è detto e che intende quella mancanza come un 'minus-prijom' in senso formalista⁶⁰ applica al sonetto le aspettative di un trattato teologico che esso non può soddisfare né quantitativamente né qualitativamente-pragmaticamente. Una lettura di "Signor, già tropp' (oime) l'incarco, e'l peso", sul tema della confessione (RS I, 185v) in chiave del concetto del "minus-prijom" teologico disattende proprio questo: In questo sonetto, Piccolomini configurerebbe secondo Fadini la "confessione" come "comunicazione diretta" senza "riferimento alcuno alla mediazione ecclesiale", e appunto così "allude a un tipo di confessione intima e interiore in odore di eterodossia".⁶¹ E nel sonetto sulla preparazione alla comunione, "Signor, degno non son, che sotto al tetto", 'mancherebbe' analogamente la menzione delle "opere", che "dopo il decreto tridentino sulla giustificazione, acquista al discorso una valenza 'inquieta'".⁶² In entrambi i casi, il non-detto è per Fadini sinonimo di una esclusione deliberata e quindi una negazione teologica.

Oltre a quelle teologiche ci possono però essere diverse ragioni per una tale 'non menzione'. Per esempio, la didascalia assegna al sonetto "Signor, già tropp' (oime) l'incarco, e'l peso" una situazione di preghiera privata come preparazione alla confessione ("avanti la confessione"), non di vera e propria confessione. In secondo luogo, ragioni di genere letterario: il sonetto di Piccolomini si muove sulla linea del classico sonetto di pentimento di Petrarca ("I' vo piangendo i miei passati tempi", RVF 365) o di Bembo ("Se già ne l'età mia più verde e calda", *Rime* CLXIV).⁶³ Formata come un'apostrofe verticale di colui che è consapevole dei suoi peccati ("il peso/del fascio de miei error", v. 1-2) come in Petrarca ("i miei mali indegni et empi", v. 5) e in Bembo ("le mie colpe [. . .] mal passate tempi", v. 9s.), tematizza il rimorso degli anni insensatamente sprecati ("ritrar non ponno 'l già commesso errore", v. 7) lessicalmente simile a Bembo ("e poi

⁶⁰ Cfr. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München ⁴1993, p. 157 ("Die Abwesenheit von Materie an einer Stelle der Struktur, die eigentlich ihre Anwesenheit voraussetzt").

⁶¹ Fadini, "I primi due *Libri*", p. 65.

⁶² Ibid.

⁶³ In RS I, p. 43r., coll'incipit "Alto re, se la mia piu verde et calda".

ch'adietro/tornar non ponno i mal passati tempi" v. 9s.) e formula la speranza di trovare l'assoluzione attraverso il solo perdono di Dio. In tutti e tre i testi, la terzina finale contiene "sperar"/"speranza" in posizione di rima, con il binomio "spero/peccar" di Piccolomini ("e spero/Da te perdon; che se ben guardo il vero,/Nostr'è proprio 'l peccar, tua la pietade") che segue particolarmente da vicino "speranza/peccator" di Bembo ("sì 'l mio cor del tuo desio riempi,/che quella, che 'n te sempre ebbi, speranza,/quantunque peccator, non sia di vetro").

Era facile per Piccolomini sbandierare questa situazione di pentimento petrarchesco-petrarchistico attraverso la didascalia e il sintagma "confess'haver tua maiestate offeso" come un sonetto di preghiera che prepara la confessione. Ma né nel sonetto di pentimento né nella preparazione confessionale evocata un'istanza mediatrice clericale avrebbe avuto il suo posto.⁶⁴

Anche se in questo caso una lettura contestualizzante del sonetto può invalidare il falso presupposto di un minus-prijom, emerge chiaramente il problema ermeneutico fondamentale posto dalla lettura delle rime spirituali: un sonetto spirituale con la sua media di 100 parole ha a disposizione solo una frazione del materiale lessicale che i trattati teologici ecc. possono usare per presentare, per esempio, il problema della giustificazione, particolarmente prominente nelle discussioni teologiche intorno al 1550. Il decreto conciliare sulla giustificazione, per esempio, comprende 16 capitoli e 33 canoni. È, secondo John O'Malley, "impossible to summarize in a way that adequately takes account of its sophistication"⁶⁵ – non meno di altri scritti contemporanei sul problema della giustificazione di Lutero, Valdés, il *Beneficio di Cristo* o la sua critica nel *Compendio d'errori* di Ambrogio Caterino Politi (1544).

Se un sonetto spirituale sembra suggerire, attraverso l'uso di lessemi come "grazia", "fede", "opere", ecc., un riferimento alla dottrina della giustificazione nevralgica alle "controversie, che hora si trattano nella chiesa di Dio",⁶⁶ i lettori moderni si trovano di fronte al problema ermeneutico di determinare se il sonetto possa riferirsi difatti a questa discussione, e se sì, a quale filone. Il fatto che la portata lessicale limitata del sonetto preclude il suo ingresso nelle ramificazioni

⁶⁴ Poiché, secondo la visione cattolica, ricevere i sacramenti fa parte del compimento di buone opere, queste sarebbero naturalmente implicite in questo sonetto sulla preparazione alla comunione. Cfr. *Confirmatione et stabilimento di tutti li dogmi catholici*, Venezia, Al segno della speranza 1553, p. 260: "Se alcuno dira, non si conferir la gratia per essi sacramenti de la nuova legge da l'opera operata, ma bastava la sola fede de la divina promissione a conseguire la gratia sia scomunicato".

⁶⁵ O'Malley, *Trent*, p. 113.

⁶⁶ Così il titolo di un trattato del 1548, pubblicato anonimamente a Milano (Bayerische Staatsbibliothek München 4 P.o.it 199/Beiband 1).

teologiche e nelle discussioni controverse richiederebbe strategie testuali compensatorie di allusività e di lacune da riempire da parte del destinatario. Ma come questi “minus-prijomi” debbano essere riempiti semanticamente, e ancora di più se il testo li abbia del tutto, non lo si può discernere dai soli dati testuali. Eppure è altrettanto problematico ricorrere a dati biografici degli autori per la disambiguazione dei loro testi.⁶⁷

Per risolvere il problema, le posizioni dogmatiche sono state spesso inammissibilmente abbreviate e ridotte a uno slogan che risultasse commensurabile con le formulazioni dei sonetti corrispondenti. Se in questi casi, per esempio, la discussione sulla giustificazione si riduce alla “salvezza ottenibile per merito della sola fede, tesi professata da diverse dottrine protestanti e apertamente in contrasto con quella cattolica che affida anche alle opere il compito di ottenere la grazia e la salvezza”⁶⁸, allora frasi come questa sembrano attribuire alla dottrina cattolica un pelagianismo dell’ottenimento della grazia attraverso le “opere”, che il primo canone del Decreto di Giustificazione condannava esplicitamente nel 1547:

Se qualcuno afferma che l'uomo può essere giustificato davanti a Dio dalle sue opere, compiute con le sue sole forze umane, o con il solo insegnamento della legge, senza la grazia divina meritata da Gesù Christo: sia anatema.⁶⁹

Anche Fadini condensa le discussioni teologiche nell’alternativa “fede (+) opere” come cattolica e “fede (-) opere” come protestante e “eccentrica rispetto a quanto deliberato a Trento”.⁷⁰

Applicando questa opposizione binaria alla poesia spirituale della metà del secolo, non può sorprendere se il numero di testi presumibilmente ‘eterodossi’

⁶⁷ Così p. es. Firpo riproietta l’attività del orafo Paolo Crivelli nei circoli erasmiani e valdesiani della Venezia degli anni trenta e quaranta sul suo sonetto “Padre, se membri le mia antiche offese” (RS I, 18v, prima già nelle raccolte giolittiane) e commenta il verso “Signor, so non imputi alcuno errore/a questi, che fede gli fa tali:/la tua bontà supplisse a i lor difetti”: “non mancava di affermare a chiare lettere la dottrina della giustificazione per la sola fede” (Massimo Firpo, “Riforma religiosa e lingua volgare nell’Italia del 500”, in: *Belfagor* 57 (2002), pp. 517–539, qui p. 529). Ma né spie linguistiche – il sonetto non menziona né “fede sola”, né “viva fede” – né termini teologici controversi parlano “a chiare lettere”, e niente nel sonetto contraddice il nesso antipelagiano tra grazia divina e fede comune che si trova sia nel decreto della giustificazione tridentino sia nella *Confessio Augustana*. Sullo sfondo di una adesione di Crivelli ad una teologia valdesiana che Firpo ha bene evidenziata in Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma/Bari 2001, pp. 212–217, proprio il non parlare “a chiare lettere” contrassegna la strategia testuale del sonetto.

⁶⁸ *Lirici europei*, p. 629.

⁶⁹ *I decreti del Concilio*, p. 23.

⁷⁰ Fadini, “I primi due Libri”, p. 65.

come il sonetto di Piccolomini “Signor, degno non son, che sotto al tetto” (RS I 186r) può essere aumentato a piacere.

Purtroppo, la questione è un po’ più complicata. Per cominciare, è indiscusso tra Wittenberg e Trento che Dio concede la grazia della salvezza attraverso Cristo all’uomo postlapsariano senza il suo merito o intervento (*Confessio Augustana*, Art. 4; Decreto De Iustificatione, Cap. V, Can. 1.). Le idee pelagiane e semi-pelagiane, che la teologia luterana rimprovera alla teologia romana,⁷¹ sono così escluse in modo transconfessionale. È anche indiscutibile che solo questa grazia rende possibile la fede dell’uomo, e che è principalmente attraverso la fede che l’uomo si giustifica davanti a Dio e raggiunge la salvezza (“siamo giustificati mediante la fede; perché la fede è il principio dell’umana salvezza, il fondamento e la radice di ogni giustificazione”, Decreto De Iustificatione Cap. VIII, p.17, cfr. *Confessio Augustana*, art. 4).

È anche indiscutibile che le buone opere sono parte integrante della fede: Nel Decreto De Iustificatione, Cap. VII, si legge: “La fede senza le opere è morta” e nel sesto articolo della *Confessio Augustana*: “Si insegna anche che questa fede deve produrre buoni frutti e buone opere, e che si devono fare le opere buone, e tutto ciò che Dio ha comandato, per amore di Dio”. Gasparo Contarini incorporò l’idea unificante di “fides quidam iustificans quae est illa fides, quae est efficax per caritate”⁷² nella formula di compromesso della ‘doppia giustificazione’ sviluppata per le discussioni religiose di Ratisbona del 1541, che un testo italiano del 1549 rende come “per la fede siamo giustificati senza opere precedenti, & nella fede siamo giustificati per le opere seguenti”.⁷³ Reginald Pole si muove lungo una simile linea di compromesso, accettando la vaghezza teologica nel suo consiglio per Vittoria Colonna: “Ella dovesse attendere a credere come se per la fede sola s’havesse salvato, et d’altra parte attendere ad operare come se la salute sua consistesse nelle opere”.⁷⁴

71 Cfr. O’Malley, *Trent*, pp. 112–116.

72 Si veda Karl-Heinz zur Mühlen, “Die Einigung über den Rechtfertigungsartikel auf dem Regensburger Religionsgespräch von 1541 – eine verpaßte Chance?”, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 76/3 (1979), pp. 331–359, qui p. 342. Entrambi i partiti hanno evitato discussioni teologiche più approfondite per non mettere in pericolo un accordo (poi fallito, ma a causa di altre ragioni) in questo punto, *ibid.*, pp. 342–343.

73 *Discorso intorno a controversie*, s.p. (p. 4).

74 Così nei ricordi più tardi di Carnesecchi, cfr. Giacomo Manzoni, “Il processo Carnesecchi”, in: *Miscellanea di storia italiana* 10 (1870), pp. 189–573, qui p. 268; Cfr. Mayer, *Reginald Pole*, pp. 122–123. A proposito della necessità di opere buone nel *Beneficio di Cristo* e nei testi di V. Colonna cfr. Fliege, “È puro inchiostro”, pp. 353–372, e Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*. *Religiosità e vita artistica a Ro Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*. *Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 46–48.

Il decreto conciliare del 1547 elabora poi più acutamente il rapporto tra “fede sola” e “opere” in vista della loro funzione per la salvezza, abbandonando la linea di compromesso di Contarini: Nella *Confessio Augustana*, le opere buone sono obblighi derivanti dalla fede, per cui il loro compimento non è né prestazione né merito davanti a Dio (“dass man gute Werke tun muß”); il decreto conciliare aggiunge alla fede dell’uomo, derivante dalla grazia immeritata di Dio, una componente cooperativa e quantitativa quando permette all’uomo la “cooperazione della fede alle buone opere” attraverso cui “essi crescono e vengono resi sempre più giusti” (Decreto Cap. X, P.18).⁷⁵ Ma anche questo tentativo di tracciare la linea con la dottrina della giustificazione di Lutero funziona con formulazioni ambigue, contraddizioni intrinseche⁷⁶ ed evita determinazioni teologiche dettagliate: “The council determined, as a matter of principle, to do nothing more than declare the two faces of teaching and to forgo attempts at explanations.”⁷⁷ Non solo il concilio stesso è ambiguo in questa materia, ma pone anche le basi per l’ambiguità nelle successive discussioni su libero arbitrio, opere e grazia p. es. negli scontri tra giansenisti e gesuiti dentro il cattolicesimo del Sei- e Settecento.

Sullo sfondo di queste discussioni complesse, ramificate, ricche di presupposti e ambigue sulla questione della giustificazione, le rime spirituali hanno un enorme e ingestibile problema di presentazione. Nel migliore dei casi possono, tramite le già citate spie linguistiche, richiamare intertestualmente certi filoni discorsivi e appellarsi a una certa conoscenza da parte dei lettori, per esempio tramite il già citato “viva fede” in Colonna. Un’altra combinazione ancora più fortemente connotata sarebbe “sola fede”, che nel decreto conciliare del 1547 e nei testi divulgativi, p.es. nella *Confirmatione et stabilimento di tutti li dogmi catholici* (Venezia 1553) del Lipomanni viene identificata più chiaramente con posizioni non più accettabili: La “sola fede” implicherebbe una falsa sicurezza d’essere già salvato, escluderebbe la necessità del “pentimento” “anche senza soffrire con Christo”⁷⁸ e metterebbe in discussione la funzione salvifica dei sacramenti.⁷⁹

⁷⁵ Che dopo i primi capitoli del decreto, nelle quali “little [. . .] ran contrary to Luther’s teaching”, i capitoli VI e VII attaccano implicitamente la posizione di Lutero, Melanchton e della *Confessio Augustana* è constatato anche da Dermot Fenlon, *Heresy and Obedience in Tridentine Italy. Cardinal Pole and the Counter Reformation*, Cambridge 1972, p. 175.

⁷⁶ Cfr. Hubert Jedin, *A History of the Council of Trent*, vol. II., London 1961, p. 243; Fenlon, *Heresy and Obedience*, pp. 175–176.

⁷⁷ O’Malley, *Trent*, p. 114.

⁷⁸ *I decreti del Concilio*, Cap. X, p. 19.

⁷⁹ *Confirmatione et stabilimento di tutti li dogmi catholici*, p. 260: “Se alcuno dira, non si conferir la gratia per essi sacramenti de la nuova legge da l’opera operata, ma bastava la sola fede

Tuttavia, tali spie linguistiche sono molto rare nel *Primo libro di rime spirituali*.⁸⁰ “Fede sola/sola fede” non si trova affatto, “viva fede” è – lasciando da parte le *Rime spirituali* della Colonna – usato solo da Giovanni Giacomo del Pero in “Da speme da dolor da viva fede” (RS I, 27v):

Da speme, da dolor, da viva fede
 Mossa colei, al cui bel nome honore
 rend'hoggi il mondo, venne al suo Signore
 Ch'eternamente regge il tutto, e vede.

In questo sonetto su Maria Maddalena, la “viva fede” acquista un carattere scintillante, poiché l'attribuibilità oscilla tra il linguaggio dell'evangelismo coltivato poeticamente da Vittoria Colonna e l'aggettivo “viva”, che forse delinea semplicemente la vivacità fisica della fede di Maria Maddalena ai piedi di Cristo (“Gettosi à terra, & l'uno e l'altro piede/Humilmente lavò col caldo humore”). Se l’“umil servire” di Maria sia quello nel senso della “fides efficax per caritate” di Contarini o quello che attua una cooperazione e valorizzazione della propria “giustificazione nella fede” non può essere deciso qui sulla base dei dati testuali. La frase petrarchesca “premio eterno/Hebbe, non che perdon del suo fallir” scompone effettivamente la ricompensa celeste di Maddalena in una anticlimax (“premio eterno/perdono”), ma qui sembra contare il riferimento lessicale petrarchesco piuttosto che una dichiarazione teologica. Al di là della comune consapevolezza cristiana di affidarsi assolutamente alla grazia di Dio per essere salvi dal “fallir”, il sonetto non dovrebbe essere sottoposto all'imposizione di una particolare posizione eterodossa. La conclusione petrarchesca del “non che perdon” (cfr. RVF I, 14), tuttavia, mostra al di là di una fissazione su questioni dogmatiche una ricorrenza della *écriture* poetica delle *Rime spirituali*. Come succede per la figura di Maria Maddalena, l'io lirico e il lessico penitenziale del *Canzoniere* di Petrarca vengono ripresi e allo stesso tempo trasformati in senso spirituale, anche se in modo più flessibile che nell'adattamento petrarchesco di Malipiero.⁸¹

La difficoltà di situare la “viva fede” del sonetto all'interno di un particolare filone della discussione pre-tridentina sulla grazia può essere ritrovata anche nel primo volume della raccolta nel suo complesso. Poiché un gran nu-

de la divina promissione a conseguire la gratia sia comunicato”; si veda anche p. 87 “Ma non intendete della fede sola, escludendo l'opre, & l'altre conditioni necessarie”.

⁸⁰ Un elenco delle combinazioni “fede” e aggettivo nelle *Rime spirituali* della Colonna si trova in Fliege, *È puro inchiostro*, p. 691–692. Colonna usa “viva fede” nove volte, “solo per fede” quattro volte, ma evita “fede sola”.

⁸¹ La figura di una Maria Maddalena come alter ego dell'io lirico nel petrarchismo spirituale anche in Gabriele Fiamma è discussa in Föcking, *Rime sacre*, pp. 87–96.

mero di sonetti, solo in virtù della loro connessione genealogica al tema del pentimento petrarchesco, è incentrato sulla relazione tra l'“errore”, il groviglio mondano che non può essere scosso dai propri sforzi, la richiesta di redenzione a Dio/Cristo, e la speranza di redenzione, esso sembra avvicinarsi alle discussioni teologicamente virulente della grazia e della giustificazione. Colpisce però, da un lato, il fatto che i testi rispondano ai problemi di rappresentazione della complessa e ramificata discussione teologica per selezione e, dall'altro, che gli elementi segregati si trovino al di sopra delle possibili controversie. A questo proposito, due ultimi esempi:

Qual n'ha fatto il Signor de gli alti chiostri,
 Ch'a sembianza di lui già n'ha formati;
 Tai siamo dal suo amor immenso amati,
 Non secondo il valor de'merti nostri.
 Santifichi, ammonisca, & seco giostri,
 Quanto puo alcun fra gli altri in terra nati:
 Et con mondi costumi al ciel levati
 Cosa non faccia, che pietà non mostri:
 Ch'opra non è per chiara, & eccellente,
 La quale human pensier conduca a fine,
 Ch'a Dio possa piacer meritamente.
 Convien che la bontà di lui s'inchine;
 Et l'auttor proprio al suo lavoro intente
 Tengale gratie ogn'hor sante, & divine

(RS I, 22r).

Qui il poeta bassanese Alessandro Campesano (1521–1572) posiziona la figura di Dio come artista e dell'uomo come ‘imago Dei’, amato dall’“amor immenso” di Dio, all'inizio (vv. 1–2) e alla fine (vv. 14–15) del sonetto. Questa circolarità strutturale dà espressione formale all'amore e alla grazia onnicomprensiva di Dio, poiché abbraccia l'immeritatezza di quell'amore “non secondo il valore de'merti nostri” (v. 4). Ben composta, l'ipotesi di questi infruttuosi “valori” riempie il secondo quartetto e il primo terzetto, e così come la prima unità della poesia termina con il sostantivo “merito”, il secondo terzetto termina con il relativo aggettivo “meritamente”. Contro l'aspettativa superficiale che si tratti di un attacco ‘eterodosso’ alle opere meritorie, invece, il sonetto tratta esclusivamente della fondamentale giustificazione primaria dell'uomo attraverso il dono della grazia di Dio, in cui “il valor de'meriti nostri” non ha parte nemmeno con la più grande perfezione umana. Questa è una norma transconfessionale, anti-pelagiana, fissata proprio così nella *Confessio Augustana* (art. 4) come anche

nel Decreto di Giustificazione tridentino (cap. VIII).⁸² Campesano qui mira solo alla grazia che il Concilio chiamerà, nella differenziazione scolastica, la “causa efficiente, la misericordia di Dio, che gratuitamente lava”.⁸³ Questa selezione è dovuta alla presentabilità, non a qualsiasi dichiarazione implicita di rilevanza o irrilevanza, o anche di dissenso, su altri elementi della dottrina della giustificazione.

Altri e molto più numerosi sonetti delle *Rime spirituali* scelgono la prospettiva ‘dal basso’, come è di regola nei sonetti di pentimento petrarcheschi e nella pragmatica verticale della preghiera:

Se del costato tuo l'ampia, & profonda
Piaga, che con sì crudo aspro martire
Hoggi volesti in croce, ò Dio soffrire
La terra anco per me di sangue inonda;
Il ghiaccio, che'l mio cor serra, & circonda:
Foco dello amor tuo si intepidire
Faccia Signore homai, che fuor venire
Lo senta da questi occhi in amar onda.
Io non posso voler, ne s'io volessi
Gittar un sol sospir pur non potrei
Senza l'aiuto tuo beato, & santo.
Libera dunque questi spiriti oppressi
Da tanti gravi error, sì ch'io de miei
Falli, devoto homai cominci il pianto.

(RS I, 33v)

Di nuovo, ad un primo esame, la prima terzina del sonetto di Girolamo Parabosco potrebbe dare l'impressione che il libero arbitrio dell'uomo come risposta cooperativa della fede sia sospeso, perché senza l'aiuto di Dio è impossibile per l'io lirico il volere, e non potrebbe nemmeno voler emettere un solo sospiro sulla sofferenza di Cristo. E infatti è così, ma le riflessioni sulla volontà sospesa non implicano una presa di posizione nelle discussioni teologiche sulla grazia e la giustificazione. Infatti il sonetto pone la sofferenza e la morte di Cristo, legata alla prospettiva di preghiera dell'io lirico nel Venerdì Santo, all'inizio del primo quartetto per sottolineare l'indispensabilità di questo atto di grazia divina: Attraverso il sacrificio di Cristo Dio versa la sua grazia per il mondo e per l'io lirico

⁸² “Weiter wird gelehrt, dass wir Vergebung der Sünde und Gerechtigkeit vor Gott nicht durch unser Verdienst, Werk und Genugtuung erlangen können, sondern dass wir [. . .] vor Gott gerecht werden aus Gnade um Christi Willen”, *Confessio Augustana*, Art. 4; “Si dice poi che noi siamo giustificati gratuitamente, perché nulla di ciò che precede la giustificazione – sia la fede che le opere – merita la grazia della giustificazione, se infatti è per grazia e non per le opere”, *I decreti del Concilio*, Cap. VIII, p. 18.

⁸³ *I decreti del Concilio*, Cap. VII, p. 17.

(“la terra anco per me di sangue inonda”), risveglia la fede, con essa la conoscenza della propria peccaminosità e dell’incapacità della propria attività volitiva, e infine anche il pentimento nel pianto per i propri “gravi falli”. Questa struttura condizionale del sacrificio/grazia di Cristo, della fede, della conoscenza del peccato, del pentimento e del rifiuto del “falli” è comune sia agli articoli della *Confessio Augustana* (Art. 3, 4) che al Decreto sulla Giustificazione (Cap. V, VI, VIII). Il sonetto, d’altra parte, evita di specificare punti dogmatici nevralgici: anche se è implicito che l’aiuto di Dio ci permette di volere (v. 10s.), la questione della funzione di questa volontà per la giustificazione (come mera conseguenza della fede o come valorizzazione all’interno di una “giustificazione nella fede”) rimane aperta.

A Parabosco invece interessa molto di più fondere l’immaginario ipertrofico, amoroso-mistico, della ferita di Cristo con il linguaggio amoroso petrarchesco: già in Leone Magno, l’immagine della ferita laterale che inonda di sangue il mondo ha origine nel significato della purificazione di tutta la terra dal peccato e appare come “balneum” e “fons” di grazia nella mistica della croce di Bonaventura.⁸⁴ Parabosco modella questa relazione d’amore di Cristo con l’io lirico alludendo chiaramente alla semantica amorosa petrarchesca: il caldo amore di Cristo (“foco del tuo amor”) dovrebbe sciogliere il ghiaccio che rinchiude il cuore dell’io lirico: In Petrarca (RVF LIX) il “freddo ghiaccio, che mi passò il core” è una conseguenza dell’amore terreno dell’io per Laura, ma anche una descrizione della condizione della Donna dal cuore duro (“nel bel petto l’indurato ghiaccio”, RVF LXVI, v. 29). Tuttavia, la relazione di una donna ossimoricamente fredda e bruciante, che rifiuta l’amore dell’io lirico, come la conosciamo dal *Canzoniere* No. CCII – “D’un bel chiaro polito et vivo ghiaccio/ move la fiamma che m’incende et strugge” – è invertito nel sonetto di Parabosco: il Cristo cui si rivolge il sonetto assume la posizione dell’amante che dona attivamente il suo amore, che è capace di sciogliere il cuore di ghiaccio dell’anima contemplando la crocifissione. Questa, dunque, entra nella posizione della donna fredda, che però è vinta dall’amore caldo dell’amante e spera dunque di poter trasformare il suo ghiaccio interno in lacrime – un’altra immagine derivata dalle RVF (No. XXX, vv. 20–23). La malinconia d’amore delle RVF, espressa nella paradossale simultaneità di “ghiaccio” e “fiamma”, allusa dal sonetto di Parabosco attraverso i lessemi pertinenti di “ghiaccio” [sic], “gravi error” e “falli” e antropologizzata nella condizione della

84 Cfr. Engelbert Kirschbaum (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg/Br. 1968, vol. 4, Lemma “Wunden Christi”, col. 540f.

‘concupiscentia’ legata al mondo⁸⁵, viene guarita da Cristo. Anche retorica-mente l’ossimoro ‘melancolico’ dell’amore petrarchista si scioglie in un’antitesi superata dalla redenzione (“foco dello amor tuo” vs. “giaccio, che’l mio cor serra”). Invece di perdersi in differenziazioni dottrinali, il sonetto sfrutta piuttosto le proprie possibilità poetiche: attraverso la variazione, la trasformazione e la fusione di immagini secolari-petrarchesche e spirituali.

5 Bilancio del bilancio

Che cosa guadagniamo se non ci irrigidiamo nell’alternativa dottrinale eterodosso/ortodosso per etichettare le poesie del *Libro primo delle rime spirituali*?

1. Epistemologicamente, guadagniamo la liberazione dalle dicotomie rigide e dalle retroproiezioni riduttive che impongono a questi testi alternative dottrinali, che nella prospettiva partecipativa della metà del Cinquecento italiano non sono mai esistite in quel modo. La posizione retrospettiva dell’arbitro prevenuto nei confronti dei vincitori e dei vinti nella lotta per la sovranità interpretativa teologica diventa così superflua. La multipolarità, l’ambiguità e la fluidità delle discussioni teologiche e proto-confessionali e i loro riflessi nell’*écriture* della poesia spirituale non sono da intendere come fattori di disturbo che bisogna fissare interpretativamente collo sguardo inquisitorio. Sono da accettare nella loro produttività: Esse permettono la mediazione poetica di posizioni controverse e forse anche di posizioni confessionali *in fieri* attraverso l’ambiguità voluta e l’omissione.
2. Otteniamo una visione della grammatica poetica delle rime spirituali in quanto ‘rime’ irriducibile a un contenuto esclusivamente teologico-dottrinale e che porta con sé le proprie regolarità micro- e macrostrutturali, le proprie convenzioni di intertestualità e di genere. La costruzione di una divisione dei compiti tra forma secolare e contenuto spirituale è problematica (al di là della dicotomia fondamentalmente troppo rigida tra forma e contenuto), perché le convenzioni del petrarchismo secolare intervengono profondamente nei contenuti spirituali e li condizionano – per esempio nel sottogenere dei sonetti di pentimento. Queste convenzioni devono essere viste insieme per evitare incomprensioni da parte di letture in chiave puramente teologica e

⁸⁵ Per la trasformazione del concetto dell’amore petrarchesco nello stato postlapsariano della concupiscenza nella lirica spirituale Föcking, *Rime sacre*, pp. 69–85; Fliege, *È puro inchiostro*, pp. 343–359.

l'aspettativa che le rime spirituali siano del tutto riducibili alle discussioni dogmatiche dell'epoca.

3. Se si accetta di vedere nelle rime spirituali qualcosa di più che dei brevi teologemi in veste lirica, lo sguardo si libera per cogliere un'altra funzione: al di là dei dibattiti teologici, le rime spirituali si offrono come testi di preghiera e meditazione in volgare e soddisfano il forte bisogno di lettori e lettrici nel Cinquecento, anche in Italia, di potersi rivolgere a Dio privatamente, fuori dalla liturgia e nella propria lingua vernacolare. Questo bisogno viene soddisfatto non solo da un diluvio di prosa meditativa, ma anche dalla poesia spirituale. Non è certo una coincidenza che le *Rime spirituali* siano apparse nel 1550 nella casa editrice veneziana Al segno della Speranza: Fino alla metà degli anni 1550, il suo programma editoriale non conosceva quasi nessun autore volgare laico, tranne il *Canzoniere* di Petrarca (1545, 1547), oltre ai classici volgari principalmente sacri del Tre e Quattrocento (Dante, Cavalcanti, Caterina da Siena, Jacopone da Todi, Savonarola). Il programma principalmente spirituale-teologico spazia dalle edizioni latine della Bibbia, la traduzione di Brucioli del *Nuovo Testamento* (1545), i florilegi della Bibbia nel Volgare, le edizioni latine di opere di padri (Agostino, Basilio) e di dottori della chiesa (Bernardo di Clairvaux, Bonaventura), alle opere latine e popolari di meditazione e ai testi poetici sulla passione come quelli di Giovanni del Bene. Attraverso i compendi dei decreti conciliari (*Generale Concilium Tridentinum continens omnia quae ab initio vsquae ad finem in eo gesta sunt*, 1552) e gli scritti cattolico-polemici (*Adversus omnes haereses* di A. de Castro libri XIV, 1545; *Confirmatione et stabilimento di tutti li dogmi catholici*, 1553), la casa editrice si presenta come decisamente cattolica nel senso filoconciliare, il che però non esclude la pubblicazione delle opere di Savonarola o del *Nuovo Testamento* in volgare nella traduzione di Brucioli.

A parte i due volumi delle *Rime spirituali* del 1550 (e il terzo del 1552) questa casa editrice non aveva finora pubblicato poesie spirituali. Stampati nel piccolissimo e più economico formato 16^o, i volumi si distinguono nettamente dai formati abituali delle antologie di poesia profana in ottavo (antologie Giolito) o quarto così come dalle *Rime Spirituali* Colonna (le edizioni Valgrisi 1546 in 4^o, 1548 in 8^o) o dal *Petrarca Spirituale* di Malipero (1536 in 4^o, 1538 in 8^o) e si uniscono così alla tradizione delle piccolissime edizioni tascabili, i 'petrarchini', i "libri portatiles" di Aldo Manutio a partire dal 1501, ma anche a quella dei piccoli tascabili di meditazione e pre-

ghiera pubblicati “Al segno della speranza”.⁸⁶ E così i suoi lettori potrebbero anche aver usato la piccola antologia poetica come un libro di preghiera (petrarchista) per l’edificazione poetico-religiosa, privata, lontano dal mondo rumoroso e sempre più pericoloso delle dispute teologiche intorno al 1550.

86 P. es. *Opere bone del r.p.d. Serafino da Fermo canonico regolare & predicatore rarissimo. Nelle quali gliene sono state aggiunte alcune, che nelle altre impressioni non erano* (1548); *Espositione di santo Antonino arcivescovo di Firenze sopra i dieci comandamenti, & sopra il Credo. Et molte altre cose, le qual appartengono ad ogni christiano* (1548); *Breue e signoril modo del spiritual viure e di facilmente peruenire alla christiana perfettione ditato dalla . . . beata Vergine Helena da Bologna* (1550).

Günther Wassilowsky

L'idea di grazia nell'opera di Michelangelo

Abstract: The idea of grace had an entirely central position in Renaissance art theory. In the same way, no other concept existed in sixteenth-century theology that had been discussed as controversially as that of gratia. In both aesthetic and theological fields the term grazia/gratia indicates a gift that primarily cannot be produced, merited or demanded of man. Grace is in both art and theology a figure of unavailability, incomprehensibility and of a freedom that cannot be regulated. This also applies to the theology of gratia before the Protestant Reformation! The many different theologies of gratia of the late Middle Ages and the early modern age do not differ in the fundamental character they attribute to gratia as a non-meritorious gift but in the question of the value of human works – that is, their value before and after the gift of gratia. Do these human works, even if they cannot force gratia, constitute an integral and necessary part in the process of salvation?

From its beginnings to the research of recent years, an attempt has been made – by both his admirers and his despisers – to identify a genuine protestant theology in Michelangelo's work. But whether and how close Michelangelo was to Luther's theology can only be determined by a precise examination of his idea of gratia.

In my paper I will identify and briefly discuss some aspects of the concept of grace that appear significant for Michelangelo. Is it possible to identify a kind of elementary structure in Michelangelo's thinking on grace? I will focus on elements that were controversial and more or less innovative at the time, questioning their particularity, origin and originality.

1 Considerazioni preliminari

Per collocare la pietà personale e l'opera artistica di Michelangelo Buonarroti nel campo della storia della religione e della teologia cristiana nella prima metà del Cinquecento è analiticamente molto proficuo esaminare la sua idea di grazia. La controversia sul concetto di grazia è stata – com'è ben noto – al centro dei dibattiti teologici dell'epoca. Dalle idee e dalle pratiche di grazia si può riconoscere a quale movimento religioso qualcuno appartenesse o verso quale tipo di spiritualità propendesse. Dal punto di vista della storia della teologia e della devozione è la questione della grazia che alla fine ha prodotto le diverse culture

confessionali.¹ Ma molto prima di questo processo di formazione delle differenti confessioni – anche molto prima della Riforma protestante, e del tutto indipendentemente da essa – già nella chiesa tardo-medievale si sviluppò un'enorme varietà di posizioni e concetti nel campo della teologia della grazia. Situare l'opera di Michelangelo all'interno di questo campo mi sembra immensamente utile a definire il suo pensiero teologico. Un esame della sua idea di grazia può dunque essere praticamente condotto come se fosse una sorta di cartina di tornasole per comprendere la religiosità michelangiolesca.

Certamente non ci si può aspettare da Michelangelo un'idea di grazia coerente e sistematicamente sviluppata, in ogni aspetto chiarita, o addirittura un concetto teologico-accademico in un senso strettamente scolastico. Tuttavia non si può trascurare il fatto che la nozione stessa ricorra insistentemente nelle sue lettere e occupi nella sua opera poetica una posizione assolutamente centrale.² Per comprendere fino a che punto l'idea di grazia possa servire come strumento analitico anche per l'interpretazione dell'opera figurativa di Michelangelo farò riferimento ad alcuni casi specifici.

Un'esplorazione approfondita dell'emergere e dell'uso del termine e del tema della grazia nell'opera di Michelangelo è d'altra parte utile anche per un'altra ragione: per la cultura premoderna la parola *grazia* o *gratia* indica in un certo modo un concetto totalizzante (secondo Marcel Mauss “un fait social total”³), non limitato solo al campo teologico e della fede, ma che permea quasi tutti gli ambiti della vita individuale e collettiva. Al di là della sfera teologica, *grazia/gratia* è un concetto epistemologico ed estetico, dell'arte come della letteratura o del teatro.⁴ Come in nessun altro luogo, nella Roma papale *grazia* è

1 Sulla mia concezione di “Konfessionskultur” cf. Günther Wassilowsky, “Was ist katholische Konfessionskultur?”, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 109 (2018), pp. 402–412; id., “The Myths of the Council of Trent and the Construction of Catholic Confessional Culture”, in: Wim François/Violet Soen (a cura di), *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)* (Refo500 Academic Studies 35,1), Göttingen 2018, pp. 69–98.

2 Cf. Carlo Ossola, “La poésie de Michel-Ange: l'idée de la grâce”, in: Paolo Grossi/Matteo Residori (a cura di), *Michelangelo: Poeta e artista*, Paris 2005, pp. 125–154; Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge 2014.

3 Cf. Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in: *L'Année Sociologique* 1 (1923/24), pp. 30–186.

4 Cf. Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider (a cura di), *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptualisierungen ästhetischer Erfahrung in der Moderne* (Episteme in Bewegung 19), Wiesbaden 2018; Klaus Krüger, *Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz* (Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur 5), Göttingen 2016; Alessandra Cislighi, *L'invenzione della grazia. Sulle tracce di un'idea splendida*, Milano 2018; Martino Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Milano 2008; Ita Mac Carthy, *The grace of the Italian Renaissance*, Princeton 2020.

una categoria normativa centrale della legge, della giurisprudenza e dell'amministrazione.⁵ Grazia è la materia che costituisce e innerva tutta la istituzione della curia romana e del papato globale. A Roma e nel sistema della chiesa romana universale le pratiche di grazia sono strumenti fondamentali di governo politico e stabiliscono modelli di ordine e di interazione sociale. Per questo non esiste nessun argomento più adatto del tema della grazia per osservare i processi di interscambio reciproco tra differenti ambiti religiosi e non religiosi, sia a livello semantico che di contenuto.

Qui di seguito posso soltanto identificare e brevemente trattare alcuni aspetti del concetto di grazia che appaiono significativi per Michelangelo. È possibile individuare una specie di struttura elementare nel pensiero di Michelangelo sulla grazia? Mi concentrerò su elementi che all'epoca erano controversi e più o meno innovativi, interrogandomi sulla loro particolarità, la loro origine o originalità.

2 Grazia come *dono*

I luoghi classici per 'distillare' l'idea di grazia di Michelangelo sono le lettere e i sonetti indirizzati a Vittoria Colonna. Al centro di questi testi si trova la caratterizzazione della grazia come dono. Con questa connotazione, Michelangelo vuole affermare essenzialmente due cose. L'una si riferisce al campo temporale che precede il dono della grazia, l'altra al momento che segue questo atto di donazione. Per quanto riguarda il momento anteriore, Michelangelo sottolinea il fatto che la grazia è qualcosa che non può essere prodotto, acquisito, comprato, guadagnato dall'uomo, né può essere rivendicato dal datore della grazia.⁶ Per quanto riguarda il momento successivo al dono della grazia, Michelangelo vuole mettere

5 Cf. Birgit Emich, "Gnadenmaschine Papsttum. Das römische Supplikenwesen zwischen Barmherzigkeit und Bürokratie", in: Gabriele Haug-Moritz/Sabine Ullmann (a cura di), *Frühneuzeitliche Supplikationspraxis und monarchische Herrschaft in europäischer Perspektive* (Beiträge zur Rechtsgeschichte Österreichs 5/2), Wien 2015, pp. 325–347; Günther Wassilowsky, "Ein sprudelnder Brunnen. Heilserwartung und Rechtskultur an der vormodernen römischen Kurie", in: Benjamin Leven/Lucas Wiegelmann (a cura di), *Mythos Vatikan. Das Heil verwalten*, Freiburg i. Br. 2019, pp. 44–54.

6 "Volevo, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra S(igniori)a m'ha più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente ch'i' potevo, fare prima qualche cosa a quella di mio mano; dipoi riconosciuto e visto che la gratia di Dio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e decte cose volentieri accetto." (*Il carteggio di Michelangelo*. Edizione postuma di Giovanni Poggi. A cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori [Vol. 4], Firenze 1979, p. 120).

in evidenza che chi riceve la grazia non può adeguatamente restituirla, non è mai in grado cioè di reagire con un contro dono equivalente. Per l'uomo è di principio impossibile ripagare la grazia. Come Michelangelo afferma nello spesso citato sonetto "Per esser manco": "Un don celeste non con mille pruove / pagar del suo può già che è mortale."⁷

Una tale enfasi sulla non-producibilità della grazia e sull'insufficienza di ogni risposta umana può, a prima vista, apparire una posizione di tipo protestante. In realtà, entrambi i ragionamenti sono assiomi indispensabili di qualsiasi teologia accademica della grazia che si ponga sulle tracce di Paolo, Agostino e Tommaso d'Aquino. Tuttavia, è proprio questa accentuazione del carattere di dono della grazia (con questi due aspetti, prima e dopo il ricevimento del dono) che si trova in numerose teologie e spiritualità riformatrici del XV e XVI secolo. In particolare, negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento italiano questa concezione della grazia come dono è stata avanzata con veemenza negli scritti e nelle prediche dei promotori del cosiddetto Evangelismo. La questione qui è se una siffatta enfasi sulla non-producibilità della grazia e questo argomento fondato sull'impossibilità del suo rimborso non intendessero suggerire che qualsiasi forma di attività umana prima e dopo il dono della grazia debba considerarsi irrilevante per il processo di santificazione dell'uomo. È precisamente questo il punto su cui le teologie protestanti della grazia e le dottrine di quei riformatori che alla fine rimasero nella vecchia Chiesa (in seno al Papato) differiscono. Mentre la teologia protestante della grazia affermava la totale mancanza di presupposti e la pura passività da parte del ricevitore della grazia⁸, il *mainstream* dei riformatori "cattolici" voleva invece assicurare un certo tipo di reciprocità interattiva tra Dio e l'uomo. Non un tipo di reciprocità che potesse produrre grazia o restituirla in uguale quantità o qualità, ma una reciprocità non equivalente e asimmetrica, che non elimina completamente la volontà e la libertà dell'uomo nel processo di santificazione. Innanzitutto, queste teologie riformatrici si impegnano a sottolineare che relazioni e interazioni non possono assumere mai la forma di uno scambio equilibrato – e questo sia nella sfera secolare sia in quella religiosa. I riformatori "cattolici" non solo ribadirono questo punto nell'ambito della teologia della grazia, ma ne fecero anche un perno della loro critica a certe pratiche di devozione tardo-medievali e al sistema curiale di benefici e dispense – cioè un'amministrazione della grazia (basata anche su transazioni finanziarie)

⁷ Michelangelo Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano 2016, pp. 119–120.

⁸ Cf. Berndt Hamm, "Pure Gabe ohne Gegengabe – die religionsgeschichtliche Revolution der Reformation", in: *Jahrbuch für Biblische Theologie* 27 (2012), pp. 241–276.

che funzionava per lo più secondo una logica dello scambio mercantile.⁹ Secondo questa idea, il dono della grazia non costituisce relazioni di scambio equilibrate e di tipo mercantile (né tanto meno stabilisce relazioni di ricezione passiva unilaterale), ma crea relazioni di obbligo interattive, reciproche e, al contempo, diseguali e asimmetriche.

Che Michelangelo pensi la grazia in questo quadro di reciprocità ineguale – e non nel solco dell'unilateralità delle concezioni protestanti – può essere riscontrato in molti dei suoi testi. Nella lettera alla Colonna già citata, Michelangelo afferma per esempio esplicitamente quanto il dono della grazia – tanto quello della grazia divina quanto la grazia concessagli dalla Colonna – lo obblighi e gli richieda una vera e propria risposta attiva, anche se ciò va al di là delle sue capacità: “ne resterò più obbrigato, se più posso esser di quel ch'i'sono, a Vostra S(ignor)ria, alla quale sempre mi rachomando”.¹⁰

Alexander Nagel ha interpretato i sonetti e i disegni che Michelangelo e Vittoria Colonna si inviarono reciprocamente come uno scambio di doni di questo genere, ravvisando una chiara correlazione tra questo tipo di scambio e la sottostante teologia della grazia. Nagel ha anche riconosciuto nello scambio di doni tra Michelangelo e la Colonna una critica e un contro-modello alla logica di scambio del mercato dell'arte contemporanea.¹¹

Ma la definizione teologica della *gratia* come dono ha ripercussioni sul campo dell'arte anche da un altro punto di vista, più sostanziale. Se si trasferisce il concetto teologico di *gratia* come dono al concetto estetico di *grazia*, si trasferisce necessariamente anche l'idea della gratuità assoluta e della non producibilità alla *grazia* nell'opera d'arte. Dunque, anche nell'opera d'arte la *grazia* è qualcosa che l'artista non può mai produrre, né con il massimo impegno (e il perfetto disegno), né con la più esatta osservanza delle regole della figurazione (composizione). In altre parole, anche nell'opera artistica la *grazia* è qualcosa di aggiunto alla natura, qualcosa di soprannaturale, che viene dato all'artista dall'esterno nel processo della creazione artistica. È ovvio che nell'o-

⁹ Cf. in particolare la critica di Gasparo Contarini e del suo gruppo: Gigliola Fragnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988; Elisabeth G. Gleason, *Gasparo Contarini. Venice, Rome, and Reform*, Berkeley 1993; cf. Stephan Ehse, “Ein Gutachten zur Reform des päpstlichen Gnadenwesens aus dem Jahre 1538”, in: *Römische Quartalschrift* 14 (1900), pp. 103–119.

¹⁰ *Il carteggio di Michelangelo* [Vol. 4], p. 120.

¹¹ Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittorio Colonna”, in: *The Art Bulletin* 79 (1997), pp. 647–668; id., *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000.

pera di Michelangelo questo concetto teologico di *gratia* corrisponda strettamente al suo concetto estetico.¹²

3 Grazia divina e opere umane

Ma osserviamo più da vicino quale importanza Michelangelo attribuisca alle opere umane in relazione alla grazia. La qualificazione dell'opera umana come qualcosa di debole, effimero e fragile attraversa le rime spirituali come un filo rosso. "L'opra mia caduca e frale"¹³ non può mai raggiungere né corrispondere adeguatamente alla grazia divina. Nel famoso frammento "Vivo al peccato" Michelangelo lamenta la deformazione dell'opera umana da parte del peccato.¹⁴ Egli descrive come il libero arbitrio diventi schiavo del peccato. Cedere al peccato danneggia il libero arbitrio, ma esso esiste ancora e può essere ripristinato e liberato di nuovo per mezzo della grazia. In ogni caso, non si può dire che nelle rime spirituali il valore delle opere sia escluso per principio. È vero che si enfatizza la loro insufficienza e fragilità. Ma l'importanza e la necessità delle opere e dell'arbitrio umano non sono negate in generale.

In questo modo Michelangelo differisce in un punto molto essenziale dalla teologia luterana e si pone completamente in linea con la maggior parte dell'agostinismo tardo medievale, come fu rappresentato in particolare nella Congregazione italiana degli Eremiti Agostiniani e diffuso da loro in tutta Europa.¹⁵ Anche tra gli eremitani si incontra la stessa combinazione caratteristica tra una forte sottolineatura della *insufficiencia et fragilitas operum* e un'altrettanta vigorosa enfasi sul ruolo delle opere umane nel processo di santificazione.¹⁶ La teoria dell'insufficienza delle opere non implica necessariamente la loro insignificanza.

Per un artista religioso questa dottrina teologica non poteva restare senza conseguenze: alla fine, l'artista religioso considera anche la propria opera artistica come una delle sue opere buone che può far valere davanti a Dio e che è rilevante per la propria salvezza. Da questo punto di vista teologico, il fenomeno del non-finito assume nuovi connotati e non pare più arduo da spiegare.

¹² Cf. Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.

¹³ Sonetto "Per esser manco", in: Michelangelo, *Rime e Lettere*, p. 120.

¹⁴ Ibid. p. 389.

¹⁵ Cf. Erich Leland Saak, *Creating Augustine. Interpreting Augustine and Augustinianism in the Later Middle Ages*, Oxford 2012.

¹⁶ Cf. Adolar Zumkeller, "Das Ungenügen der menschlichen Werke bei den deutschen Predigern des Spätmittelalters", in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 81 (1959), pp. 265–305.

Come in nessun altro caso, infatti, il non-finito, da un lato, rende visibile che un'opera è espressione e creazione necessaria dell'essere umano e, dall'altro lato, rende visibile il fatto che un'opera umana rimane sempre incompiuta, incompleta e insufficiente davanti a Dio.

Per comprendere come la definizione teologica del rapporto tra grazia e opera possa servire anche come chiave interpretativa per la lettura dell'opera figurativa michelangiolesca, vorrei far riferimento almeno ad un esempio. Nella “Cappella Paolina” l'anziano pittore contrapponeva all'affresco della conversione di Paolo l'affresco della crocifissione di Pietro, che originariamente avrebbe dovuto presentare la consegna delle chiavi al principe degli apostoli [Fig. 1 + 2].¹⁷ In Paolo si manifesta la grazia, che irrompe con tutta la forza dall'alto, che lo getta da cavallo a terra: una grazia improvvisa, incondizionata, sconvolgente. Sull'altra parete della cappella Pietro rappresenta la risposta dell'uomo alla grazia; la sua ‘opera’ consiste nel sacrificio del martirio. La causalità teologica quindi è evidente: la grazia è la base dell'opera, ma l'opera deve fare necessariamente seguito alla grazia. Entrambi i movimenti mostrati nel doppio affresco – sia la discesa catabatica, paolina, sia l'elevazione anabatica, petrina – sono due parti integranti di un unico evento attivo-passivo di salvezza. Del resto, con la teologia di questi affreschi della “Cappella Paolina”, terminati nel 1550, Michelangelo è del tutto in linea con il decreto tridentino di giustificazione, approvato tre anni prima.¹⁸

4 Grazia infinita

Un altro aspetto significativo dell'idea di grazia di Michelangelo è la sua infinità. Ogni volta che il poeta parla della grazia o dei suoi sinonimi (misericordia, mercè, clemenza, pietà, cortesia ecc.), la caratterizza costantemente come infi-

¹⁷ Cf. Peter Hemmer, “Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina und das ‘Donum Justificationis’”, in: Tristan Weddigen (a cura di), *Functions and Decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Turnhout 2003, pp. 131–152; Margaret Kuntz, “A Ceremonial Ensemble: Michelangelo's Last Judgement and the Cappella Paolina Frescoes”, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 62 (2003), pp. 228–255; *ibid.*, *The Cappella Paolina: before and after Michelangelo*, Ann Arbor 1997; Leo Steinberg, *Michelangelo's Last Paintings. The Conversion of St. Paul and the Crucifixion of St. Peter in the Cappella Paolina, Vatican Palace*, London 1975.

¹⁸ Cf. Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient* (Vol. II: Die erste Trienter Tagungsperiode 1545/47), Freiburg i. Br. 1957; Volker Leppin, “Spätmittelalterliche Theologie und biblische Korrektur im Rechtfertigungsdekret von Trient”, in: Peter Walter/Günther Wassilowsky (a cura di), *Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013)* (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 163), Münster 2016, pp. 167–184.



Fig. 1: Michelangelo, *Conversione di San Paolo*, 1642–1545, Città del Vaticano, Cappella Paolina.

nita o immensa.¹⁹ Ma anche in questa figura di una grazia e di una misericordia che trascende tutti i limiti terreni e tutte le dimensioni e misure umane, Michelangelo è tutt'altro che originale. Il teologumenon dell'infinità e della immensità della grazia era ampiamente diffuso, particolarmente nella letteratura devozionale volgare e nelle prediche dell'Italia della prima metà del Cinquecento. Responsabili per la forte popolarità di questa idea furono soprattutto testi come la grande meditazione salmica "Miserere" del tardo Savonarola²⁰ e il sermone

¹⁹ Per esempio: "bellezza e grazia egualmente infinita" (sonetto "Ben vinci ogni durezza", in: Michelangelo, *Rime e Lettere*, p. 10); "mercé infinita" (sonetto "S'alcun legato è pur dal piacer molto", in: *ibid.*, p. 210); "immensa pietà" (sonetto "L'alma inquieta e confusa in sé non truova", in: *ibid.*, p. 448); "immensa cortesia" (sonetto "Per esser manco", in: *ibid.*, p. 119) etc.

²⁰ "Expositio in psalmum *Miserere mei, Deus*", in: Girolamo Savonarola, *Operette spirituali* (Vol. 2). Edizione nazionale a cura di Mario Ferrara, Roma 1976, pp. 195–234.



Fig. 2: Michelangelo, *Martirio di San Pietro*, 1546–1550, Città del Vaticano, Cappella Paolina.

molto noto “De immensa Dei misericordia”²¹ di Erasmo da Rotterdam, stampato per la prima volta nel 1524. Entrambi i testi hanno avuto una ricezione in Italia che difficilmente può essere sopravvalutata. Sia per questi autori sia per Michelangelo, l’idea dell’infinità della grazia aveva la funzione di indicare la sproporzione e l’inadeguatezza del dono divino e del controdono umano. Se la grazia di Dio è infinitamente grande, allora ogni calcolo e ponderazione dell’attività e della pietà umana, che ha caratterizzato la devozione tardo medievale, diven-

²¹ De immensa Dei misericordia Des. Erasmi Roterodami concio. Virginis et martyris comparatio per eundem. Nunc primum et condita et aedita. Basileae: Apud Io. Frobenium, Sept. 1524. Nuova edizione critica: “De immensa Dei misericordia concio”, a cura di C.S.M. Rademaker, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata* (Vol. V–7), Leiden 2013. Sulla ricezione di questo testo in Italia cf. Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer. Reformation und Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden/New York/Köln 1993, pp. 169–203.

tano obsoleti. Né la preparazione né la risposta alla grazia possono corrispondere all'immenso dono divino.

Questa abbondanza esuberante della grazia si esprime in Michelangelo – ma non solo in lui – attraverso immagini di scorrimento, di flusso, di pioggia. È “la gratia, che da voi divina piove”, come si legge nel sonetto per la Colonna.²² Simbolo più alto e più forte di questa grazia che fluisce illimitata è, naturalmente, il sangue che scorre senza misura e senza fine dalla ferita del fianco del corpo di Cristo crocifisso verso l'uomo. Così si esprime Michelangelo:

Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'ì son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero.²³

O:

Ma pur par nel Tuo sangue si comprenda,
se per noi par non ebbe il tuo martire,
senza misura sien tuo cari doni.²⁴

Certamente anche la famosa citazione dantesca sul disegno della croce per la Colonna è stimolata da questa idea della quantità inimmaginabile del sangue versato da Cristo, che simbolizza come nient'altro questa grazia infinita: “Non vi si pensa quanto sangue costa.”²⁵

5 Legge e grazia

Infine un ultimo esempio di come si manifesta il tema della grazia nell'opera di Michelangelo. Nella Roma papale la grazia non è per nulla un fatto che riguardi solo la pietà o l'estetica. Come già ricordato, è anche un concetto di governo e di amministrazione. L'attività della Curia Romana in quanto organismo amministrativo del capo papale consiste essenzialmente nel concedere vari tipi di grazia. Le dispense papali, che sono concesse in massa, sono sempre una gra-

²² “Per esser manco”, in: Michelangelo, *Rime e Lettere*, p. 120.

²³ “Scarco d'un'importuna e greve salma”, *ibid.*, p. 308.

²⁴ “Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro”, *ibid.*, p. 311.

²⁵ Cf. Reiner Haussherr, *Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung*, Opladen 1971; Emidio Campi, “Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Versuch einer theologischen Interpretation”, in: Sylvia Ferino-Pagden (a cura di), *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Mailand 1997, pp. 405–414.

zia nel senso che decidono di *non* applicare una norma di legge in considerazione del caso individuale. Quindi nella cultura premoderna – non solo a Roma²⁶ – la grazia sta sempre in un rapporto molto complesso con la legge. In ogni caso la concessione della grazia è la sostanza di tutto il sistema del papato ed è il fondamento della teologia politica del “sovrano pontefice”.²⁷

Su questo sfondo del problema della legge e della grazia nella Roma papale, mi arrischio a presentare una nuova proposta d'interpretazione di una scultura di Michelangelo, sulla quale sono già stati versati fiumi d'inchiostro.²⁸ Dopo i famosi tentativi esegetici di Jacob Burckhardt²⁹ e Sigmund Freud,³⁰ la gigantesca statua seduta di Mosè, scolpita per la tomba di Giulio II, è stata interpretata per lo più come se mostrasse Mosè nel momento successivo alla sua discesa dal Monte Sinai, mentre guarda gli israeliti infedeli che adorano il vitello d'oro [Fig. 3]. Burckhardt interpretò Mosè come se fosse sul punto di saltare in piedi e rompere le tavole della legge per la rabbia. Secondo Freud, il grande contributo culturale di Mosè è proprio quello di sopprimere questa esplosione di rabbia. Contro Burckhardt e Freud, Franz Joachim Verspohl ha dimostrato in modo convincente che Michelangelo non ha in realtà raffigurato il momento successivo alla prima discesa dal Sinai, ma ha cercato di rappresentare Mosè dopo il suo ritorno dall'ultimo incontro sul Sinai.³¹ Solamente in quella fase, secondo l'Esodo 34:29, il volto di Mosè mostra quei raggi che la Vulgata ha erroneamente tradotto come corna. Di conseguenza, le tavole della legge che si vedono nella statua di Michelangelo sono già le seconde, rifatte da Mosè e iscritte da Dio con la sua legge ancora una volta. Nello sguardo di Mosè, Verspohl vede la delusione di Mosè dopo che Dio gli ha rivelato che lui stesso sarebbe morto prima di raggiungere la terra promessa.³²

²⁶ Cf. Cecilia Nubola/Andreas Würzler (a cura di), *Forme della comunicazione politica in Europa nei secoli XV–XVIII. Suppliche, gravamina, lettere*, Bologna/Berlin 2004; Cecilia Nubola/Andreas Würzler (a cura di), *Bittschriften und Gravamina. Politik, Verwaltung und Justiz in Europa (14.–18. Jahrhundert)* (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient 19), Berlin 2005.

²⁷ Cf. Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982.

²⁸ Cf. Christoph Luitpold Frommel (con la collaborazione di Maria Forcellino), *Michelangelo, il marmo e la mente: La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano 2014.

²⁹ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, Stuttgart 1939, p. 634.

³⁰ Sigmund Freud, “Der Moses des Michelangelo (1914)”, in: id., *Studienausgabe* (Vol. 10: Bildende Kunst und Literatur), Frankfurt a.M. 1969, p. 195–222.

³¹ Franz-Joachim Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II.: Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Göttingen 2004.

³² Ibid., p. 66.



Fig. 3: Michelangelo, *Mosè*, 1513–1516 e 1542 (?), Roma, San Pietro in Vincoli.

Concordo con Verspohl nello spostare cronologicamente la scena, ma non con la sua interpretazione dello sguardo di Mosè. Secondo me non viene espressa l'emozione del profeta rispetto alla propria morte. Piuttosto direi, riferendomi al racconto biblico, che il volto di Mosè disceso, come lo ha scolpito Michelangelo, riflette ciò che Mosè ha visto sulla cima del Sinai: niente di meno che l'essere di Dio. Mosè appare come colui a cui Dio stesso si è rivelato nella sua quarta e ultima apparizione.

In Esodo 34:6/7 Dio passa davanti a Mosè proclamando le parole: “Il Signore, il Signore, Dio misericordioso e pietoso, lento all’ira e ricco di grazia e di fedeltà, che conserva il suo favore per mille generazioni, che perdona la colpa, la trasgressione e il peccato, ma non lascia senza punizione, che castiga la colpa dei padri nei figli e nei figli dei figli fino alla terza e alla quarta generazione.”³³ È precisamente questa ambiguità e questa tensione nell’immagine di

33 Nella traduzione di Niccolò Malermi (1471), che ha usato anche Michelangelo: “Signorizator signore dio misericordioso et clemente, paciente et de molta misericordia, et vero, il qual ha custodia dela misericordia in migliaia, il qual lievi via le iniquita, et li peccati nele scelerita

Dio che si rispecchia sul volto cornuto-raggiante del Mosè michelangiolo. È l'ambivalenza di un Dio legislatore, fondatore e protettore del diritto, che allo stesso tempo mostra grazia e misericordia a coloro che non hanno osservato la legge. Nello sguardo di Mosè è raffigurata tutta l'ira e tutta l'avversione di Dio verso il peccato come anche la sua graziosa clemenza verso un migliaio di generazioni di peccatori del passato, del presente e del futuro.

Dal punto di vista della storia religiosa, Michelangelo riunisce con la sua scultura di Mosè quello che Berndt Hamm ha chiamato la doppia faccia dell'immagine di Dio dell'epoca tardomedievale: cioè il giudice severo e quello dolce e compassionevole.³⁴ A mio parere è la stessa ambivalenza tra giustizia e grazia che esibisce anche il Cristo sistino del Giudizio Universale.

Anche nel lavoro poetico questa tensione si manifesta ripetutamente. Così l'io lirico supplica il Signore:

Non mirin co'iustizia i tuoi sant'occhi
Il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.³⁵

Perché "l'ciel non s'apre a noi con altra chiave"³⁶ che quella della clemenza.

Ma evidentemente, con il volto divino di Mosè, Michelangelo ha creato allo stesso tempo la figura ideale di un sovrano pontefice. Questo era già stato indicato da Vasari, che lodava la "bellezza della faccia, che ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe".³⁷ In questo modo Michelangelo riprese un tema, cioè il rapporto tra legge e grazia, che era centrale nelle discussioni contemporanee sulla riforma del papato: fino a che punto e secondo quali principi

apresso de te non e alcuno per se innocente, il qual rendi alli figliuoli et nipoti, la iniquita di patri infino alla terza e quarta generazione."

34 Berndt Hamm, "Die Dynamik von Barmherzigkeit, Gnade und Schutz in der vorreformatorischen Religiosität", in: *Lutherjahrbuch* 81 (2014), pp. 97–134; id., "Die 'nahe Gnade' – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit", in: id., *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, a cura di Reinhold Friedrich e Wolfgang Simon, Tübingen 2011, pp. 544–560; id., "Gottes gnädiges Gericht. Spätmittelalterliche Bildinschriften als Zeugnisse intensivierter Barmherzigkeitsvorstellungen", *ibid.*, pp. 425–448.

35 "Scaro d'un'importuna e greve salma", in: Michelangelo, *Rime e Lettere*, p. 308.

36 "Non è più bassa o vil cosa terrena", in: *ibid.*, p. 307.

37 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Tomo VII), a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1881, p. 166.

Ascanio Condivi menziona persino esplicitamente l'ambiguità dell'espressione facciale di Mosè tra amore e terrore: "È la faccia piena di vivacità e di spirito, e accomodata di indurre amore insieme di terrore, qual forse fu il vero." (*Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, Pisa 1823, p. 59).

un papa e la sua curia possono, anzi devono, mantenere flessibile la legge con le dispense di grazia, senza minare la legge mutandola in un totale arbitrio? Nel Mosè di Michelangelo si rispecchia un teso bilanciamento tra rigore e clemenza, tra osservanza della legge e grazia, tra pena e misericordia, modello di un sovrano pontefice simile a Dio.

Conclusione

Dal punto di vista della storia della teologia, l'idea di grazia di Michelangelo si sviluppa all'interno degli approcci innovativi della Riforma italiana, che, sebbene condivida radici comuni con la Riforma tedesca (come il misticismo e l'agostinismo tardo medievale), si è sviluppata in gran parte indipendentemente da essa e con un profilo proprio.³⁸ Soprattutto, Michelangelo riprende la forte accentuazione del carattere di dono assoluto della grazia e della sua infinità dal pensiero riformato del suo tempo. Dal concetto protestante Michelangelo differisce perché pensa la grazia fondamentalmente come un fenomeno dall'effetto trasformativo. Malgrado tutta la sua enfasi sulla permanente fragilità e debolezza della natura umana, in Michelangelo resta sempre fondamentale il desiderio della natura di essere trasformata dalla grazia. Quando questa trasformazione avviene, la grazia divina diventa visibile anche nelle *opere buone* di un uomo artista.

38 Qui concordo pienamente con il punto di vista di Massimo Firpo, "Introduction", in: John Tedeschi/James M. Lattis (a cura di), *The Italian Reformation of the Sixteenth Century and the Diffusion of Renaissance Culture. A Bibliography of Secondary Literature (ca. 1750–1996)*, Modena 2000, pp. 18–59; Massimo Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma 2016.

Deborah Parker

The Language of Devotion in Michelangelo's Letters

Abstract: Finora gli studiosi che si sono occupati del modo in cui Michelangelo tratta soggetti religiosi nelle proprie opere figurative e nelle poesie hanno prestatato poca attenzione al linguaggio devozionale rintracciabile nelle lettere dell'artista. È vero che le due lettere indirizzate a Vittoria Colonna sono state studiate attentamente. Il linguaggio devozionale in questi due testi, però, differisce notevolmente dal modo in cui Michelangelo in altre lettere si riferisce a Dio e a questioni che riguardano la fede. Il presente contributo elucida i modi in cui Michelangelo, nelle lettere, parla di Dio, di preghiere, di elemosine e del peccato. Si farà luce sui periodi della sua vita in cui queste tematiche appaiono in maniera più cospicua, e su come il suo modo di tematizzare soggetti religiosi differisca da quello espresso nelle sue ultime poesie e opere d'arte.

Current portrayals of Michelangelo's spirituality tend to draw on the artist's late drawings and poetry. Little attention, however, has been paid to the treatment of this subject in the artist's letters. Moreover, what has been done has focused on two letters to Vittoria Colonna. The reference to the operation of divine grace in this letter, however, is not representative of Michelangelo's spirituality more generally. Attention to the entire epistolary record allows us to differentiate what is occasional in his religious sentiments from what is unusual. The treatment of devotion in the artist's letters qualify prevailing notions of his spirituality, complicating and at times contesting them. Michelangelo was a man of profound spirituality but one who expressed his faith in different ways in different media. This examination is based on a review of the roughly 500 letters Michelangelo wrote over the course of 67 years – from his first missive to Lorenzo di Pier Francesco de' Medici in July 1496 to the last letter he wrote his nephew Lionardo in December 1563. Examining the letters over a long period allows us to identify the moments when the language of devotion becomes more intense and to clarify the events which prompt changes.

With few exceptions, the artist's avowals of faith in God's will and grace and references to the sacraments, prayers, and charitable donations are conventional. They reflect the sentiments of an artist who, while devout, refrained

Note: I would like to thank Paul Barolsky, William Wallace, Raymond Carlson, Christine Ott and Ida Campeggiani for comments on an earlier version of this article.

from making political or religious statements throughout his life.¹ There is one notable exception: Michelangelo's avowals of his devotion to God become markedly more dramatic from 1547–1560, the years when he was overseeing work on the rebuilding of St. Peter's.

Before turning to these letters, let us first consider the nature of earlier references to religious practices. Close study of the artist's deployment of words such as "Dio," "limosine," "oratione," "prieghi," "pechato" and "gratia" ("God," "alms," "prayers," "sin" and "grace") clarify the artist's religious sentiments and practices. Generally, these references conform with Catholic orthodoxy.² With respect to "gratia," the most common phrase employed is "gratia di Dio": the artist frequently hopes that his efforts will go well with God's grace. The only sacraments mentioned are last rites. In a November 1556 letter, for example, Michelangelo reports that his brother Gismondo had received all the 'sacramenti' at this death. Similarly, he asks his nephew Lionardo (16 January 1548) if Giovansimone (another brother) received last rites and he reports when others have. References to prayers ("orationi," "prieghi") are also largely formulaic. For instance, he encourages his niece Francesca to say prayers on his behalf, tells Lionardo he has more faith in prayers than medicine when the pain he has suffered from kidney stones begins to abate (23 April 1549), and asks his family to pray for the success of his projects and favor from patrons. The first statement is rhetorical: Michelangelo refers to prayers to show his skepticism about doctors. Greatly fatigued while working in Bologna on a bronze sculpture of Julius II, the artist acknowledges the prayers of others after a successful casting (10 November 1507): "Ma io stimo gli orationi di qualche persona m'abbino aiutato e tenuto sano" ("But I think someone's prayers must have helped me and kept me well").³ In this last example, the spirit is communal – the prayers of others nourish his health and success.

1 For example, Michelangelo did not speak openly about the Medici and disavows contact with Republicans in Rome despite the fact that he was good friends with Luigi del Riccio, Donato Giannotti, Roberto Strozzi, and other Florentine exiles. During a period of turmoil in Florence, the artist tells his nephew Lionardo that he resided in Riccio's apartment, which was located in the Strozzi residence in Rome while ill. See Paola Barocchi/Renzo Ristori (eds.), *Il carteggio di Michelangelo: Edizione postuma di Giovanni Poggi*, 5 vols., Florence 1965–1994, vol. IV, p. 279. Henceforth abbreviated as *Carteggio*.

2 *Carteggio*, vol. V, p. 50. For these terms, see Paola Barocchi/Sonia Maffei/Giovanni Nencioni/Umberto Parrini/Eugenio Picchi (eds.), *Michelangelo. Lettere. Concordanze e indice di frequenza*, 2 vols., Pisa 1994.

3 *Carteggio*, vol. I, p. 55. *The Letters of Michelangelo*, edited and translated by E.H. Ramsden, 2 vols. (Stanford, CA 1963), vol. I, p. 40. Henceforth, *Letters/Ramsden*.

From 1547 on he asks his nephew periodically to make charitable donations.⁴ The alms attest to his adherence to traditional Catholic doctrine – good works were essential to one's salvation. They may also reflect the influence of Vittoria Colonna (d. 25 February 1547) whose generous charitable giving was well-known.⁵ There is only one reference to a charitable donation before 1547. Michelangelo requested that donations be made on behalf of the memory of Lionardo's father, for the recovery of his beloved servant, Francesco di Bernardino Amadori (commonly known as Urbino), for the love of God, and for the artist's soul. Michelangelo asked Lionardo to make donations, often to the poor of his own class, through Buonomini di San Martino, an organization that channeled funds to poor patricians discreetly. The donations were made privately and usually directed to members of his own class. The requests seem as much civic as spiritual. In this respect, Michelangelo's donations differed from the practices of other members of the Florentine patriciate whose charity tended to assume more conspicuous forms such as the erection of chapels, churches, or hospitals.

The aforementioned practices provide a context for assessing pronouncements which are more unusual. Scholars have examined the extent to which Michelangelo's friendship with Vittoria Colonna and other members of the *spirituali* might have influenced reformist sentiments detected in the sculptor's letters to and drawings for the Marchesa.⁶ With respect to the letters, critics have focused on the reformist tinge of the phrase “la gratia di Dio non si può comprare” (“the grace of God cannot be bought”) from one letter (1541?).⁷ The phrase appears in the context of a statement on the ethics of gift giving which reveals the artist's understanding that divine grace cannot be bought. As my interest

4 Rab Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Rome 2002, pp. xxxv, 193.

5 Pietro Carnesecchi, a religious reformer and friend of Colonna's, acknowledged the Marchesa's charitable donations during his heresy trial. See Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000, p. 171.

6 The bibliography on Michelangelo's relationship with Vittoria Colonna and his religious poetry is extensive. I will confine myself to citing some recent studies and editions: See Konrad Eisenbichler, “The Religious Poetry of Michelangelo: The Mystical Sublimation,” in: *Renaissance and Reformation* 23 (1987), pp. 123–136; Christopher Ryan, “Poems for Victoria Colonna,” in: *The Poetry of Michelangelo* (Madison 1998), pp. 129–154; Michelangelo Buonarroti, *The Poetry of Michelangelo*, trans. James M. Saslow, New Haven 1991, pp. 23–38; Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, pp. 169–187; Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism: Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York 2014, pp. 121–140; *Rime e lettere di Michelangelo Buonarroti*, ed. by Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milan 2016, pp. 1035–1055; William E. Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, Princeton 2019, pp. 34–43.

7 *Carteggio*, vol. IV, p. 122. My dating follows the editors of the correspondence.

lies in tracing the artist's religious sentiments more broadly, I will confine myself to noting that such a statement is unique in his correspondence. Equally conventional are the artist's deployments of "fede" which is rarely used in a strictly religious sense. For example, Michelangelo uses the expression "far fede" to refer to an authority with respect to financial security, asks Clement VII to have faith in him and to not place anyone over him while working on the façade of San Lorenzo, and expresses his faith in certain assistants. There are no pleas for divine forgiveness, assertions of his unworthiness, or attempts to sketch a loving relation with Christ in the artist's letters. Given its singularity, we might consider the status of this statement more broadly. Is it situational rather than heartfelt? Did the artist acknowledge that God's grace cannot be bought to please a deeply admired interlocutor in Colonna as he shaped his sentiments with other correspondents?⁸ One might note too that Michelangelo often did not mention religion when he might have. Even when writing to Ludovico Beccadelli, a liberal prelate and another one of the *spirituali*, Michelangelo did not voice reformist sentiments on faith or other matters.⁹ Ultimately, we might conclude that silence on such thoughts betokened a self-imposed silence after seeing many of his friends hounded by the Inquisition.¹⁰

A more comprehensive approach to Michelangelo's religious enunciations shows that the majority are unexceptional.¹¹ Attention to the references to God allow us to identify which commissions elicited the most impassioned avowals of faith. There are 116 references to God, variously referred to as "Dio," "Iddio," and "Idio," the majority of which appear in letters to his family. All attest to the conventionality of his sentiments. Michelangelo urged family members to pray for

⁸ Examples include the elevated tone of Michelangelo's letters to Tommaso de' Cavalieri, the familiarity, humor and wit in letters to Luigi del Riccio, the confidential tone in letters to Sebastiano del Piombo.

⁹ *Carteggio*, vol. IV, p. 122. See Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, pp. 160–63 and George Bull, *Michelangelo: A Biography*, New York 1995, pp. 373–378 on Beccadelli.

¹⁰ Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, p. 47.

¹¹ Critical opinion on the extent of reformist sentiment found in Michelangelo's art differs. Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism Italy*, pp. 141–145 lists examples of reformist readings of various artistic works. See Una Roman D'Elia, "Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna and the Aesthetics of Reform," in: *Renaissance Quarterly* 59 (2006), pp. 90–129 on the ambivalence which underlies Michelangelo's three drawings for Colonna in terms of the notions of "colore" and "disegno." There is also disagreement over the extent to which reformist sentiments pervade the artist's religious poetry. Antonio Corsaro, *Rime e lettere*, p. 1016 in his comments on "Non è più bassa o vil cosa," observes "in realtà la fede è necessaria per salvarsi, non ché sufficiente" and thus questions the extent to which Michelangelo believes in the notion of "sola fede."

God's favor on a wide range of family concerns as well as for divine aid in his artistic projects; he advises family members to keep to themselves and not to make friends of anyone "save God;" after the Medici had returned to Florence, he asks Lionardo (12 November 1547) to trust in God for enlightenment on suitable candidates for a wife; implores God for relief from the pain of kidney stones (15 March 1549); invokes God when reminding his family of the burdens he bears on their behalf; and thanks God for his contentment over Lionardo's happy marriage (29 May 1553).¹²

Adverse moments also elicited invocations of God. Incensed by Buonarroto's cavalier mention (30 July 1513) of having spent "his" sixty ducats, money earned by Michelangelo, the artist fulminates: "Ma voi non m'avete mai conosciuto e non mi conosciete. Idio ve lo perdoni! Perché lui m'à facto la gratia che io rega a quello che io rego, ovvero ò recto." ("You've never known me and do not know me. God forgive you, for though his grace I have been able to bear what I bear and what I've borne").¹³ Anger does not preclude the ability to vent with panache: the repetition of "conoscere" and different forms of "reggere" heighten the artist's exasperation. The artist's father too tried his forbearance. When Lodovico, mired in his own petty affairs, began complaining, Michelangelo exploded (October–November 1512): "E già sono stato così circha di quindici anni, che mai ebbi un'ora di bene, e ctucto ò facto per aiutarvi, né mai l'avere chonosciuto né creduto. Iddio ci perdoni a ctucti" ("I have lived for some fifteen years now and never an hour's happiness have I had, and all this have I done in order to help you, though you have never either recognized or believed it – God forgive us all."¹⁴ Whether dispelling counsel or chastisement, Michelangelo invokes God to sustain his family and himself.¹⁵

If his dealings with his family elicited a range of invocations to God, his work generates more consistent enunciations. Michelangelo believed his talent was

¹² *Carteggio*, vol. I, p. 136, vol. IV, p. 282, vol. IV, p. 315, vol. V, p. 4.

¹³ *Carteggio*, vol. I, p. 143; Letters/Ramsden, I:87.

¹⁴ *Carteggio*, vol. I, pp. 140–41; Letters/Ramsden, vol. I, p. 86.

¹⁵ On trusting God on a good marriage match, see *Carteggio*, vol. IV, pp. 282, 307; on trusting more in prayers than medicine, see *Carteggio*, vol. IV, p. 324; and on Lionardo's happiness with his wife Cassandra, see *Carteggio*, vol. V, p. 12. For the letters to Buonarroto and Lodovico, see *Carteggio*, vol. I, p. 143 and vol. II, p. 374. For translation, see Letters/Ramsden, vol. I, p. 144. Friends such as Daniele da Volterra, Leone Leoni, and Vasari express their abiding faith in God's grace in similar ways. Daniele da Volterra writes to Lionardo "prego Dio che vi dia buon viaggio," *Carteggio*, vol. V, p. 313 before he undertakes a trip to Rome; Leone Leoni, *Carteggio*, vol. V, p. 205 writes "prego il Signore che li faccia parer men grave la noia ch'apporta la vechiezza" at the end of a letter; and Vasari pens "Che nostro Signore Dio vi preserve in gratia sua," *Carteggio*, vol. V, p. 271.

God-given – that it was his calling to be an artist.¹⁶ Like many of his contemporaries, the artist expresses his hopes for felicitous outcomes or divine assistance when referring to his work. Exchanges between the artist and his family after Leo X commissioned Michelangelo to provide a façade for San Lorenzo, the Medici family church, exemplify their shared hopes and acknowledgements. In a letter (13–14 September 1518) to Berto da Filicaia, one of the operai of the cathedral, the artist boasts “Basta che, quello che io ò promesso, lo farò a ogni modo, e farò la più bella opera che si sia mai facta in Italia, se Dio me n’aiuta” (“It is sufficient that what I have promised I shall perform and without fail and shall produce the finest work that has ever been produced in Italy – with God’s help”).¹⁷ The family rejoices with him: “à avuto chomessione di fare questa facciata di S(an)c(t)o Lorenzo [. . .] Iddio sia ringraziato” (“He has been commissioned to make the façade of San Lorenzo” – writes Lodovico Buonarroto – “God be praised”). Buonarroto, too, grasped the significance of the momentous commission: “Intes’ò come Michelagnio se n’è ito e chome gli à a fare la facia di Sa[n] Lorenzo: che Iddio gli dia vectoria, e chosì a noi altri” (“I hear that Michelangelo is to make the façade of San Lorenzo”), he wrote, “may God give him victory and to us all”).¹⁸ In this instance, Lodovico and Buonarroto rally round the artist to express collective thanks to God for a commission which will bring honor and profit to the family.

Amidst these work-related invocations of God, there are two commissions which elicit more sustained allusions, one from the beginning of his career, the second from the end. The first, a commission for a bronze statue of Julius II to commemorate the pope’s expulsion of the Bentivoglio from Bologna (1506–1507), marks a pivotal moment in the artist’s career. While the bronze has received little attention since the work was destroyed in 1511, the correspondence warrants attention for the light it sheds on Michelangelo’s aspirations while working on his first papal commission. The invocations of God in letters to Buonarroto from December 1506 to February 1508 allow us to trace the trajectory of his hopes. Working with bronze, a medium with which he had no previous experience, Michelangelo is anxious that the project succeed. In successive letters, he enjoins his brother to pray that “my affairs go well” (31 January 1506) as success will ensure more work “pregate Idio che ·lla mi venga bene, perché, se ·mmi viene bene, pero avere buona sorta con questo Papa” (“so pray God that it may go well for me, because if it goes well, I hope to have the good fortune to be in favor with this pope” [22 January 1507]). A

¹⁶ *Carteggio*, vol. IV, p. 124. Prodan, *Michelangelo’s Christian Mysticism*, p. 139.

¹⁷ *Carteggio*, vol. II, p. 83. Letters/Ramsden, vol. I, p. 118.

¹⁸ See Paola Barocchi/Kathleen Loach Bramanti/Renzo Ristori (eds.), *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, 2 vols., Florence 1988, vol. I, pp. 117, 124. I am indebted to William Wallace for these references.

week later Michelangelo noted with satisfaction that “noi abbiàno sommamente da ·rringratiare Idio” (“we must thank God above all”) when Pope Julius visited him in his Bologna studio (1 February 1507). When the first casting does not turn out well, he writes: “Ringratione Dio, perché stimo ogni cosa pel meglio” (“I thank God for it because I expect everything is for the best” [1 July 1507]), adding in another letter (12–26 July 1507) “bisogna ringratiare Idio, perché, come dico, poteva venire peggio” (one must thank God nevertheless, because, as I say, it could have turned out worse”). When the second casting succeeds, he thanks God again. He is now expecting “avere grandissimo onore: tutto gratia di Dio” (“to be greatly honoured – all by the grace of God” [12–14] October 1507)).¹⁹ Firm in his belief in the efficacy of prayers, the artist attributes his success to God's grace throughout a demanding project in an unfamiliar medium.

Amidst his many demanding commissions, the artist's work on the fabric of St. Peter's generated a singular intensity. Now in his seventies, Michelangelo was overseeing the most monumental project he had undertaken, one which he knew he would not live to see completed and which took place amidst many demands for his services. The correspondence between the artist and Vasari attests to a new stage in his spirituality. Beginning in September 1554 Cosimo I de' Medici initiated a campaign to lure the artist back to Florence.²⁰ To this end the duke enlisted various ambassadors, among them his chamberlain Leonardo Marinozzi, Vasari, Cellini, and Lionardo Buonarroti. Over the course of six years, we can trace Michelangelo's anxieties over the fabric of St. Peter's and the “passione” Cosimo's machinations arouse.²¹ Several letters chart the artist's determination not to abandon St. Peter's until his plan could not be altered, the unhappy recognition of an error in the masonry construction of a vault, and the realization that any return to Florence would be impossible after the error was discovered.²²

Michelangelo deploys his rhetorical skills to great effect as he outlines the consequences of leaving the fabric of St. Peter's. In all these communications,

¹⁹ *Carteggio*, vol. I, pp. 12, 20, 22, 44, 48, 53. *Letters/Ramsden*, vol. I, pp. 19, 20, 21, 35, 37, 39.

²⁰ Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, p. 170.

²¹ See my analysis of Michelangelo's use of ‘passione’ and other expressions in *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, Cambridge and New York: Cambridge UP 2011, pp. 116–143. See also Luca D'Onghia, “Michelangelo in prose: sulla lingua del ‘Carteggio’ e dei ‘Ricordi’”, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 18 (2014), pp. 89–113 and Luca D'Onghia, “Fu vero stile? Noterelle su Michelangelo epistolografo,” in: Giuseppe Crimi (ed.), *Michelangelo scrittore*, Rome 2016, pp. 135–146.

²² Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, p. 182.

he employs a cluster of words which pervade his entire correspondence – “grandissimo,” “vergogna,” “passione,” “ruina,” and “peccato.” On 19 September 1554, he writes Vasari “Ma partend’ora di qua sarei causa d’una *gran ruina* [my emphasis] della fabrica di Santo Pietro, d’una *gran vergogna* e d’un *grandissimo peccato*” (“But if I were to leave here now, it would be the utter ruin of the fabric of St. Peter’s, a great disgrace, and a greater sin”) (my emphasis). Eight months later in May 1555 while he is overseeing the vault of the dome he emphasizes the ruinous consequences of leaving Rome: “se io mi partissi sarebe *la rovina* di decta fabrica, *sarebbemi grandissima vergogna* in tucta la Cristianità e all’anima *grandissimo peccato*” (“it would be the ruin of the said fabric if I were to depart; it would disgrace me utterly throughout Christendom and would leave a grievous sin upon my soul”). One month (22 June 1555) later he writes Vasari: “perché, partendomi prima, sare’ causa d’una *gran ruina*, d’una *gran vergogna* e d’un *gran peccato*” [my emphasis] (“if I were to leave earlier it would be the cause of great ruin, of great disgrace and of great sin”). Roughly two years later (22 May 1557) the artist explains himself to Duke Cosimo in very similar terms: “circa tre mesi sono, o poco meno, ch’i’ feci intendere a Vostra Signioria che io non potevo ancora lasciare la fabrica di Santo Pietro *senza gran danno suo e senza grandissima mia vergogna*” (“About three months ago, or a little less, I made known to your Lordship that I could not yet leave the fabric of St. Peter’s without causing great damage to the fabric and bringing the greatest shame upon myself”). A few lines later he describes the discombobulating effects of Cosimo’s solicitous letter, “ond’io n’ò *passione* e non poca, perché sono i’ maggior *fatica e fastidio*, circa le cose della fabrica, ch’i’ fussi mai” (“which has caused me no little consternation, because I am in a state of greater anxiety and difficulty over the affairs of the fabric than I have ever been”). Worried that his explanations might not appease the duke, Michelangelo solicits Vasari to help explain the reasons for his delay.²³ In all these communications the shameful consequences of abandoning St. Peter’s remain a constant as do the cluster of words employed to express the depth of his despair – “in modo che abandonandola ora, non sarebe altro che con *grandissima vergogna* perdere tucto il premio delle *fatiche* che io ci ò durate in decti dieci anni per l’amore di Dio” (“so that if I were to abandon it now, it would result in nothing but the uttermost disgrace and the loss of the whole reward for the pains I have endured for the love of God during the said ten years”). This last

²³ In the first chapter of *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, I trace Vasari’s editing of the letters he received from the sculptor which show his interest in establishing his biography as more authoritative than Condivi’s. For a reading of the Vasari-Michelangelo correspondence which focuses on the exchange itself and not the larger context in which the letters are written, see Carmen Bambach, “Letters from Michelangelo,” in: *Apollo* (2013), pp. 59–55.

phrase, that he undertakes this work “per l'amor di Dio,” is repeated in no less than four letters. After the discovery of the error in the vaulting three months later in April 1557 Michelangelo wails: “se si potessi morire di vergogna e di dolore, io non sarei vivo” (“if one could die of shame and grief I should not be alive”).²⁴ The performative aspect to these claims remains high throughout. It is not just what the artist says but the way he says it. Michelangelo does not simply express an aspiration to a moral ideal, he enacts it.²⁵

The inclusion of poems in two letters to Vasari complicate our understanding of the density of Michelangelo's spiritual and artistic commitments. In both letters, the poems are prominently placed: “Giunto è già 'l corso della vita mia,” (#285) opens the 11 September 1554 letter. In the second missive (11 May 1555), the message of the letter is written on the lower part of the sheet and the two poems, “Le favole del mondo m'hanno tolto” (#288) and “Non è più bassa o vil cosa terrena” (#289) appear on the upper part of the sheet's verso.²⁶ Michelangelo sent poem 288 to two correspondents, to Beccadelli in March 1555, who replied with a risposta employing the same rhymes, and to his longtime friend, Giovanfrancesco Fattucci, through Vasari in May 1555.

References to all three poems abound in critical studies, but especially to “Giunto è già 'l corso della vita mia” because of the speaker's poignant renunciation of art. The voyage of his life having reached its port, the speaker recognizes how the “affetüosa fantasia/ che l'arte mi fec' idol' e monarca / conosco or ben com'era d'error carica / e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia”²⁷ (“how laden with error/ was the affectionate fantasy/ that made art an idol and sovereign to me, like all things men want in spite of their best interest”). This poem-

²⁴ For these citations, see *Carteggio*, vol. V, pp. 21, 22, 30, 35, 102, 105, 114. For the translations, see *Letters/Ramsden*, vol II, pp. 147, 153, 155, 171, 174, 175, 178. On Michelangelo's letters to Vasari, see H. A. Milton, “Michelangelo's Letters and Drawings to Vasari Regarding the Apse Vault of St. Peter's,” in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), pp. 162–206. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, p. 144 notes that Michelangelo sees visual arts and architecture as instruments of spiritual renewal.

²⁵ See Parker, *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, p. 83 in which I discuss this ability in terms of T. S. Eliot's phrase “concentration without elimination.” These declarations have the same expressive force we admire in his art. See Johannes Wilde, “The Sistine Ceiling,” in: Id., *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford 1978), p. 84.

²⁶ On the extent to which “Giunto è già 'l corso della vita mia” was reworked, see Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, pp. 143–147.

²⁷ Buonarroti's poems are cited from the edition: Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano: Bompiani 2016 (in the following: Corsaro/Masi) and referenced with the numbering assigned to them in Girardi's and in this edition. In this case: *Rime spirituali e religiose* 8, Corsaro/Masi, p. 304.

letter conveys a powerful message to the missive's ultimate recipient – Cosimo de' Medici. On the one hand, the letter reports the ruinous consequences of abandoning the fabric of St. Peter's, on the other, the poem announces the speaker's renunciation of art. Michelangelo uses both letter and poem strategically to stress that abandoning St. Peter's would be a grievous sin. The rhetoric is dense, the claims dramatic, the commitment to God intense, and the aspiration soaring.

This letter constitutes a powerful return to Vasari's serve – the painter's long letter of 20 August 1554 in which he stresses Cosimo's desire to accommodate Michelangelo, the attraction of living amongst his family, and the relief he would find in leaving behind contentious workmen and Rome's "avara Babilonia," the iniquitous city denounced by Petrarch.²⁸ Acting as Cosimo's proxy, Vasari advances the duke's campaign to repatriate Michelangelo, but the artist's response shows he has a few moves of his own. In the last letter he wrote to Vasari on this subject (22 May 1557), the artist bides for time and lists the reasons why he cannot leave Rome: his departure would gratify thieves and cause the basilica's ruin; he has a house to maintain; he is too weakened by numerous ailments and does not have the strength to go to Florence and return to Rome. Cosimo ultimately relented. By August 1557 the duke and ambassadors acting on his behalf had stopped pressing the artist to return to Florence. On 13 September 1560 Michelangelo wrote Cardinal Ridolfo Carpi di Pio and asked to be released from work on Saint Peter's.²⁹ From this point on, the artist does not refer to his faith again. References to God in letters to Lionardo are once again unremarkable – "Iddio di mal le guardi" ("May God guard you from harm").³⁰ Religious sentiments all but disappear from the correspondence after this point.

The speaker's claim in "Giunt'è già 'l corso della vita mia" that the lure of art was but an "affettuosa fantasia" should not be taken at face value. While it is tempting to read the declaration that painting and sculpture no longer quiet the artist's soul autobiographically, such a reading overlooks the poem's role in the letter, and its place in the sequence of letters on St. Peter's. Viewed more broadly, Michelangelo deploys "Giunt'è già 'l corso della vita mia" towards an end, namely to justify his continued residence in Rome and unwillingness to abandon his work on St. Peter's. What follows is also relevant. Vasari in his reply (20 August 1554) does not address Michelangelo's repudiation of art and disregards the penitential message as he urges Michelangelo to return to Florence:

²⁸ *Carteggio*, vol. V, p. 19.

²⁹ See *Carteggio*, vol. V, p. 105 and vol. V, p. 230 respectively. See Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, pp. 185–186, 189–90 on Ridolfo Pio di Carpi.

³⁰ *Carteggio*, vol. V, pp. 291, 320, 322; *Letters/Ramsden* vol. II, p. 205.

“date il resto del riposo a coteste ossa onorate a quella città che vi diede l'essere” (“give the balance of the rest of those honored bones to that city which gave you life”) and flee the corruption of Rome – “Fuggi dei lordi, avari, ingrati preti” (“Flee from the gross, miserly, ungrateful priests”).³¹ As Antonio Corsaro has observed, Vasari's reply functions “quasi per contrapposizione provocatoria.”³² The message of renunciation relayed in poem 285 presents a different narrative if we read it within the larger context of Michelangelo's final letters and the activities which they document. In addition, as Corsaro and Masi have noted, the poems “Giunt'è già 'l corso della vita mia,” “Le favole del mondo” and “Non è più bassa o vil cosa terrena,” in their repudiation of art and beauty, conform to the genre of *contemptus mundi* filtered through a Petrarchan lens. The repudiation of the world is a necessary condition for salvation.³³ In the first and penultimate poems of the *Canzoniere*, Petrarch rejects the vanities of the world. Poem 285 echoes Petrarch's shame over past attachments in the opening poem to the *Canzoniere*: “et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,/ e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno.” The worship of art is just such a vain fantasy.

The claim in poem 285 that Michelangelo has renounced art is a provisional one. Read in isolation, one could easily conclude that art and “gli amorosi pensier” have robbed the artist of time for contemplating God. The September 1554 letter to Vasari, as well as successive ones, in which Michelangelo defers any return to Florence makes it clear that it is art – the rebuilding of St. Peter's – which holds him in thrall. If Michelangelo writes of the lure of art and beauty as inimical to his desire for salvation in poems 285 and 288, his practice provides a different perspective on his attitude towards artistic undertakings. So too do other poems. In an incomplete fragment in which the addressee is God, “S'a Tuo nome ho concetto alcuno imago,”³⁴ the speaker declares that if he is reincarnated (“che si ritorni a viver”), he will serve God: “Ti servirò, s'avvien che l'arte segua” (“I'll serve you again, if my art comes back to me”). One might observe that before any such eventuality, Michelangelo continued to work and served God devotedly in his work on St. Peter's.³⁵ Moreover, the request to Cardinal Ridolfo Pio di Carpi in 1560 to be released from his labor after seventeen years of service does not mark the end of Michelangelo's work on St.

³¹ *Carteggio*, vol. V, p. 19.

³² Corsaro/Masi, pp. 305–306.

³³ Corsaro/Masi, p. 305.

³⁴ Corsaro/Masi, p. 452.

³⁵ Michelangelo had stopped writing poetry by 1560. All that exists after 1555 are poetic fragments. On his other artistic projects, see Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, pp. 195–200.

Peter's. The artist continued to write the deputies of the Fabbrica di San Pietro to recommend workmen.

And he served others. Drawing on the spiritual tenor of the late poems and Crucifixion drawings, some critics have presented Michelangelo as yearning for a reunion with God in his final years.³⁶ This is undoubtedly a heartfelt desire. But the activities recounted and pursued in the last seven years of his correspondence complicate this narrative as they delineate other engagements. Popes Paul IV (1555–1559) and Pius IV (1559–1565) prevailed upon the artist for advice and designs on a variety of architectural projects. From 1557–1564 Michelangelo provided designs for the transformation of the Baths of Diocletian into the church of Santa Maria degli Angeli and for the Porta Pia for Pope Pius IV. For Ascanio Sforza, a long-time acquaintance, he furnished a design for the family's chapel in Santa Maria Maggiore.³⁷ Cosimo de' Medici, resigned to the fact that Michelangelo would not return to Florence, solicited and obtained a design for the Florentine church in Rome, and asked the artist's opinion on renovations to the Palazzo Vecchio. Michelangelo provided feedback (25 April 1560) on the model of Sala Grande which included Bartolomeo Ammannati's design for a fountain. Cosimo went so far as to visit Michelangelo in Rome in the winter of 1561 to speak of projects such as Vasari's decorations for the Salone del Cinquecento and Ammannati's designs for a statue of Neptune for a fountain.³⁸ Leone Leoni kept Michelangelo abreast of Ammannati's work on the Neptune fountain and the artist wrote two letters to Leoni expressing his pleasure over the portrait medal he had designed.³⁹ Catherine de' Medici solicited a design for an equestrian monument to honor her late husband, King Henry II of France. And, as has often been pointed out, he

³⁶ See Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Roman D'Elia, *Drawing Christ's Blood*, Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism Italy*, and Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo*, edited and translated by Abigail Brundin, Chicago: University of Chicago UP, 2005, for discussions of reformist elements in the drawings of the Crucifixion and Pietà for Vittoria Colonna and the late crucifixion drawings. Scholars have focused on details such as the way in which Christ and Mary are portrayed at the crucifixion, if blood is present, a detail more associated with earlier depictions which show a suffering Christ, or if Christ is shown as radiant. Brundin argues that in the drawings for Colonna Michelangelo depicts an undefeated *Cristo triumphans* in the Crucifixion and that in the drawing of the Pietà, Mary's upraised arms suggest jubilation and mourning at the resurrection to come. Roman D'Elia sees the drawings as more ambivalent.

³⁷ Wallace, *Michelangelo, God's Architect*, p. 185.

³⁸ *Carteggio*, vol. V, p. 269 for Vasari's letter informing Michelangelo of the duke's imminent visit. Michelangelo provided feedback.

³⁹ On Leoni's portrait medal, see Emily Fenichel, "Penance and Proselytizing in Michelangelo's Portrait Medal," in: *Artibus et Historiae* (2016), pp. 125–138.

worked on the Rondanini *Pietà* in the last days of his life. These activities do not bespeak the renunciation of art.

In May 1560 Michelangelo wrote Lionardo that “ogni cosa mi dà passione e noia” yet notwithstanding the “disagi e mali” of old age, the artist contributes to all these projects, providing written feedback or furnishing designs.⁴⁰ Amidst the many requests for designs for artistic projects, Michelangelo was also trying to protect the inheritance of Urbino's children after his widow Cornelia Colonnelli remarried.⁴¹ In a number of letters Cornelia pressed the artist to give her greater leeway over the management of her late husband's inheritance. The artist's reluctance to accede to Cornelia's wishes attests further to his involvement in other activities. As ever, Michelangelo's sentiments were complex, at times contradictory.

Michelangelo's late letters and actions reveal a complicated portrait of the artist in his final years.⁴² In assessing a subject as subtle as Michelangelo's spirituality, we need to take all the evidence into consideration and acknowledge that the exploration of this topic may leave us with gaps and disparities. His avowals and actions point in different and many directions. Attention to the full historical record and the broader context in which claims are made – and at times contradicted – may leave us with some ambiguities. In speaking of the religious sentiments of the historical Michelangelo, we might recall Homer's designation of Odysseus as *polytropos* (πολύτροπος) or “many-sided.”

⁴⁰ *Carteggio*, vol. V, p. 226 and vol. V, p. 175. See also *Carteggio*, vol. V, pp. 105–106 where he tells Lionardo “tutto mi dà noia.” Since Michelangelo had difficulty drawing and writing, he had some designs drawn up by assistants such as Tiberio Calcagni.

⁴¹ For a study of the correspondence with Cornelia Colonello, see Deborah Stott, “‘Sonno quell[la] Cornelia che sempre son stata’. La corrispondenza epistolare di Cornelia Collonello con Michelangelo,” in: Bonita Cleri/Sabine Eiche/John E. Law/Feliciano Paoli (eds.), *I Della Rovere nell'Italia delle Corti. Cultura e Letteratura*, Pesaro 2002, pp. 51–62.

⁴² On the treatment of art in the artist's poetry, see James Saslow, “The Unconsummated Portrait: Michelangelo's Poems About Art,” in: Amy Golahany (ed.), *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg 1996, pp. 79–101.

II Arti figurative

Jürgen Müller

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

Abstract: Le seguenti riflessioni sugli affreschi del soffitto di Michelangelo nella Cappella Sistina sono basate sulla teologia di Agostino. La figura di Giona si rivela per essi una *clavis interpretandi*, poiché la drammaturgia visiva vi trova un culmine assoluto. Il motivo della caduta, della perdita dell’equilibrio si riflette nella figura di Giona come anche nell’apparente instabilità del soffitto della Sistina in generale. Il profeta stesso diventa un simbolo della grazia divina. Inoltre, i pennacchi d’angolo assumono un significato importante, dato che Michelangelo li ha basati tutti e quattro sul grande modello del Laocoonte. Essi si riferiscono al ritrovamento del gruppo antico sotto il pontificato di Giulio II, rivelano il papa come punto di fuga dell’intero affresco e legittimano così la sua posizione sul piano escatologico della provvidenza divina.

I

In a famous letter to his fiancée Wilhelmine von Zenge, Heinrich von Kleist writes at a moment of existential crisis:

Ich gieng an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spazieren. Als die Sonne herabsank war es mir als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte wenn ich dachte, daß ich vielleicht von *Allem* scheiden müßte, von Allem, was mir theuer ist. Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* – u. ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden

Note: I would like to thank Sophie Kirsten and Martin Lottermoser for their extensive help in revising my text, adding secondary literature and their commitment in preparing the translation. Unless otherwise indicated, translations into English are by the author. Quote from Augustine, *Confessions and Enchiridion*, newly translated and ed. by Albert C. Outler, London 1955, XI, ch. XXXI, 41, p. 204

Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt.¹

As a rule, architectural metaphors are systems of order. They point us to the author of a building, who conceived everything in wise foresight. And so it is not surprising that God was not infrequently depicted as an architect who ordered everything according to measure, number and weight, by which we can recognise the foresighted plan of his creation.²

However, the poet Kleist proceeds differently. He turns the picture to the catastrophic insofar as he refuses to accept statics as a safe precondition. His description shows us that stability and instability fall into one. Crisis becomes the rule. The arch holds, but still there is something ambivalent about its stability, since it actually represents the moment of maximum force development in the sense of striving apart. This poetic image is where I begin, because falling and holding, falling and standing are basic anthropological experiences. They do not need any iconographic encoding, but are immediately understandable.

When Michelangelo's design of the Sistine Chapel is discussed below, the focus is on the theological *concentto*. It goes without saying that it is not possible to go into many details. On the contrary, only a sketch will be provided. My thesis is that the starting point of the programme are the texts and ideas of Augustine. Of course, this is not new. In 1979, in two profound essays, Esther Gordon Dotson

1 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe* ed. by Roland Reuß/Peter Staengle, vol. II: *Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe*, Munich/Frankfurt 2010, p. 669, line 16–28. English translation after: *An abyss deep enough. Letters of Heinrich von Kleist, with a selection of essays and anecdotes*, ed. by Philip B. Miller, New York 1982, p. 76: "On the evening before that most important day of my life, in Würzburg, I went for a walk. When the sun went down, it seemed as though my happiness were sinking with it. I was horrified to think that I might be forced to part with *everything*, everything of importance to me. I was walking back to the city, lost in my own thoughts, through an arched gate. Why, I asked myself, does this arch not collapse, since after all it has *no support*? It remains standing, I answered, *because all the stones tend to collapse at the same time* – and from this thought I derived an indescribably heartening consolation, which stayed by me right up to the decisive moment: I too would not collapse, even if all my support were removed!"

2 Plato had already coined this image of God as the builder of the cosmos in his *Timaeus*. Fundamental: Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, Princeton/Oxford (1983) 2013, pp. 544–546 (excursus: "XXI. God as Maker"); also further: Friedrich Ohly, "Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott," in: Norbert Kamp (ed.), *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin/New York 1982, pp. 1–42; Christian Freigang, "Gott als Architekt," in: Winfried Nerdinger et. al. (eds.), *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, Munich 2012, pp. 383–401.

already wanted to interpret the Church Father's *The City of God* as the historical-philosophical content of the frescoes.³ In each case, she provides evidence for individual scenes in the ceiling, which will neither be confirmed nor refuted in detail here. My interpretation is simpler. Perhaps a theologian trained on Augustine would have had all the textual references at his disposal. But is there not also a sophisticated reading of the pictorial programme that does not let the fresco become the handmaiden of a text, but keeps the specific possibilities of visual argumentation in view?

It has always been suspected that the artist had a humanist-theological advisor at his side in the ambitious design of the Pope's Chapel.⁴ The research on this is long and has actually tried out every theological trend at one time or another.⁵ If Heinrich Pfeiffer's thesis is to be believed, then each further phase of decoration of the Sistine Chapel follows a concept already begun with Francesco della Rovere, which papal theologians in turn conveyed to the respective artists in an advisory capacity.⁶ The extent to which this advisor or programme author was the Vicar General of the Augustinians, Egidio da Viterbo, as Gordon Dotson and many others believe, remains unclear to this day and is merely an assumption.⁷ Volker Herzner, following John O'Malley, has rightly objected

3 Cf. Esther Gordon Dotson, "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I," in *The Art Bulletin* 61 (1979), pp. 223–256 and id., "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part II," in *The Art Bulletin* 61 (1979), pp. 405–429.

4 Frank Zöllner, on the other hand, doubts the necessity of a theological advisor after the change of plan for the ceiling design. Cf. id., "V. Die Sixtinische Kapelle 1508–1512," in: id./Christof Thoenes/Thomas Pöpper, *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Cologne 2014, pp. 64–194, here p. 69. Cf. also the tabular overview of theological advisors proposed by research in Alexander Linke, *Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650)*, Berlin 2014, p. 119.

5 Thus the suggestions of sources used by Michelangelo range from medieval, to Neoplatonic, to liturgical, Franciscan, Dominican, Augustinian, Kabbalistic or Savonarolan. With detailed naming and breakdown of the interpreters, see Frank Zöllner, "Katalog der Gemälde," in: id./Christof Thoenes/Thomas Pöpper, *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Cologne 2014, pp. 404–433, here p. 413, cat. M5.

6 Cf. Heinrich Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007, p. 7; on this: Volker Herzner, *Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte*, Hildesheim/Zurich/New York 2015, pp. 44–45.

7 Cf. Esther Gordon Dotson, "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I," pp. 223, 250ff; unlike Gordon Dotson, Malcolm Bull sees the pictorial programme as inspired by ideas of Joachim of Fiore: Malcolm Bull, "The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling," in: *The Burlington Magazine* 130 (1988), pp. 597–605.

that we are lacking of biographical documents making this plausible.⁸ Egidio's important role at the papal court of Julius II, on the other hand, is undisputed. In any case, he would fit the profile we have to assume for such an advisory theologian.⁹ The proposed reference of the iconography of the Sistine Chapel to Augustine's ideas is not an end in itself in my interpretation. Rather, it is part of a context of argumentation that assigns the Pope an extraordinary role and makes him, as it were, the obvious vanishing point of the story painted on the ceiling.

This is also the conclusion reached by Frank Zöllner, who, however, rejects any ambitious interpretation with the argument that the Bible is sufficient to explain the ceiling fresco.¹⁰ He suspects that no inspired theological-philosophical programme underlies the whole thing.¹¹ The very fact that there are many existing and conflicting explanations leads Zöllner to conclude that such undertakings are questionable.¹² If one follows his judgement, one would actually have to despair in advance when trying to propose a new interpretation if one could not counter this criticism with anything.

It is true that the Bible is sufficient. But only if this work of art were only about a *what* and not also about a *how*. Otherwise, Michelangelo's design would merely be an image of the Bible, but it is much more – namely a representation and thus an interpretation. Even the simplest questions are not answered by Zöllner's interpretation. Why did Michelangelo depict Jonas at the

8 In addition to Egidio da Viterbo, the authorship of the programme by Francesco Alidosi and Pope Julius II himself has also been discussed in research. Heinrich Pfeiffer, on the other hand, attributes the overall design of the Sistine Chapel to a speech by Francesco della Rovere, later Pope Sixtus IV, in 1448. Even more, on the basis of this speech, papal theologians would later have determined the framework of the content. John Shearman, in turn, considers Julius II himself to be Michelangelo's source of inspiration, as he may have had the opportunity to visit the medieval church with its Genesis frescoes in Saint-Savin-sur Gartemps during his five-year stay in France. For a discussion of the individual proposals: Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 43–47. For the individual proposals see: Heinrich Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, pp. 7, 83 and 145 (overall chapel design); John Shearman, "Il mecenatismo die Giulio II e Leone X," in: Arnold Esch, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530). Atti del convegno internazionale, Roma, ottobre 1990*, Turin 1995, pp. 213–242.

9 Which, incidentally, Herzner also admits. Cf. Herzner, *Die Sixtinische Decke*, p. 45; for details on Egidio da Viterbo: John W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden 1968, here p. 136 and Francis X. Martin, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar. Life and Work of Giles of Viterbo, 1469–1532*, Vilanova, PA 1992.

10 Cf. Zöllner, "Katalog der Gemälde," pp. 412–414, esp. 413–414.

11 Cf. *ibid.*, p. 414.

12 Cf. *ibid.*, pp. 447–449.

front of the room? (Fig. 1) If it is only about the depiction of Old Testament events, why did he choose such a complicated architectural framing scheme?¹³

In contrast to Zöllner, Ulrich Pfisterer has drawn attention in a monograph to the ceiling's need for interpretation and pointed out that all the comparisons and presumed sources drawn so far have not yielded a satisfactory solution.¹⁴ Thus, he even adds the following remark to his own observations and indications in wise self-consciousness:

Yet nothing we have said up to now should give the impression that the design and significance of the ceiling paintings have essentially been explained – for the opposite is the case. Even to Michelangelo's contemporaries, the frescoes must have seemed in every respect highly unusual and in need of explanation.¹⁵

So how to proceed with the interpretation? It is not the texts that are decisive, but the question of whether there is a visual dramaturgy.

Consequently, we must begin with a formal observation that is as simple as it is fundamental: when the artist was commissioned to design the ceiling in 1506, parts of the Sistine Chapel had already been frescoed (Fig. 2), so that he had to show consideration for the previous design.¹⁶ Cracks in the ceiling had led to the chapel having to be redesigned. In contrast to the existing Quattrocento frescoes that show scenes from the life of Jesus and Moses and the gallery above with martyr popes depicted in niches (Fig. 3), Michelangelo opted for a calculated alternation of order and disorder. The view upwards creates confusion (Fig. 4). The overcrowded programme deliberately overwhelms the viewer.

Vasari already wrote that the artist subordinated the organising structure to the figures instead of the figures to the structure.¹⁷ Thus, the biographer sees

13 Cf. Erwin Panofsky, *Die Sixtinische Decke*, Leipzig 1921. In their gender sequence, the transposition of the scenes is consistent with the Gospel of Matthew. Cf. Sabine Poeschel, "Capricci straordinari e nuovi. Michelangelos 'Ahnen Christi' in der Sixtinischen Kapelle," in: Michael Rohmann/Andreas Thielemann (eds.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, Munich/Berlin 2000, pp. 181–203; Zöllner, "Katalog der Gemälde," p. 413.

14 Cf. Ulrich Pfisterer, *The Sistine Chapel. Paradise in Rome*, Los Angeles 2018, p. 61 and pp. 148–149.

15 *Ibid.*, p. 61–62.

16 On the history of the design of the Sistine Chapel and the awarding of commissions, see Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, vol. 2: *Michelangelo*, Munich 1905, pp. 131–179 and 197–228 and Loren Partridge, *Michelangelo. The Sistine Chapel Ceiling, Rome*, New York 1996, pp. 22–29; on the appearance of the Sistine Chapel before Michelangelo's ceiling painting: Leopold D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford 1965.

17 "Nel partimento non ha usato ordine di prospettive che scortino, né v'è veduta ferma, ma è ito accomodando più il partimento alle [. . .] figure che le figure al partimento [. . .]." Giorgio



Fig. 1: View to the West of the Sistine Chapel with Michelangelo's *Last Judgement*, Vatican City, Sistine Chapel.

Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. VI: *Testo*, ed. by Rosanna Bettarini, Florence 1987, p. 38. English: "He used no perspective of foreshortening, no any fixed point of view, devoting his energies rather to adapting the figures to the disposition than the disposition to the figures [. . .]." Giorgio Vasari, *The Life of Michelangelo*, introduced by David Hemsoll, London 2018, p. 89.



Fig. 2: Michelangelo, *Jonas*, 1508–1509, Vatican City, Sistine Chapel.

Michelangelo's real achievement in the design of the ceiling in the invention of countless new poses and gestures, which bear impressive witness to his creative power. Figures of all ages would be depicted, different in expression and postures. Vasari reinterprets chaos as creative abundance, understands it, as it were, as an inevitable concomitant of an abundant artistic imagination. The ceiling becomes an outstanding example of artistic *varietà*:

Indeed, painters no longer care for novelties in inventive attitudes and draperies, with new expressions and the force of things variously painted, because this work contains every perfection that can be given.¹⁸

18 “E nel vero non curi più chi è pittore di vedere novità et invenzioni di attitudini, abbigliamenti addosso a figure, modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte, perché tutta quella perfezione che si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato.” Vasari, *Le Vite*, p. 39; Vasari, *The Life of Michelangelo*, p. 89.

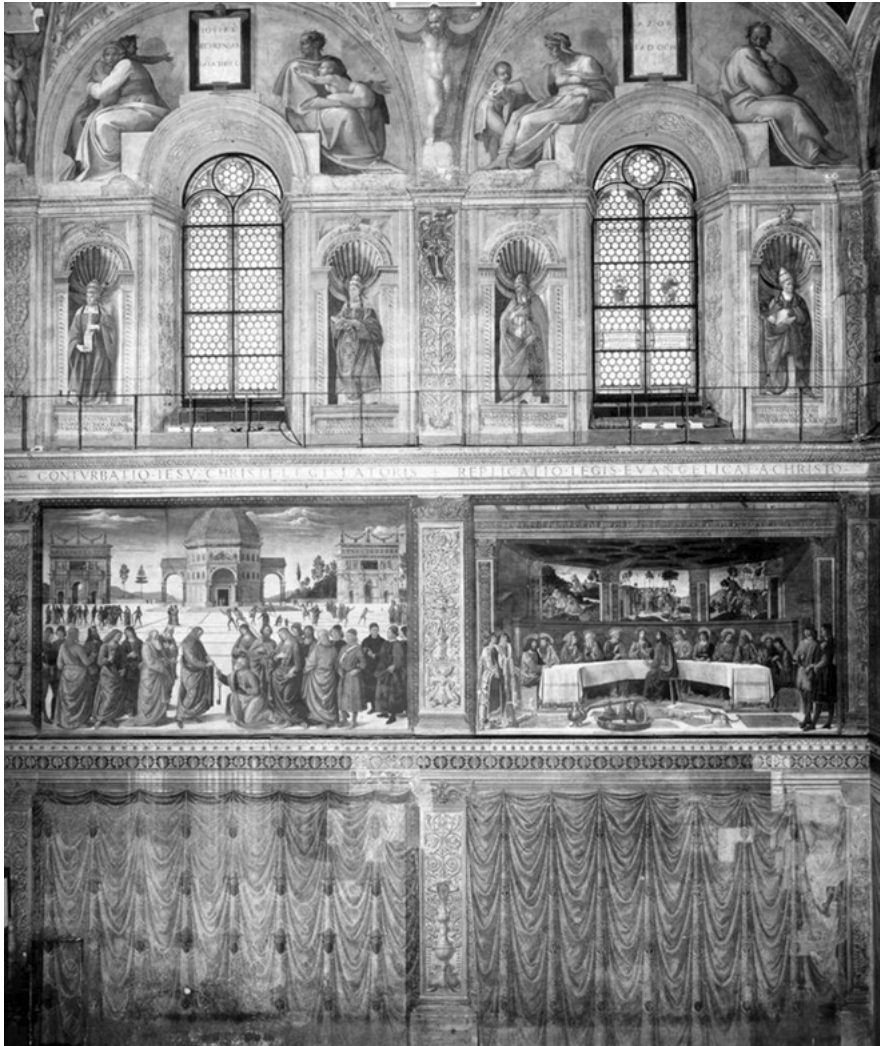


Fig. 3: Northern wall of the Sistine Chapel with Scenes of the Life of Christ: Pietro Perugino, *Delivery of the Keys*, 1481–1482 and Cosimo Rosselli, *Last Supper*, Vatican City, Sistine Chapel, northern wall.



Fig. 4: Michelangelo, Ceiling, 1508–1512, Vatican City, Sistine Chapel.

Anyone who has ever visited the Sistine Chapel, painted between 1508 and 1512, knows that as a viewer you are initially disconcerted by the multitude of scenes depicted. On more than 520 square metres, you see about 350 people.¹⁹ One is literally overwhelmed by this jumble of impressions that besets one while entering on the east side. So which picture to start with? How to relate everything to each other? This chaotic impression is even intensified during contemplation. One encounters an inextricable programme of painted sculptures and figurative scenes, which are at one time in front of and at another time behind the depicted architecture, without us being able to solve this riddle. The artist has not endeavoured to create a unified point of view from which everything fits together. It can be assumed that such confusion and irritation of the recipient is part of the aesthetic *conchetto* of the Pope's Chapel. With the naked eye, one can hardly distinguish the real architecture of the Sistine ceiling from that painted. Thus, after all that has been said, the question arises: is there a *clavis interpretandi*, i.e. a key image that is able to guide our observations?

What other figure than that of Jonas could this be? Herbert von Einem already observed that, regardless of where one might stand in the chapel, one's gaze would involuntarily linger on this figure.²⁰ With colossal movement, writes Wölfflin, Jonas tears down "alle tektonischen Schranken" ("all tectonic barriers").²¹ For this reason alone, the interpretation must start with the central figure of the ceiling fresco.

¹⁹ Cf. Zöllner, "Katalog der Gemälde," p. 410.

²⁰ Cf. Herbert von Einem, *Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister*, Berlin 1973, p. 67.

²¹ Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einleitung in die italienische Renaissance*, Basel ⁸1948, pp. 67–82, here p. 77.

It has been emphasised time and again that among the prophets and sibyls, Jonah is literally out of the ordinary in posture and gesture.²² He is the prelude to the enormous ceiling painting. While the other figures are presented in different but always relatively stable sitting postures, Jonas leans far back. His feet dangle in the air, clearly visible to the viewer (Fig. 2). Gordon Dotson has recalled the typological dimension of this figure, which refers to the resurrection in the sense of being swallowed up and spat out again.²³

In a monographic study, Michael Rohlmann, following Matthias Winner, has traced the Jonah figure by interpreting it as an expression of a call to conversion. Moreover, because of its prominent position and greatness the prophet would be a precursor of the Pope.²⁴ *Conversio* means that man should repent and turn to the good.²⁵ Just like the people of Nineveh, who were able to escape God's punishment through their conversion.²⁶ According to Rohlmann, Jonah marvels at God's creation and Michelangelo's painting.²⁷ Although this idea is

²² On the Prophets and Sibyls, see Luigi and Gaetano Bignami, *I Profeti e le Sibille della Cappella Sistina. Il Credo. Sciolto, dopo cinque secoli, l'enigma dell'affresco di Michelangelo*, Vatican City 2010.

²³ Cf. Gordon-Dotson, "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I," p. 247, more still id., "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part II," pp. 408–409; Pfisterer, *The Sistine Chapel*, p. 69 also interprets Jonas typologically, most recently Bredekamp, as well. Horst Bredekamp, *Michelangelo*, Berlin 2021, p. 243.

²⁴ Cf. Michael Rohlmann, *Michelangelo's "Jonas". Zum Programm der Sixtinischen Decke*, Weimar 1995, pp. 36–38; Matthias Winner, "Giona. Il linguaggio del corpo," in: Pierluigi de Vecchi (ed.), *La Cappella Sistina*, Novara 1992, pp. 110–119; Timothy Verdon, "Potere e misericordia. Il Giona della volta sistina," in: *Die Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munich 1992, pp. 43–56.

²⁵ Cf. concisely: Daniela Weber, "Conversion," in: Kocku von Stuckrad (ed.), *The Brill Dictionary of Religion*, vol. I, Leiden/Boston 2006, pp. 459–460. More detailed: Hubert Mohr, "Konversion/Apostasie," in: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (eds.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, vol. 3, Stuttgart/Berlin/Cologne 1993, pp. 436–445.

²⁶ Jonas 3,10.

²⁷ Moreover, the researcher assigns a consistently positive role to the prophet when it says: "Jonas lehnt sich zurück und schaut zu den Deckenfresken hinauf. Er leitet damit den Kapellenbesucher an, ebenfalls zu den Deckenfresken emporzublicken, zu der folgenden ersten Genesis-Historie, der Arbeit des Malers. Jonas lenkt jedoch nicht nur den Blick des Betrachters, sondern zeigt zugleich auch eine gewünschte Reaktion auf das Gesehene. Jonas staunt, aus seinem Gesicht sprechen Überwältigung und Ergriffenheit. Jonas bestaunt Gottes Schöpfung und Michelangelos Malerei." Translated: "Jonas leans back and looks up at the ceiling frescoes. He thereby directs the visitor to look up at the ceiling frescoes as well, at the following first Genesis history, the work of the painter. Jonas, however, not only directs the viewer's gaze, but at the same time shows a desired reaction to what he sees. Jonas marvels, his face speaks of being

original, it lacks sufficient attention to the picture, as will be shown. Likewise, it would be inadequate to interpret the Prophet Jonah with all the details and attributes attached to him in the sense of a portrait.²⁸ It seems more convincing, however, that Jonas is articulating his anger at God here.²⁹ Carl Justi and, after him, Herbert von Einem already spoke aptly of a “blasphemisierenden Rüpel” (“blasphemising bully”).³⁰

When you enter the Sistine Chapel, the Prophet Jonah is the unsurpassable event. He is in the visual axis of the room and attracts our attention even from a distance. His posture is in flagrant contradiction to the real shape of the ceiling, as Vasari already knows to report.³¹ Not only because he is a cabinet piece from a technical point of view, in that his legs point forwards while the ceiling's moulding springs back, but also because he is in the greatest danger!

With his head tilted back and turned to the right, he surveys the ceiling. His body turns in the opposite direction. The left hand points downwards, the right hand upwards. What is more, the furious inward movement of his upper body has changed his originally stable sitting position. For now his right buttock, seen from the spectator's point of view, is barely on the seat, which shows us his left leg obviously appearing larger than the right. If Jonas does not stop his raging, he will soon slide off the seat. Horrified, one of the two boys behind him has even already raised his hand. It is as if he wants to warn Jonas or even just express his horror at the impending danger. Moreover, watch out for the

overwhelmed and moved. Jonas marvels at God's creation and Michelangelo's painting.” Michael Rohlmann, “Die Bildzyklen. Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina,” in: Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, Munich 2004, pp. 88–123, here p. 96.

28 Cf. Michael Rohlmann, “Conversio als Formproblem. Bildinterpretationen von Michelangelos Jona,” in: Johann Anselm Steiger/Wilhelm Kühlmann in conjunction with Ulrich Heinen (eds.), *Der problematische Prophet. Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und bildender Kunst*, Berlin/Boston 2011, pp. 39–51, here p. 43.

29 Understanding the prophet's gesture in this sense is anything but self-evident in research. Rohlmann provides a summary of the different readings of Jona's gesture: cf. *ibid.*, p. 42, n. 5; von Einem, *Michelangelo*, p. 67; critical of Rohlmann's position: Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 206–212, here p. 209.

30 Carl Justi, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig 1900, pp. 90–96, here p. 94.

31 Vasari, *Le Vite*, p. 48: “[. . .] dove con la forza della arte la volta, che per natura viene innanzi girata dalla muraglia, sospinta dalla apparenza di quella figura che si piega indietro, apparisce diritta, [. . .]” All of Michelangelo's paintings in the Sistine Chapel are characterised by this *contrapposizione*. Colours are set against each other, figures turn their upper bodies in one direction and their lower bodies in the other. It is a structure of opposites.

whale, which, given the shallowness of the niche, cannot possibly find room here and would have to push the prophet out.

Jonah looks up angrily and with a red head at God, who creates the earth through divisive activities: he separates light from darkness, day from night, the waters above and below the vault of heaven, and thus creates the land.³² Michelangelo finally even succeeds in making the moment depicted from the Book of Jonah identifiable for the viewer.³³ However, this is only possible after the major restoration, which has allowed us to take proper note of the colourful details.³⁴ Indeed, if we pay attention to the shrub depicted behind Jonah, we can see that the castor bean on the right is beginning to wilt. This allows us to identify a precise moment in the Old Testament narrative:

Jonah went out of the city and sat to the east of the city and made a booth for himself there. [. . .]. Now the Lord God appointed a plant and made it come up over Jonah, that it might be a shade over his head, to save him from his discomfort. So Jonah was exceedingly glad because of the plant. But when dawn came up the next day, God appointed a worm that attacked the plant, so that it withered.³⁵

When the plant shows the first signs of dying, it can only be the time immediately before the quoted passage that makes Jonah say to his supposedly fickle God, upset: “Therefore now, o Lord, please take my life from me, for it is better for me to die than to live.”³⁶ Jonah complains about God’s inconsistency, who first threatens the inhabitants of Nineveh with punishment, but then shows mercy. So he does the opposite of what he says. This is exactly what the Prophet’s hand positions express: You say this and yet you do something completely different. God’s mercy to the people of Nineveh seems so unjust and outrageous

32 But as a prophet of Yahweh, Jonas already knows that God has other things in mind for people: “O Lord, is not this what I said when I was yet in my country? That is why I made haste to flee to Tarshish; for I knew that you are a gracious God and merciful, slow to anger and abounding in steadfast love, and relenting from disaster.” Jonas 4:2.

33 Hatfield has plausibly argued for Michelangelo’s use of Niccolò Malermi’s vernacular, i.e. Italian, edition of the Bible. Cf. Rab Hatfield, *Trust in God. The sources of Michelangelo’s frescoes on the Sistine Ceiling*, Florence 1991.

34 Cf. Pierluigi de Vecchi, *Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk erstrahlt in neuem Glanz*, Freiburg i. Breisgau 1996; Fabrizio Mancinelli, *Das Deckengemälde und seine Restaurierung. – Der neue Michelangelo. Wiedergeburt der wahren Farbe in der Sixtinischen Kapelle*, vol. 2, Lucerne 1990, pp. 221–246. The identification of the biblical passage has, of course, long since been carried out by researchers, cf. with an overview of further evidence Zöllner, “Katalog der Gemälde,” p. 422, cat. M5.4l.

35 Jonas, 4, 5–7.

36 Ibid., 4, 3.

to him that he would rather die than live with it. Jonah argues with God. His mouth is open in angry speech, his face red with rage. He hovers over the abyss and yet does not realise that one wrong move would make him fall. Indeed it is possibly only God's grace that holds him. In contrast to the prophet, the viewer can sensually experience that the mercy that God had with the inhabitants of Nineveh is also granted to Jonah.³⁷ In contrast, the prophet is completely unaware of his situation. Jonah fails to recognise the divine mercy. He believes that God too is bound by predictable rules. It is poignant how existentially the prophet's distress is described, who even wants to die in the face of his Lord's supposed injustice.

Consequently, the Old Testament series of images of the ceiling ends with the sin of Noah's son Ham, as a symbol of the fundamental sinfulness of mankind. The preceding images are also to be interpreted typologically:³⁸ Eve is the antitype of Mary-Ecclesia.³⁹ The ark (Fig. 5), as the ship of the church, shows its

37 God's mercy is thematic in the following ceiling paintings. Time and again, it saves the human race from its deserved downfall. God is lovingly connected to his creature, man, in a special way. Thus, at Adam's creation, the separating gesture of the Creator becomes a unifying one. Scarcely created, Eve strives towards her creator in adoration. The first and fundamental disobedience of human beings and their expulsion is followed by God's covenant with Noah. The Flood is the result of man's wickedness, and yet, when the waters are lost, it says: "I will never again curse the ground because of man, for the intention of man's heart is evil from his youth. Neither will I ever again strike down every living creature as I have done. While the earth remains, seedtime and harvest, cold and heat, summer and winter, day and night, shall not cease." Gen. 8, 21–22.

38 In terms of research history, this is a controversial point with regard to the Sistine, whether the paintings of the ceiling mirror are to be interpreted typologically. Rudolf Kuhn already rejected this, and Herzner has recently reaffirmed it. If the latter were to be followed, any typological interpretation would be ruled out simply because of the absence of New Testament scenes. Typological interpretations would only be intended if depictions of the Old Testament were juxtaposed with those of the New Testament. Such approaches, however, underestimate the fact that the viewer or reader of the Bible himself has to form the *tertium comparationis*. It is us who are to make the connection spiritually and thus mentally. Therefore, it is not surprising that Thomas Noll rejected these considerations in his study of the Sistine Chapel and argued convincingly for a reading beyond the literal sense. In any case, Herzner's emphatic rejection of typological interpretations reminds us to be cautious and careful. Cf: Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin/New York 1975, p. 162–165; Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, p. 208; Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 131–135, here pp. 134–135; Thomas Noll, *Das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle in Rom. Michelangelos Deckenfresken in der malerischen Gesamtausstattung von Sixtus IV. bis Paul III.*, Stuttgart 2019, pp. 66–88, here pp. 66–68, fn. 169; In the sense of a "mode of implicit typology": Linke, *Typologie in der Frühen Neuzeit*, pp. 136–139, here p. 139.

39 Cf. Warncke, "Der offene Himmel," p. 321; Rohlmann, *Michelangelos "Jonas"*, pp. 30–31.

unique status of grace: outside of it there is no salvation.⁴⁰ Jonah looks back on the history of mankind, which unjustly and only thanks to God's grace and mercy always gets away.

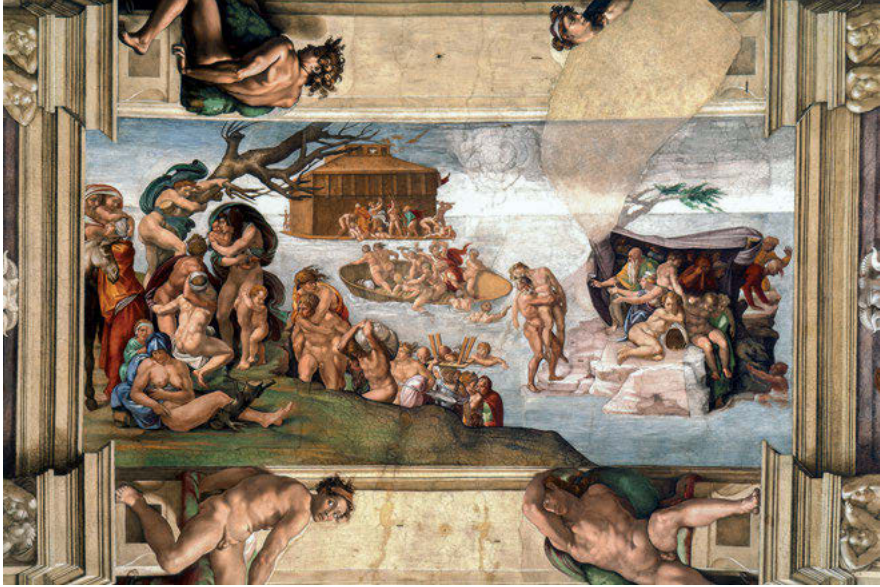


Fig. 5: Michelangelo, *The Deluge*, ca. 1509, Vatican City, Sistine Chapel.

Jonah is given a unique position in the context of the fresco. Von Einem has pointed out that it was Michelangelo who first used the wrath motif in relation to the prophet. And pathetically he goes on to say that it was the artist's "dämonische Eigenwilligkeit" ("demonic self-will") that made him place this motif above the altar.⁴¹ We have to add that Jonas is the only figure within the entire programme who is not confined to his pictorial field, while otherwise the brooding, pondering, questioning and introversion of the prophets is made the exclusive subject. In Jonas, Michelangelo goes to great lengths to set him apart from this mode of representation. He is angry and extroverted. Jonah alone looks at God's creation and its salvation-historical course.

⁴⁰ Cf. Ch. VIII "Noe's Ark as a Ship of Salvation," in: Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, pp. 504–547.

⁴¹ Cf. von Einem, *Michelangelo*, p. 67.

Of all Church Fathers, Augustine in particular wrote a central text on the doctrine of grace, the origin of which is dated 397 AD.⁴² It is an interpretation of the Epistle to the Romans, concerning the ninth chapter and verses nine to 29. This text, entitled *Various Problems to Simplician*, represents for Kurt Flasch a complete disempowerment of man and of any meaning of his freedom of will.⁴³ The concept of grace achieves different things:⁴⁴ first, it is an instance accessible to man, which shows that God always has mercy on his people and guides them through history. Secondly, grace is also the will of God, with which the entire history of salvation necessarily takes place. The predestination of this plan separates the many who are called from the few whom God has chosen. Augustine leaves no doubt that man is denied any influence here.⁴⁵

We are only interested in the interpretation of the 20th verse of the Epistle to the Romans, which can be paralleled with Jonah's specific account and which reads: "But who are you, O man, to answer back to God? Will what is molded say to its molder, 'Why have you made me like this?'"⁴⁶ In his interpretation, Augustine interprets the word "man" casually in the sense of complete insanity. He refers to a passage from Corinthians which deals with the incapacity of the carnal man to know and compares him to a child who cannot yet eat solid food.⁴⁷ In this sense, Jonah is not merely a prophet, but an exemplary human being. Again and again, the Church Father speaks of the inscrutability of God's ways and decisions and emphasises how few people will be saved at the Last Judgement. He opposes the benefit of works righteousness and again insists on the argument of grace.⁴⁸

Jonah, moreover, has been interpreted as a symbol of the papacy.⁴⁹ But is he not better understood as an example of how difficult it is to recognise God's

42 Cf. Kurt Flasch, "Logik des Schreckens," in: Augustinus von Hippo, *Die Logik des Schreckens. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I 2 (Die Gnadenlehre von 397) Latein-Deutsch*, Mainz ²1995, pp. 19–138, here 23–24. On Augustine's theology of grace: Volker Henning Drecoll, *Die Entstehung der Gnadenlehre Augustins*, Tübingen 1999, also: Karl Rahner, "Gnaden-theologie," in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 4, Freiburg im Breisgau 1960, col. 1010–1014.

43 Cf. Flasch, "Logik des Schreckens," pp. 48–50.

44 Cf. Art. "Gnade I–V," in: *Theologisches Reallexikon*, vol. XIII, Berlin/New York 1984, pp. 459–511; also: Karl Rahner, "Gnade," in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 4, Freiburg im Breisgau 1960, col. 977–1000.

45 In my opinion, Flasch underplays the aporia caused by the conception of time.

46 Romans 9, 20.

47 Augustine of Hippo, *Die Logik des Schreckens*, 17, pp. 205–206.

48 *Ibid.*, p. 223.

49 Michael Rohlmann, *Michelangelos "Jonas"*, pp. 33–38; also: Pfisterer, *The Sistine Chapel*, p. 71. Research has repeatedly made reference to Peter as "Simon Barjona" (Mt 16, 16–19).

hidden activity in history? Does he not rather represent a warning to the viewer? Jonah reproaches God for his lack of sense of justice. At the same time, in Michelangelo's depiction, he becomes a bold pictorial metaphor of divine grace that keeps the prophet even in his anger against God and does not let him fall into the abyss. It is this same divine grace that provokes Jonah's indignation and of which he himself paradoxically becomes a part.

The depiction of Christ's ancestors, as well as the prophets and sibyls, speaks to God's incomprehensible intention, which no one recognises except those whom God has predestined to do so.⁵⁰ Michelangelo presents us with a paradoxical situation. Let us look at Jonah and the later *Last Judgement* (Fig. 1), in which the world has its *telos* with the return of Christ.⁵¹ The Saviour is depicted at that moment before the actual judgement. He begins to speak. It is probably no coincidence that when we look at the west wall, we see both the past and the future before us at the same time.⁵² It is a clearly Catholic programme. The Sistine Chapel symbolises the Church, it represents an allegory of the *Ecclesia* in the sense that the path of Christianity is described here. Michelangelo shows its origin as destiny. In the end, the Last Judgement only confirms what God has decided in advance in the sense of predestination.

II

Against this background, a new view of the painted architecture of the ceiling emerges. We have highlighted a certain aspect of the figure of Jonah in the sense of the doctrine of grace. But let us not forget what a grandiose pictorial metaphor Michelangelo found for it. He shows an angry man who could fall

⁵⁰ On the ancestors of Christ see: Giovanni Careri, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris 2013; Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 223–247.

⁵¹ Therefore, see the contribution by Hans Aurenhammer, "Michelangelos 'Jüngstes Gericht' und Dantes 'Commedia'," in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 93 (2018), pp. 25–56. Furthermore: Noll, *Das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle in Rom*, pp. 117–142; Rolf Quednau, "Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung," in: Andreas Tacke (ed.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, Regensburg 2008, pp. 348–424; Michael Rohlmann, "Michelangelos 'Jüngstes Gericht' in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themenwahl und Komposition," in: id./Andreas Thielemann (eds.): *Michelangelo. Neue Beiträge*, Munich/Berlin 2000, pp. 205–234.

⁵² Although Freedberg fails to recognise Jonas' task, he correctly judges the figure "as a bridge between the epochs of Genesis and Grace". Sydney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York 1985, p. 108.

down at any moment, indeed should fall down, but is nevertheless held. The motif of sitting on a much too narrow surface connects him with the painted architecture of the room.

Each of the twelve windows on the long sides of the chapel is enclosed by a semi-circular arch in the continuation of the high wall. The round arches of the four inner windows of the north and south walls are joined by a lunette that cuts spherically into the barrel vaulting of the ceiling. The twelve lunettes depict the ancestors of Christ. In the four corners of the chapel, large spandrels mediate between the last window axis of the long side and the short transverse side. Only the east wall has two more windows. Opposite it is the *Last Judgement*, which was added by the artist from 1536 till 1541. Up to this point, the architecture of the room is real. Michelangelo emphasises the ridges where the vault surfaces meet with relief-like mouldings, which, however, are not real but painted.

In the longitudinal direction, the barrel vault can be divided into three zones. The outer zones develop from the pilasters between the windows. The pilasters lead the viewer's gaze upwards, where, however, there is no longer any architectural structure, but everything is frescoed. Michelangelo structured the outer zones with a complex system of painted sculptures and architecture. There are putti in the spandrels between the stitch caps. The opposite side holds their mirrored counterpart. Above them are painted panels with the names of the prophets and sibyls who are always seated in niches. They are each flanked by two pedestals, on which in turn stand marble putti. Curiously, these little guys have no less a function than that of atlases.⁵³ They carry the cranked cornice, which serves as a support surface for further small postaments. On these finally sit naked figures, the so-called *ignudi*, which now project into the seven main scenes of the middle zone as the last elements of the side zones.⁵⁴ In this way, a certain tension is created between the horizontal and vertical structure of the ceiling.

In his design, Michelangelo succeeds in faking the most diverse materials and techniques of sculptural work in a painterly manner. Thus, two of the naked figures turn towards a medallion between them, which simulates grisaille painting in bronze. The pendentive figures, which lean against the painted mouldings

⁵³ Cf. chap. "IV. Die Karyatidenkinder," in Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, pp. 273–280; Warncke, "Der offene Himmel," p. 318.

⁵⁴ On the *ignudi*, see Christiane Joost-Gaugier, "Michelangelo's Ignudi and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice," in: *Artibus et Historiae* Leerstelle zwischen Historiae und 17 (1996), pp. 19–43.

of the stab caps, are also designed in just this shade of bronze. Although the figures become smaller as the vaulting of the ceiling increases, Michelangelo refrained from any foreshortening of perspective. The two side walls seem to grow towards each other. The viewer thus gets the impression that figures, postaments and medallions are about to come crashing down on him at any moment. That this was done intentionally becomes clear when one pays attention to the shadows cast by the painted sculptures and figures.

This combination of painted architecture, sculpture and figurative scenes has been interpreted in terms of artistic *inventio*.⁵⁵ Again and again, the fantasy of the illusory architecture and the *Domus Aurea Neronis* as a possible ancient model have been mentioned.⁵⁶ Most recently, Wiebke Fastenrath has commented on this, emphasising the aspect of irregularity in the sense of *capriccio* and *bizzaria* in her article on the decorative system of the Sistine ceiling. Michelangelo deliberately wanted to depict something unreal that had no counterpart in the real world.⁵⁷ He would go against the authority of Vitruvius and his demand to dispense with grotesque ornamentation. In the design of the ceiling, a genius celebrates himself who breaks all rules and conventions. According to this interpretation, older attempts are taken up again, which consider the design of the ceiling as the transition from the High Renaissance to Mannerism.

Ulrich Pfisterer and other researchers before him see in the painted mock architecture a play on the motif of the Roman triumphal arch.⁵⁸ This remains difficult to judge insofar as a triumphal arch would have to be known for this to be the case, which would contain stitch caps. As a rule, these appear on

55 Cf. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, pp. 234–241.

56 Wiebke Fastenrath, “Terribilità-Bizzaria-Capriccio. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke,” in: Michael Rohlmann/Andreas Thielemann (eds.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, Munich/Berlin 2000, pp. 151–179, here pp. 161–167.

57 Wiebke Fastenrath, “Terribilità-Bizzaria-Capriccio,” p. 160; see also her detailed PhD-thesis: id., ‘*Finto e favoloso*’. *Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*, Hildesheim 1995, pp. 1–56.

58 The idea of associating the design of the Sistine Chapel with that of triumphal arches goes back to the days of Steinmann and Charles de Tolnay. The Arch of Septimius Severus, the Arch of Titus and the Arch of Constantine were considered possible models. What is new about Pfisterer’s thesis is not to relate only individual components of a particular triumphal monument to the painted architecture of the Sistine Chapel, but to understand the building as such as a “decisive influence on Michelangelo’s formal organization of the ceiling” (p. 61). Cf. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, p. 284; Tolnay, *The Sistine Ceiling*, pp. 36, 70, 73, 88, 137, 170 and 175 (with various references to details of all three arches); Sven Sandström, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, pp. 173–186, here pp. 177–179; Pfisterer, *The Sistine Chapel*, p. 61.

windows that intervene in the vaulting zone. Above all, one could object that the view of the front of the room with Jonah and the two pendentives containing Old Testament scenes shows a painted console, which again is not a structural element of a triumphal arch. More than that, it is striking how ridiculously small the console turns out to be in relation to the immense size of the stretched ceiling. Furthermore, if one looks into the corners of the room, i.e. where the ridges that delimit the pendentifs converge, one must necessarily ask oneself what is actually supposed to act in a supporting capacity here. How can such a construction succeed in being load-bearing? Michelangelo obviously takes the idea of statics to absurdity.

Certainly, one could agree with Fastenrath in her emphasis on fantasy, but only if one equates this play of forms with the intention of unsettling the viewer. However, this is not to be interpreted exclusively as imaginative play, but in the sense of God's incomprehensibility. Otherwise, one would run the risk of forgetting or even ignoring the fact that we are dealing with a sacred and not a profane space. How else, then, should we understand architecture as an expression of grace? We see the house of God, whose tectonics, however, cannot be understood with earthly standards. This metaphor is of Old Testament origin and is found en permanence in the *Confessiones*.⁵⁹ So what about the architecture of this house?

Once again, Michelangelo stages a looming danger. Yes, he disregards plausible statics. If we look, for example, at the pilasters that divide the north and south walls, it is striking that the artist does not continue this sensible construction, but instead obscures the static situation by placing a putto on a console. The putti that support the cranked cornice in the sense of atlases also evoke an ironic inversion of a serious motif that makes the subject of weight-bearing and the immense power of carrying. They show how supposedly light the vault is.

Such contradictions can also be observed in the scenes depicted, with the bronze-coloured sculptures. While at one time they lie there relaxed, at another time they seem to be looking for a foothold. It is not only that the material and the scale of the figures are constantly changing, but also and especially the statics in the image fields do not obey the same law.⁶⁰ In particular, the *Ignudi* should actually slide down, and yet they are held in place by an invisible force.

⁵⁹ Cf. Augustine, *Confessions and Enchiridion*, XI, ch. XXXI until XII, ch. XVI, pp. 204–216. On the theological significance of God's house metaphor in Augustine's theology, see the relevant study by Joseph Ratzinger, *Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche*, Munich 1954.

⁶⁰ Cf. Panofsky, *Die Sixtinische Decke*, S. 6–7. On the "polyerspective" of Michelangelo's painting; Bredekamp, *Michelangelo*, pp. 224–225 and pp. 226–227.

If this fact is not emphasised, the dramaturgy that Michelangelo created for his fresco is underestimated. In this context, note once again the putto (Fig. 6) below *Erithraea* pointing behind him, standing on a console that is too narrow and yet striding forward courageously. It is as if the immense depth does not frighten him.



Fig. 6: Michelangelo, *Putto below the Erythrean Sibyl*, ca. 1509, Vatican City, Sistine Chapel.

In contrast to Fastenrath, then, it is not only the aspect of the fantastically rule-less that is highlighted, but the artist's accompanying theological argument. To understand this a little better, it is necessary to ask about the meaning of falling and instability. As we have seen, the visible instability of the architectural system brings with it the danger, or at least the insinuation, of falling figures. What an incomparable picture the painter has created in this respect with the

putti boldly advancing and at the same time pointing to the prophets behind them! Clearly: They are about to fall into the nave.

My hypothesis is that Michelangelo takes up a theological metaphor of Augustine that is reflected twice in the *Confessiones*. First, it is found in the eighth book, where the doubting Christian is advised: "Why do you stand in your own strength, and so stand not? Cast yourself on him; fear not. He will not flinch and you will not fall. Cast yourself on him without fear, for he will receive and heal you."⁶¹ And in the eleventh book it is said that God would raise up the broken-hearted, and those would not fall to whom he was sovereign.⁶² This book is rightly considered the centre of the *Confessiones*. As is well known, it is dedicated to time. Ultimately, it serves to prove once again the incomprehensibility of God and to enlighten us about the fact that we live in a world without true presence. Even more, the present as the precondition for autonomous action is virtually snatched away from man. The starting point of the time considerations is the objection of those sceptics who ask where God was before he created the world. That is a question that aims to make God eternal, that is, to temporalise him. In contrast, the Church Father explains that in God, past and future fall into one and time cannot harm him. He creates heaven and earth without therefore temporalising himself or being temporal. Augustine concludes with the statement of God's incomprehensibility:

Let him who understands this confess to thee; and let him who does not understand also confess to thee! Oh, exalted as thou art, still the humble in heart are thy dwelling place! For thou liftest them who are cast down and they fall not for whom thou art the Most High.⁶³

What Michelangelo shows us against the background of Augustinian theology of grace is the secret of a creation that should actually collapse at any time, i.e. it contradicts statics. And yet it does not fall. Because it is held up by God. The creation into which we are thrown is actually unreal. Its temporal mode is the future II. What we are to learn in the Sistine Chapel is the incomprehensibility of divine grace, without which we would all fall.

The trust in God that is necessary to steer the ship of the Church through the storms of historical times is based solely on that embodied by the putti of the Sistine ceiling pointing behind them. The meaning of history in terms of the unfolding of divine grace is not presented here as one that could be negotiated among men. On the contrary, it is endowed solely by absolute reference to grace. God

⁶¹ Augustine, *Confessions and Enchiridion*, VIII, ch. XI, 27, p. 128.

⁶² *Ibid.*, XI, ch. XXXI, 41, p. 245.

⁶³ *Ibid.*, XI, ch. XXXI, 41, pp. 204–205.

created the world and placed man in its midst. Through his prophets the Messiah was promised. The dull brooding couples in the lunettes, the ancestors of Christ are waiting for him. This pausing, looking and brooding unites all representatives of the chosen people. Edgar Wind formulated this impressively at the very beginning of his posthumously published study *Die Bildsprache Michelangelos* ("The Visual Language of Michelangelo"): "Der Bilderzyklus der Sixtinischen Decke ist ein Sinnbild des Harrens auf die Erlösung."⁶⁴ But anyone who, like Jonah, believes he has the right to rule over the order of the world, even to reprimand God, becomes unbalanced. Just as Michelangelo's architectural scaffolding of the ceiling construction should actually collapse,⁶⁵ so the whole world collapses without God's, and at the end of all times without Christ's guiding and judging hand.

As the Vicar of Christ on earth, Pope Julius II is the representative of this order. Those who come before him may think twice before questioning him and his decisions. The people of God did not give themselves their laws. Rather, it is his task to recognise God's gracious work in the course of the world for the salvation of mankind. The meaning of all these figures isolated in their architectural framing is – with Augustine – the humble recognition of God's grace by which his "house" is kept.

III

In addition to the Jonas figure, Michelangelo has created another point of orientation for the viewer. Once you have faced the flood of images on the ceiling, the four pendentifs are particularly eye-catching. They lean towards the viewer in all corners of the room. Once again, it is the size and the way in which they are mounted that make the four pictures, *The Punishment of Haman* (Fig. 7), *David and Goliath* (Fig. 8), *Judith and Holofernes* (Fig. 9) and *The Erection of the Brazen Serpent* (Fig. 10) stand out.⁶⁶ Once again, they are characterised by their unstableness, in fact by great instability, as the figures in the spandrels slide towards the viewer. The Haman figure in particular seems to be falling down on us. This also applies

⁶⁴ English translation: "The cycle of paintings in the Sistine ceiling is a symbol of waiting for redemption." Edgar Wind, *Die Bildsprache Michelangelos*, Berlin/Boston 2017, p. 13.

⁶⁵ The moment of instability has also not escaped Carsten-Peter Warncke, who relates the danger of falling down to the "omitted foreshortenings" and does not interpret them theologically. His interpretation takes a different direction and interprets the ceiling – following Loren Partridge – as "a heavenly vision". Warncke, "Der offene Himmel," pp. 318–319, quotation on p. 322.

⁶⁶ Cf. most recently Bredekamp, *Michelangelo*, pp. 232–236.

to the figures becoming a flowing mass in the scene with the erection of the brazen serpent. All these examples condense into the actual leitmotif of the chapel.



Fig. 7: Michelangelo, *The Punishment of Haman*, 1508–1512, Vatican City, Sistine Chapel.

If we are now to talk about Michelangelo's reception of the *Laocoön* group in the design of the Sistine Chapel, the aim is to support the interpretation outlined above.⁶⁷ If you look at any field of the Sistine ceiling, you will be able to make a variety of references to antiquity.⁶⁸ For example, the artist's depiction of the *Deluge* (Fig. 5) shows us a man carrying his wife on his shoulders, which makes the viewer think of *Aeneas and Anchises* in formal terms.⁶⁹ In the same picture an old man sacrificially carries his drowned son. Again, one can think

⁶⁷ Cf. Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford/London 1986, pp. 151–155, cat. 122 and Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London⁵1998, pp. 243–247, cat. 52.

⁶⁸ From the extensive literature, only Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, pp. 231–260, may be cited as an example.

⁶⁹ The comparison is obvious when one considers the fresco of *Fire in Borgo* executed by Raphael and his workshop somewhat later in the stanzas directly adjacent to the Sistine Chapel. However, other modern models have been named by researchers for the picture field of the *Deluge*. Cf. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, pp. 302–310 and Charles de Tolnay, *Michelangelo*, vol. 2: *The Sistine Ceiling*, Princeton 1969, pp. 28–29. Further references in Zöllner, "Katalog der Gemälde," pp. 414–415, Cat. M5.1b.



Fig. 8: Michelangelo, *David and Goliath*, 1508–1512, Vatican City, Sistine Chapel.



Fig. 9: Michelangelo, *Judith and Holofernes*, 1508–1512, Vatican City, Sistine Chapel.

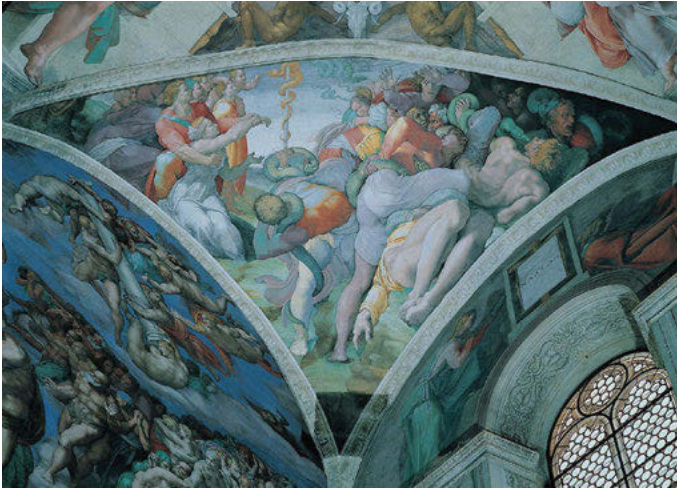


Fig. 10: Michelangelo, *The Erection of the Brazen Serpent*, 1508–1512, Vatican City, Sistine Chapel.

of ancient models here if one recalls the *Hercules and Antaeus* iconography (Fig. 11).⁷⁰ At that time, in the statue courtyard, there was that famous group that Julius II had erected next to *Venus Felix* and *Apollo*. Today it is exhibited in the Palazzo Pitti. Especially for his depiction of the old man, Michelangelo may have been inspired by the model of *Hercules-Antaeus*.

Yet, it is different with *Laocoön* (Fig. 12). It is not merely a formal model. Its use is more complex and is related to political argumentation. For a long time, it has been known that Michelangelo drew on the *Laocoön* in his design of the Sistine Chapel.⁷¹ He used the Hellenistic group of figures both for his design of

⁷⁰ Steinmann already referred to the antique sculpture. Cf. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, pp. 302–310, here p. 308; Haskell/Penny, *Taste and the Antique*, pp. 232–234, cat. 47.

⁷¹ We owe Ernst Steinmann one of the first indications of the significance of the ancient sculptural group for the design of the corner spandrels of the Sistine Chapel. Referring to the *Crucifixion of Haman*, he writes: “Man meint angesichts dieses edelsten Abbildes eines martervollen Todes, das Laokoon-Motiv habe dem Meister keine Ruhe gelassen, und er habe wenigstens in Farben versuchen wollen, ein ähnliches Problem zu lösen wie die antiken Meister.” In general: Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, pp. 231–260, quotation on p. 295. Ross King has furthermore associated the *Laocoön* group with two of the *Ignudi*. Ross King, *Michelangelo und die Fresken des Papstes*, Munich 2009, pp. 180–190, here p. 184, also p. 322; Careri, *La torpeur des Ancêtres*, p. 72. On the importance of the *Laocoön* group for Michelangelo, especially for the depiction of the Haman fresco, see Hermann Leber, *Michelangelo und*



Fig. 11: Unknown, *Hercules and Antaeus*, 2nd half of the 2nd century A.D., Florence, Palazzo Pitti.

the *Haman* pendentif (Fig. 7) on the altar side and for the adjacent spandrel depicting the Old Testament episode of the *Brazen Serpent* (Fig. 10). Incidentally, Ernst Steinmann and Charles de Tolnay have already pointed this out.⁷² Similarly, in a sketch by Edgar Wind from the 1950s, we can read: “Among the figures struggling with or succumbing to the serpents Michelangelo introduces – inevitably, it would seem – three poignant variations of the *Laocoön* theme; [. . .].”⁷³

der Laokoon. Künstlerische und kunsthistorische Untersuchungen zu Michelangelos Disegno und dessen Wirkung, Regensburg 2019, pp. 175–191.

⁷² Cf. Charles de Tolnay, *The Sistine Ceiling*, p. 98. Most recently also Leber, *Michelangelo und der Laokoon*, pp. 141–149.

⁷³ Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Oxford 2000, p. 38, n. 26.

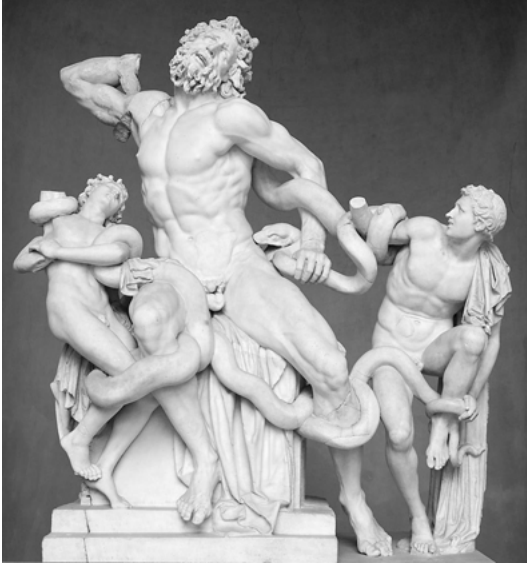


Fig. 12: Hagesandros/Polydoros/Athanadoros, *The Laocoön group*, 40–20 B.C., Vatican City, Musei Vaticani.

Rohlmann has recently considered this circumstance and interpreted it in the sense of an *aemulatio* with antiquity:

In den (genannten, J.M.) Sixtina-Zwickeln zitiert Michelangelo diese durch literarische Überlieferung beglaubigte Krönung antiker Kunst nicht direkt, sondern tritt mit ihr in thematischen wie formalen Wettstreit: Haman steigert die gedrehte und gespannte Haltung, das gezwungene Auseinanderstreben Laokoons, der versucht, sich mit größter Kraft von den ihn bindenden Schlangen freizuwinden. Die 'Ehernen Schlange' dramatisiert das Ringen zu dichtester Formenverschlingung, zu Würgen und Beißen einer ineinandergepreßten Körpermasse. Michelangelo überschreitet die Grenzen des Laokoon einerseits zu Extremen der Drehung und Auseinanderstreckung eines Körpers, andererseits zu einer nicht mehr weiter zu steigernden Verknäuelung einer Körpergruppe. Dahinter steht der künstlerische Anspruch, hier die Antike in ihrem berühmtesten Werk zu übertreffen und seinerseits Bilder zu schaffen, welche alle anderen Gemälde an Vollkommenheit überragen.⁷⁴

⁷⁴ In English: "In the (aforementioned, J.M.) chapel-spandrels, Michelangelo does not directly quote this crowning achievement of ancient art, which is attested by literary tradition, but enters into a thematic and formal competition with it: Haman heightens the twisted and tense posture, the forced striving apart of *Laocoön*, who tries to wriggle free from the snakes binding him with the greatest of strength. The 'Brazen Serpent' dramatises the struggle into the densest intertwining of forms, into the choking and biting of a body mass pressed into one

But until now it has been overlooked that Michelangelo refers to *Laocoön* not only in two, but in all four pendentifs. Individual motifs of the famous model are also cited in his depiction of the *Judith and Holofernes* theme (Fig. 9) and the *David and Goliath* episode (Fig. 8). The fact that all four spandrels allude to the *Laocoön* group is in particular need of explanation, since the decisive spatial points that visually brace the ceiling are determined by the ancient artwork.

The thesis is that Michelangelo invented a new iconographic procedure here that could be called *synthetic quotation*. This needs explanation, which is why the *Haman* picture (Fig. 7) will be discussed in more detail: Haman, a high official at the court of King Artaxerxes, wants to destroy the entire Jewish people and enrich himself with their possessions.⁷⁵ For he feels insulted by the Jew Mordecai, who refuses to worship Haman lying on his face. But Esther, Artaxerxes's Jewish wife and Mordecai's relative, reveals Haman's plan to the king. Artaxerxes now also remembers the merits of Mordecai, who once uncovered a conspiracy and thereby saved his life. As a result, Mordecai achieves high honours, the pogrom is averted and Haman is executed on the gallows that he had erected for Mordecai.

On the right we see King Artaxerxes lying in bed while a servant reads from the chronicle in which the rescue of Mordecai is recorded. Haman, dressed in a yellow robe, is climbing the steps of the palace to slander Mordecai to the king and is sent back by the king – as we can see from his hand gesture – to honour Mordecai for his rescue. On the left in the spandrel is the banquet to which Queen Esther has invited Artaxerxes and Haman with the aim of revealing the latter's money-grubbing schemes. In the centre, Haman is hanging on the cross – and not on the gallows, as the Bible records.⁷⁶ Instead, Michelangelo

another. Michelangelo transgresses the boundaries of *Laocoön* on the one hand to extremes of twisting and stretching a body apart, and on the other hand to a tangling of a group of bodies that cannot be increased any further. Behind this is the artistic ambition to surpass antiquity here in its most famous work and in turn to create images that surpass all other paintings in perfection." Michael Rohlmann, "Die Bildzyklen. Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina," in: Julian Kliemann/id., *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, Munich 2004, pp. 88–123, here p. 95. With regard to the "Verknäuelung" ("entanglement") named by Rohlmann, Graham-Dixon's description of the fresco as a "painted version of the *Laocoön* that re-imagines the same grisly death as a weird orgy" might not go far enough. See Andrew Graham-Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, New York 2016, p. 130. Most recently, Horst Bredekamp has once again wanted to interpret the fact of quoting *Laocoön* as a competition with the ancient group. Bredekamp, *Michelangelo*, p. 236.

⁷⁵ Esther 9.

⁷⁶ Most recently, Noll, *Das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle in Rom*, p. 72.

oriented himself – this is commonly known – on Dante's description in the *Divine Comedy*,⁷⁷ where it says:

“Poi piovve dentro all' alta fantasia
Un crocefisso dispettoso e fiero
Della sua vista e cotal si moria”⁷⁸

But how does the *synthetic quotation* claimed here work? Michelangelo ‘cuts out’ individual motifs from the *Laocoön* group in order to reassemble them. Let us start with the crucified Haman. We can clearly see the ‘literal’ quotation of the tense abdominal and pectoral muscles of the Trojan priest (Fig. 12), but now combined with the leg position of the eldest son on the right, who has tightened his knee. Recently Horst Bredekamp has also made an attempt to interpret the crucified henchman as a figure combined from two antiquities, although he considers the “athletic body” and the powerful thighs to be “eine Referenz an den *Torso vom Belvedere* [. . .].”⁷⁹ The head of Haman, tilted back to the right, is again obviously reminiscent of the dying son on the left in the ancient sculpture. In addition, the two sons of the Trojan priest are used for the simultaneous depiction of the figure of Haman, who recoils from Esther's accusatory words on the left and has to beg Mordecai to enter the palace on the right. To make Haman's identity clear to the viewer, he wears a yellow robe in each case, which can also be seen behind him on the tree trunk acting as a cross.

It is difficult to interpret the relationship to *Laocoön* in Rohlmann's sense as an *aemulatio* with antiquity, because metaphorically speaking Michelangelo uses the group of figures like a quarry. As we have seen, he benefits from the whole range of motifs, but knows how to combine them so skilfully that this is not obvious at first glance. Michelangelo realises here the practice of *dissimulatio artis*, a concealing treatment of the model.⁸⁰ By no means only the central

77 This has, of course, long been known to researchers and was first seen by Richard Duppa, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, London 1806, p. 167.

78 Dante Alighieri, *Dantis Alagherii Comedia. Edizione Critica*, ed. by Federico Sanguineti, Florence 2001, Purg. XVII, 25–27.

79 In English: “a reference to the *torso from the Belvedere* [. . .].” Bredekamp, *Michelangelo*, p. 235. In reference to the *Ignudi*, Freedberg said that “Michelangelo has finally won his long private war with the *Laocoön*, and surpassed the envied model of the *Torso Belvedere*.” Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, p. 106.

80 On *dissimulatio artis*: Cf. Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997; Only a few studies from the extensive literature should be mentioned. Cf. Dietmar Till, “Verbergen der Kunst (lat. *dissimulatio*

figure of the father is quoted. The artist rather uses the motifs of the sons and inverts the formal hierarchy of the Hellenistic group into its opposite, which is why it can only be recognised with close knowledge.

And is not it a strange idea that Michelangelo would have believed he could surpass the aesthetic quality of the *Laocoön* group? If anything, the exact opposite would be seen! The artist uses the ceiling to create an inverse *paragone* that proves the superiority of ancient sculpture. In any case, it cannot be exhausted in the medium of painting, but merely produces ever new variations.

Such a poetics of *dissimulatio* is also continued in the depiction of the *Erection of the Brazen serpent* (Fig. 10). For the viewer, the motif of the snakes provides a *tertium comparationis* to the ancient model, which strangles and bites the Israelites who have fallen away from God.⁸¹ On the left, the Israelites who trust in God look at the bronze serpent coiled around the staff and are saved. On the right, on the other hand, one sees the many apostates who are killed by the serpents. Among the writhing bodies there are several allusions to the ancient group of figures. The parallel feet and lower legs are reminiscent of the dying son on the left, while the man directly above, fighting off the snake, is reminiscent of the father. The man looking over his shoulder on the right again refers to the priest's elder son. In short: Michelangelo conceals his adoption of the model by choosing extreme up and down or back views. He deliberately hides his play with the expressive forms of *Laocoön*. He exploits this in such a way that he places the sons on an equal footing with the father and categorically refuses the axial view towards the priest, as it has determined printed reproductions from the beginning.⁸²

artis),” in: Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 9, Tübingen 2009, col. 1034–1042; Fanny Népote-Desmarres and Thilo Tröger, “Dissimulatio,” in: Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 2, Tübingen 1994, col. 886–888; classical: Don Cameron Allen, *Mysteriously meant. The Rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore 1970; Also: Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley/Los Angeles/London 2009.

⁸¹ In this case, too, Steinmann is among the first to notice the quotation. The motif of the snakes immediately links the two depictions. Cf. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, p. 297; Tolnay, *The Sistine Ceiling*, pp. 97–98; Bredekamp, *Michelangelo*, p. 236.

⁸² Cf. Arnold von Salis, *Antike und Renaissance. Über das Nachleben und Weiterwirken der Alten in der Neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 136–153. On reception in the early modern period in general: Christoph Schmälzle, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, vol. 1, Frankfurt am Main 2018, pp. 111–249. In particular: Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, Berlin/Munich 2009, cat. 26 (p. 138), cat. 91 (pp. 165–166), cat. 127 (pp. 181–182).

Such a poetics of *dissimulatio* should also be noted in the *David and Goliath* episode (Fig. 8). Here, the *Laocoön* reference has not yet been asserted. Michelangelo has turned the older son onto his stomach. Our point of view is approximately at the level of the head of Goliath, who is lying on the ground. We recognise the raised hand of *Laocoön*'s son, who now has the task of supporting the fallen body of the Philistine. The view over the shoulder also refers to the model and finally also to the position of the legs. Concealing the origin of the motifs the artist has reversed the proportions: the son is now the size of the father, while the latter is reduced to the dimensions of the son. The artist's reversal of the sides does the rest and deceives the viewer about the identity of the sitter.

Goliath has fallen down. He tries to get up. But before he succeeds, David swings his leg over Goliath's back and pulls the giant's head upwards with his hand, only to strike it off in the next instant. Finally, David repeats the central posture motif of the *Laocoön* group, which Michelangelo, however, has reinterpreted as a dynamic slam.

Each recognition of a motif borrowing is a new clue once one has discovered this game with the famous model. It is therefore tantamount to an interpretation guide that invites us to look for further borrowings. The *interpretandum* becomes the *interpretament*. We thus experience a sensitisation to the forms of *Laocoön*. Thus, in the *Judith* story (Fig. 9) it is finally the still twitching body of the be-headed Holofernes on the bedstead that quotes the central *Laocoön* motif. This is difficult to recognise because Michelangelo chose a curious perspective for the body of the Trojan priest (Fig. 12), since we see "Holofernes-*Laocoön*" from a point of view that is below the floor and renders the figure from a realiter impossible perspective. The dramatic pictorial narrative is clearly visible: the severed head of Holofernes lies on a large bowl, the size of which makes it appear impressive even in death. The bedstead houses the enormous body. His strained posture indicates the agony: one arm hangs down, but the other is raised, the hand clenched in a fist. The bent leg braces itself powerfully against the bed in final convulsions.

It is as if this last rebellion of the body moved Judith to look around at the defeated enemy before she covers his decapitated head. So overpowering was her adversary that she must assure herself of her victory one last time. The Trojan priest is accurately rendered here in his posture, even with his chest bulging with exertion.

With the severed head of Holofernes, Michelangelo created an iconographic topos that found a number of successors. Some researchers have tried to identify

in the severed head of the Assyrian either a portrait of Julius II⁸³ or even a self-portrait by Michelangelo.⁸⁴ The latter seems quite possible, but not compelling. The painter's nose is known to have been disfigured by a blow from a fist,⁸⁵ so that its shape can in no way be compared to such a grand hooked nose.

It is therefore important to note that the dissimulating play with the famous model should be taken into account for all four spandrels. In doing so, one will first notice that these are not iconographic adoptions in the classical sense, but deliberate form quotations. Michelangelo thus opts for an ambivalent, if not exclusive pictorial language: for the motifs of the *Laocoön* group in the pendentifs serve equally to represent the heroes chosen by God as well as the enemies of Israel. They are used on the one hand for the acting and on the other hand for the suffering *dramatis personae*. The artist makes use of set pieces from the *Laocoön* group without evoking the legend of the Trojan priest in terms of content. This is an important component of the political *conchetto* to which the following considerations are devoted.

From Bernard Andreae's research we have learned that the very emergence of the *Laocoön* group springs from political calculation.⁸⁶ The Trojan priest *Laocoön* warns against taking the wooden horse into the city, thereby thwarting the plans of the gods and dying.⁸⁷ He represents an image of man who becomes the surrender of the inscrutable divine planning. His sacrifice leads to the emergence of Rome and ultimately even of the papacy, if this is regarded as the successor to ancient imperialism in the sense of Caesaropapism. Julius, at any rate, held this position. Already through his name, he wanted to place himself in the lineage of the Julians. Subsequently, the discovery of the famous group of figures

⁸³ Cf. James H. Beck, *Die drei Welten des Michelangelo*, Munich 2001, p. 224.

⁸⁴ Cf. Tolnay, *The Sistine Ceiling*, pp. 95–96 and pp. 179–180; Zöllner, “Katalog der Gemälde,” p. 422.

⁸⁵ The biographical traditions hold two legends responsible for this. On the one hand, Vasari reports Pietro Torrigiano's envy of Michelangelo; on the other, Cellini himself accuses the artist of arrogance, saying that he had simply insulted his competitors, whereupon Torrigiano struck, Vasari, *The Life of Michelangelo*, p. 49. Cf. Benvenuto Cellini, *Leben des Benvenuto Cellini Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben*, translated and edited including an appendix by Johann Wolfgang Goethe, with an epilogue by Harald Keller, Frankfurt am Main 1981, pp. 32–34.

⁸⁶ Cf. Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1998.

⁸⁷ Vergil, *Aeneis*. *Lateinisch-Deutsch*, Munich/Zürich ⁶1983, II, 40–56 (pp. 50/51–52/53) and II, 200–233 (pp. 60–61). Cf. Schmälzle, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt 2018, vol. 1, pp. 55–59.

during his pontificate must have seemed like a divine sign to him. As a result, he was celebrated in the papal panegyric as the new emperor.⁸⁸

Hans Henrik Brummer has shown how the creation and design of the Cortile del Belvedere correspond to a political programme.⁸⁹ With this, Julius celebrated himself as an emperor of peace who brought forth a new Golden Age,⁹⁰ of which Virgil reports in the Fourth Eclogue.⁹¹ The flourishing of the arts was seen as an important indication of the Golden Age brought back by the ruler of peace, which opens up a political perspective on papal patronage. That the *Laocoön* was also considered by other rulers as a sign of political legitimacy in the sense of godly rule is evidenced by the fact that Francis I of France, after winning a battle, demanded that the Pope hand over the ancient group of figures.⁹²

Brummer also refers to a poem by Jacopo Sadoletto in which he celebrates the discovery of the *Laocoön* group and sees a new Golden Age dawning.⁹³ No nobler work of art, we read in *De Laocoontis statua* from 1506, had the learned ancient world produced than the “Laocoon.”⁹⁴ Now snatched from obscurity and placed within the walls of a reborn Rome, it is once again visible.⁹⁵ At the end of the poem, the sculptors from Rhodes are thanked for the beauty of their art, which the second Rome may see anew: “quos rursum in luce secunda Roma videt [. . .].”⁹⁶

88 Cf. John W. O'Malley, “Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II. Text of a Discourse of Giles of Viterbo, 1507,” in: *Traditio* 25 (1969), pp. 265–338.

89 Cf. Hans Henrik Brummer, “On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere,” in: Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli (ed.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998, pp. 67–76.

90 Vasari already associated the pontificate of Julius II with the Golden Age in the Michelangelo Vita. See note 102.

91 Vergil, *Landleben. Catalepton, Bucolica, Georgica*, Latein und Deutsch, ed. by Johannes and Maria Götte, Munich/Zurich ⁵1987, IV, pp. 45–49; see also: Luke B. T. Houghton, *Virgil's Fourth Eclogue in the Italian Renaissance*, Cambridge 2019.

92 Cf. Schmälzle, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, vol. 1, p. 118.

93 Cf. Brummer, “On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere,” p. 74.

94 Cf. the reprint of the Latin poem and its translation in Gregor Maurach, “Sadoletos ‘Laocoon’. Text, Übersetzung, Kommentar,” in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft* 18 (1992), pp. 245–265, pp. 248–250 (Latin), pp. 251–252 (German).

95 *Ibid.*, p. 252.

96 *Ibid.*, verses 56 and 57, p. 250.

This amalgamation of political and patronage intentions has been precisely worked out by several researchers and needs no further exposition.⁹⁷ At most, it is important to emphasise that Julius II had the necessary political sense to use the discovery of the group as a political argument. To quote Brummer again: “The discovery of the *Laocoön* is in particular proved to be stimulating to imperial imagination.”⁹⁸

But how can all this be transferred to the political programme of the ceiling? It has become clear that all of the images in the spandrels have as their theme the salvation of Israel and, in the Christian interpretation, those of God’s people. People are chosen by God and that gives them the necessary strength. They defy all prejudices. Thus Judith is able to kill Holofernes and David Goliath, Mordecai wins the trust of King Artaxerxes and in this way saves the Jewish people. Moses, too, who repeatedly cites his human weakness against his chosenness, and yet is able to save those who trust in God’s plan of salvation by raising the brazen serpent. All four spandrels purport God’s saving work, which is completely unforeseeable for human beings, and thus divine grace.⁹⁹ The *Laocoön* motifs become an indication of his presence and intervention in history.

When Michelangelo draws on different parts of the legendary ancient statue in all four pendentifs, he provides the viewer with a *clavis interpretandi*. On the one hand, God’s plan of salvation is presented as inscrutable. This is made clear by the *Laocoön* quotations insofar as the inner content cannot be deduced from the outer form. On the other hand, the permanent use of the group of figures shows us that there is a God-ordained intention in the story of salvation that is woven into it, as it were, like a recognisable red thread.

⁹⁷ See most recently: Schmälzle, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*.

⁹⁸ Cf. Brummer, “On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere,” p. 70.

⁹⁹ The artist has made the inscrutability of the divine plan of salvation the central theme of the ceiling fresco in his paintings and figures. This is illustrated not only by the twisted themes, but also by the brooding and inquiring prophets and sibyls who foresee the coming of the Messiah in dream visions (Isaiah and the Cumean Sibyl), divide and measure the time until the dawn of God’s reign (Daniel) and foresee the downfall of disobedient Israel (Jeremiah), as do the ancestors of Christ, who, although they sit together in cosy family groups and guard their children, nevertheless – as already interpreted by von Einem – brood dully, wait and have to bear the burden of time, of the unfinished. By their very nature, they will not experience the coming of Christ. They will not share in the certainty of salvation. Cf. von Einem, *Michelangelo*, pp. 63–76, furthermore: Careri, *La torpeur des Ancêtres*; critically reconsidering Savonarola’s suggestions for the design of Christ’s ancestors: Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 223–247.

If the *Laocoön* is alluded to in the spandrels, the recipient is asked to look for the appropriate equivalent. He will then be able to connect this with the present of the year 1506, in which the recovery of the *Laocoön* group took place during the pontificate of Julius II and proves him to be the heir of the Roman Empire. Theologically speaking, the Pope is thereby assigned the rank of a God-predestined leader of Christendom. In other words, with his divinely ordained rule, another act of salvation takes place.

Grosso modo, the following can be summed up. The profusion of the scenes depicted and the architecture makes us look for orientation. We first find this in the figure of Jonas (Fig. 2), towards which we walk when we enter the chapel through the door in the east. It is not only the visual axis but also the sheer size of the depiction of the prophet that attracts our attention. He is the decisive symbol from which humility and obedience must arise. His staging can only be considered exemplary in the sense of the theology of grace. Then we discover the untenability of the illusory architecture, which cannot be understood by human standards. Finally, the scenes in the pendentifs reveal the divine action in the history of salvation and, through the dissimulated quotations, refer to the finding of the *Laocoön* group under the pontificate of Julius II. The pope claims, in the sense of *translatio imperii* and *translation artis*, to be the actual and legitimate legal successor of the Roman Empire.¹⁰⁰ Everything is translated into visual metaphors. Although it must be admitted that these are not readily accessible. After all, Michelangelo, *il divino*, did everything he could to make his great ancient model unrecognisable.

Ultimately, one might distinguish between an exoteric and an esoteric message. Exoteric is the staging of the theology of grace. Esoteric, on the other hand, are the hidden references to Julius II in the form of the *Laocoön* quotations. Yes, it is striking how sparsely the allusions to the Pope are given. Only the shape of the acorns provides a clue.¹⁰¹ However, it should not be concealed that the

100 Cf. Werner Goez, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1958. Most recently, Thomas Noll has highlighted the topicality of the pictorial programme. Cf. Noll, *Das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle in Rom*, p. 116.

101 Vasari did not miss this. In the Vita of Michelangelo he writes: “[. . .] the grace and slenderness and the charming proportions of the fine nudes showing every perfection; every age, expression and form being represented in varied attitudes, such as sitting, turning, holding festoons of oak-leaves and laurel, the device of Pope Julius, showing that his was a golden age, for Italy had yet to experience her miseries.” Vasari, *The Life of Michelangelo*, pp. 89–93. Italian: Vasari, *Le Vite*, p. 39. For a critical assessment of Vasari's glorified view of Michelangelo's days under the pontificate of Julius II: Herzner, *Die Sixtinische Decke*, pp. 251–256. On the

design of the ceiling contains further layers of meaning. Goethe once wrote that one can only understand what a person is capable of when one has seen Michelangelo's design of the ceiling.¹⁰² There is nothing more to add to this statement.

significance of the acorn motif, see the study by: Joost-Gaugier, "Michelangelo's Ignudi and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice".

102 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Munich 2010, pp. 385–386, in a letter from Rome dated 18 August 1787. On Goethe's appreciation of Michelangelo: Andreas Beyer, "'... was ein Mensch vermag . . .'. Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo," in: Anna Marino Freschi (ed.), *Goethe e l'Italia*, Rome 2000, pp. 55–67.

Chiara Franceschini

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

Abstract: This essay explores the Evangelical theme of vigilance in relation to the meaning and the making of the sculptures in the New Sacristy. Beginning with Erwin Panofsky and Noé Girardi, the semantics of the night and of time “consuming everything” (Condivi) have always been at the centre of studies on the New Sacristy (as well as of Michelangelo’s poetic interests, especially in the series of the so-called “sonetti della notte”). However, the theme of the alternation of the liturgical hours and of nocturnal wake and work in relation not only to liturgy, but also to the times of the artist’s work, have been underestimated. I argue that the focus on the execution and pairing of the four sculptures of the *Hours*, which, at a certain point in the development of the project, probably between 1524 and 1526, overcame the making of other sculptures that were planned but never executed, is to be understood in relation with both the specific liturgical functions of the Medici funerary chapel dedicated to the Resurrection of Christ and the work-driven state of constant vigilance as well as the acute sense of the passing of time, which, according to several contemporary sources, characterises Michelangelo’s working habits in several phases of his life. Connections with the wider meaning of Michelangelo’s vigilance in an age of religious crisis are offered at the end of the paper.

Introduzione

E questo si è che Michelagnolo suo iscultore è più mesi no l’avevo veduto, rispetto a l’essere suto in chasa per paura de la peste, e da ttre settimane in qua è venuto dua volte la sera, per un pocho di pasatempo, a trovarmi a chasa chol Bugiardino e chor Antonio Mini mio nipotte e suo diciepolle. Dopo molti ragionamenti de l’arte, rimasi d’andare a vedere le dua femine, e chosì feci altro di, e in fati sono chosa di grande maraviglia: e so che Vostra Signoria vide la prima ighura per la notte cho la luna in chapo e ’l cielo not-

Note: The research leading to this article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n. 680192/SACRIMA). Ringrazio i curatori di questo volume e tutti i partecipanti al convegno “Capricci Luterani” per la ricchissima discussione delle idee presentate in questo saggio. Sono grata a Katharina Vukadin, autrice di alcune delle foto presentate, per l’aiuto prestatomi nell’acquisizione delle immagini.

turno. A presso, questa sichonda la pasa per tutti e' chonti di beleza, chosa mirabilissima. E di presente finiva uno di que' vecchi, che io non credo si posa vedere meglio. E perché dito Michelangelo mi parse molto istenuato e diminuito de le charne, l'alttro di col Bugiardino e Antonio Mini a lo stretto ne parliamo, e' qualli sono chontinovi cho lui, e infine faciamo un chonputo che Michelagnuolo viverà pocho, se non si rimedia; e questo è che lavora asai, mangia pocho e cativo, e dorme mancho, e da u' mese in qua è forte inpedito di ciesa e di dolore di testa e chapogiri; e infine – ritratto ttuto da' detti – egli à dua inpedimenti, uno a la testa e l'alttro al cuore, e a ciaschuno è de' rimedi, perch'è sano; e dicono la causa.¹

Scrivendo a Bartolomeo Valori perché ne riferisca a Clemente VII, Giovan Battista Mini fotografa la situazione in cui Michelangelo – qui definito come scultore del papa (“suo ischultore”) – si trovava alla fine del settembre 1531 rispetto ai lavori nella Sagrestia Nuova della chiesa medicea di San Lorenzo. Sovrapponendosi inizialmente ai lavori per la facciata, voluti da Leone X, i lavori per il nuovo spazio architettonico erano cominciati nel 1519 per impulso dell'allora cardinale Giulio de' Medici, al tempo arcivescovo e governatore della città Firenze, poi eletto come Clemente VII nel novembre del 1523. A seguito della morte dell'ultimo rampollo della famiglia, Lorenzo duca d'Urbino, Giulio aveva concepito già nel giugno del 1519 il progetto di una sagrestia gemella a quella brunelleschiana, che doveva fungere da “cappella” per i “molti sepolcri” dei defunti di casa Medici dove officiarvi, quindi, messe in loro onore.² Dodici anni dopo, nel settembre del 1531, l'architettura era già stata ultimata (col completamento della volta e il posizionamento della palla poliedrica sulla lanterna nel 1526, Fig. 1), ma l'allestimento interno e le tombe che erano state progettate restavano incompiute. Due figure femminili erano terminate: la prima, ci dice Mini, rappresenta la notte, ma la seconda, non nominata, è considerata molto più bella; una delle altre due personificazioni maschili (“uno di que' vecchi”, forse il *Crepuscolo*) è sul punto di essere finita; la statua della Madonna deve ancora essere terminata, mentre quella del duca Lorenzo è ancora da fare; nessuna delle sculture è stata ancora montata, per quanto il Mini

¹ Giovan Battista Mini a Bartolomeo Valori, 29 settembre 1531 (*Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze 1973, III, p. 329). Nella prima trascrizione della lettera, pubblicata da Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839–1840, II, p. 228 e seguenti la trascrizione del passo è diversa: “vide la prima, che fighura per la notte” (mentre nell'edizione citata si segnala “un tratto cancellato” dopo le parole ‘la prima’).

² Secondo le ricordanze del priore di San Lorenzo Giovanni Battista Figiovanni, Giulio de' Medici gli confidò di avere in animo di fare una nuova “sacrestia, in compagnia di quella già fatta et nome harà di cappella, dove molti sepolcri da seppellirvi li antenati mancati di vita che sono in deposito” e i lavori iniziarono il 4 novembre 1519: Alessandro Parronchi, “Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea”, in: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze/Roma 1964, pp. 322–342, qui pp. 324–326.

suggerisca la possibilità di mettere in opera le statue (finite o ammezzate) e completare quindi le sepolture al più presto.³ Michelangelo è sfinito: lavora assai (“lui vuole lavorare e amazzarsi”), mangia poco e dorme ancora meno, tanto che la sua salute preoccupa gli amici. Degli stessi giorni è una lettera indirizzata all’artista di Giovanni Battista Figiovanni, priore di San Lorenzo e provveditore dei lavori nella cappella fino al 1526, sul retro della quale Michelangelo annota due frammenti poetici.⁴ Nel primo si allude alla Fenice “ch’alla luce del sol resurgie e rriede”, dunque al tema del sorgere del sole in relazione a una resurrezione, mentre l’attacco del secondo frammento ammonisce che “Chi di notte cavalca, el dì conviene / ch’alcuna volta si riposi e dorma”. Nei due frammenti, la semantica del giorno e della notte e la menzione del rovesciamento del ritmo sonno/veglia si legano al discorso amoroso con allusioni erotiche;⁵ nelle lettere degli amici di Michelangelo, invece, i disturbi del sonno sono molto più concretamente riferiti a una situazione di iper-lavoro, legata alla necessità impellente di concludere i lavori nella Sagrestia Nuova.

Questo saggio si propone di esplorare la possibilità che le scelte figurative e scultoree operate nella Cappella Medici, e in particolare la focalizzazione lavorativa sulle figure delle *Ore*, che, a un certo punto dello sviluppo del progetto, probabilmente tra il 1524 e il 1526, presero forma rispetto ad altre sculture mai eseguite, abbiano una qualche relazione non solo con le funzioni liturgiche e l’iconografia funeraria della cappella, come già sottolineato da molti studi, ma anche con i tempi del ‘lavoro’ dell’artista, caratterizzato da uno sconvolgimento dei normali ritmi sonno/veglia. A partire da Erwin Panofsky e Noè Girardi, e sino ad oggi, la semantica della notte e del tempo “che consuma tutto” sono sempre stati al centro degli studi sulla Sagrestia Nuova (così come degli interessi poetici di Michelangelo, specialmente nella serie dei cosiddetti “sonetti

3 “E ’n questo verno, in ditta sagrestia si potrebe murare e’ lavore del quadro de le sepolture e chominciare a metervi sù le figure finite e anche le mezzate” (*Il carteggio*, III, pp. 329–330, da cui sono tratte anche le altre citazioni nel seguito di questo paragrafo). La statua del *Giorno* e quella del duca Giuliano, che era stata già cominciata (come si deduce dalla lettera di Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci del 17 giugno 1526, per cui si veda nota 60), non sono menzionate.

4 Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano 1998, pp. 87–88 (nn. 52–53); Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano 2016, pp. 403–404 (Frammenti e abbozzi, 25–26). D’ora innanzi le citazioni dalle *Rime*, ove non diversamente indicato, si riferiscono all’edizione curata da Residori, che segue la numerazione critica dell’edizione di Noè Girardi (uso l’abbreviazione *Rime* seguita dal numero d’ordine).

5 Matteo Residori nota come il verbo *cavalcare* sia “tradizionale metafora per il possesso carnale” (Michelangelo, *Rime*, p. 88, n. 1–2); cfr. anche Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 404.



Fig. 1: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, cupola.

della notte”).⁶ I significati dell’*alternanza* delle ore e del passaggio del tempo in relazione, non solo, alle funzioni liturgiche di questo spazio, ma anche ai tempi del lavoro dell’artista, sono stati invece sottovalutati.

⁶ Erwin Panofsky, “The mouse that Michelangelo failed to carve”, in Lucy Freeman Sandler (a cura di), *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, pp. 242–251; Noè Girardi, “La notte di Michelangelo: scultura e poesia”, in: *Letteratura italiana e arti figurative* 2 (1988), pp. 473–483; Giorgio Masi, “La poesia notturna di Michelangelo (e gli animali ‘vili’)”, in: *Studi Rinascimentali* 7 (2009), pp. 39–50; Matteo Residori, “‘Mia oscura notte’: Il tempo nelle rime e nella Sagrestia Nuova”, in: *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, Roma, Musei Capitolini/Palazzo Caffarelli, 27 maggio–14 settembre 2014, Firenze/Milano 2014, pp. 119–125, qui p. 121.

Vigilanza di Michelangelo

Fonti e testi di diverso tipo, come la lettera sopra citata e altre dello stesso artista che accennano a pratiche lavorative incessanti,⁷ ma anche rielaborazioni letterarie composte a posteriori dai suoi biografi, ci parlano delle attività notturne di Michelangelo, talvolta descritte dai biografi come una vera e propria *lucubratio*, ovvero un lavoro continuo svolto al lume di lucerna. Queste pratiche sembrano avere a che fare con un'alterazione del normale ritmo giorno/notte, in cui l'ossessione per il lavoro assume talvolta una coloratura quasi religiosa.⁸ Nel celebre brano della sezione finale della *Vita* di Michelangelo, in cui il carattere 'cristiano' e il "modo del viver" dell'artista vengono (ri)costruiti e presentati al lettore, Giorgio Vasari insiste, nel 1568, sulla "sobrietà" del Buonarroti, che lo faceva essere "vigilantissimo e di pochissimo sonno."⁹ La scelta di riferirsi alla 'sobrietà' e alla 'vigilanza' come caratteri particolari e virtù dell'artista non sembra casuale, in questo brano che segue immediatamente, non solo, la menzione della relazione e degli scambi poetici e figurativi con l'amica Vittoria Colonna, ma anche il riferimento alla grande familiarità di Michelangelo con la Bibbia e la sua "venerazione" degli scritti di Girolamo Savonarola ("dilettosissimi molto della Scrittura Sacra, come ottimo cristiano che egli era"). In effetti, le scelte lessicali di Vasari non sembrano casuali se consideriamo il fatto che proprio 'sobrietas' e 'vigilantia' sono due parole accoppiate in almeno due passi evangelici. In particolare, la coppia ricorre nella *Lettera ai Tessalonicensi*, dove Paolo esorta i cristiani alla vigilanza morale e alla sobrietà, ricordando loro che sono "figli della luce e del giorno" e non preda della "notte e delle tenebre".¹⁰ Proprio simili aspre opposizioni tra luce e oscurità, corrispondenti a quelle tra sole e luna, risuonano a più livelli nell'arte e nella poesia di Michelangelo, mescolandosi a *topoi* amorosi. Per esempio, in *Rime* 104, uno dei cosiddetti *Sonetti*

7 Per esempio, il 10 novembre 1507, scrive al fratello Buonarroti da Bologna, mentre sta lavorando alla difficile statua di Giulio II: "perché sto qua chon grandissimo disagio e chon fatiche istreme e non actendo a altro che a llavorare el dì e lla nocte, e ò durata tanta fatica e duro, che, se io n'avessi a rrifare un'altra, non chrederrei che lla vita mi bastassi" (*Il carteggio*, I, p. 55).

8 Per una prima trattazione e un inquadramento metodologico di questa problematica rimando a Chiara Franceschini, "Working at Night: Remarks on the Vigilant Artist", in: *Zeiten der Wachsamkeit*, a cura di Arndt Brendecke/Susanne Reichlin, Boston/Berlin 2023, pp. 79–103.

9 Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano/Napoli 1963, I, p. 121.

10 1 *Thessalonicenses* 5, 5–8; e inoltre 1 *Petrus* 58: "sobrii estote, vigilate quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret."

della notte (101–104) datati a prima del 1546, egli parte dalla descrizione della creazione divina del tempo come un’opposizione, o un’alternanza, tra giorno e notte per poi ascrivere se stesso interamente al “tempo bruno”, secondo un dramma in cui l’amore umano e divino (forse per Febo dal Poggio, equiparato al sole) si intersecano davanti al soggetto/artista impotente (il poeta, che appartiene alla notte).¹¹

Il Nuovo Testamento, così come la liturgia della messa (specialmente quella di Pasqua) o i sermoni (per esempio quelli di Agostino) offrono poi altri riferimenti al “vigilare”, in relazione alla morte, alla Resurrezione o alla venuta di Cristo.¹² Nell’italiano del Cinquecento, “vigilare” è sempre legato a “vegliare”, cioè un’alterazione del ritmo fisiologico giorno/notte con implicazioni morali e spirituali (più che fisiologiche). *Vegliare* non è mai una semplice assenza fisica di sonno – è sempre, anche, un’attività dello spirito, con un senso spesso spirituale, se non quasi penitenziale.¹³ Anche la qualità di Michelangelo di essere “vigilantissimo” non sembra dunque definibile solo come un’insonnia fisiologica, ma sembra implicare un’alterazione del ritmo del sonno, che tuttavia non è fine a sé stessa: può essere definita come un particolare stato di allerta individuale che mira a fini sovra-individuali, in questo caso legati al raggiungimento della perfezione o alla preminenza artistica.¹⁴ Le diverse attività notturne di Michelangelo sembrano avere vari scopi e connotazioni, che cambiano nel tempo e nelle diverse situazioni: anzitutto, la sobrietà e la vigilanza sono descritti da

11 *Rime*, n. 104: “Colui che fece, e non di cosa alcuna, / il tempo, che non era anzi a nessuno, / ne fe d’un due e die ‘l sol alto all’uno, / all’altro assai più presso diè la luna. // Onde ‘l caso, la sorte e la fortuna / in un momento nacquer di ciascuno; / e a me consegnaro il tempo bruno, / come a simil nel parto e nella cuna. // E come quel che contrafà se stesso, / quando è ben notte, più buio esser suole, / ond’io di far ben mal m’affliggo e lagno. // Pur mi consola assai l’esser concesso / far giorno chiar mia oscura notte al Sole / che a voi fu dato al nascer per compagno.” Per l’interpretazione qui riassunta si veda Residori, ‘Mia oscura notte’, p. 121.

12 Per esempio, *Marcus*, 13,33: “Videte, vigilate, et orate: nescitis enim quando tempus sit”, che nella Bibbia Malermi nota a Michelangelo (qui consultata nell’esemplare di Oxford, Bodleian Library, Douce 244) è volgarizzato in: “Vedete & vigilate & orate: imperho che non sapete quando sarà el tempo”, con riferimento alla venuta di Cristo (*Bibbia vulgare istoriata*, Venezia 1490, f. Ciiiir).

13 Il primo significato di ‘vigilare’ (verbo intransitivo) in Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1961–2009, XXI, p. 861 è “vegliare, star sveglio, per svolgere un’attività, come pratica penitenziale, ecc.” e la prima citazione riportata è tratta da un volgarizzamento della Bibbia del quindicesimo secolo.

14 Per una definizione più ampia e articolata della nozione di “vigilanza” rimando al lavoro collettivo in corso presso la Ludwig-Maximilian-Universität München, nell’ambito del SFB “Vigilanzkulturen”; in relazione alla storia dell’arte e a Michelangelo, cfr. Franceschini, “Working at Night”.

Vasari come suoi tratti caratteriali; in secondo luogo, emerge da alcuni aneddoti della gioventù (in particolare quello relativo alla firma notturna sulla *Pietà* vaticana) l'idea che per un giovane artista sia necessario “vigilare” sul proprio lavoro (in termini di segretezza e di *authorship*); infine, la vigilanza dell'artista comporta un'intensificazione della pratica lavorativa che assume, specialmente nei racconti relativi alla vecchiaia dell'artista, tratti quasi penitenziali ed esistenziali.¹⁵ In particolare, l'alterazione dettata dal lavoro del normale ritmo fisiologico, che ha anche a che fare con l'esaurimento della propria vita, è un tema che caratterizza l'aneddoto notturno legato alla creazione della *Pietà* Bandini, che descrive Michelangelo mentre lavora di notte a questa statua, al lume della lucerna, che diventa anche metafora di una vita che si spegnerà.¹⁶

Vorrei argomentare qui come una sorta di “drammatizzazione” della *vigilantia*, in termini di alternanza tra notte e giorno, sonno e veglia e incessante passaggio delle ore, sia anche uno dei temi centrali della decorazione scultorea della Sagrestia Nuova. Come cercherò di dimostrare, questo tema si sposa perfettamente con la funzione liturgica di questa cappella, che già diversi studiosi hanno individuato come il più importante aspetto generativo dell'iconografia di questo spazio.¹⁷

Forma e significato

La questione qui trattata si inserisce in maniera ‘obliqua’ nel dibattito più ampio di cui questo volume rende conto: in quale rapporto stanno forme e significati nell'opera di Michelangelo, ovvero di un artista che, tra Firenze e Roma, attraversò tutte le crisi religiose e politiche dell'Italia del Cinquecento dal momento savonaroliano, alle successive crisi politiche fiorentine, fino al confronto con le idee della Riforma e al Concilio di Trento? Intorno a questa domanda, centrale negli studi sull'artista, si sono confrontati molti studiosi, che hanno affrontato il tema dalle prospettive più diverse. Alcuni hanno seguito un'impostazione legata all'idea di un artista sempre spinto dall'impulso

¹⁵ Ibid., anche per i relativi riferimenti bibliografici.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ A partire da Frederick Hartt, “The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel”, in: *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*, Berlin 1951, pp. 145–55 e, soprattutto, dal fondamentale saggio di Leopold D. Ettlinger, “The Liturgical Function of Michelangelo's Medici Chapel”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22 (1978), pp. 287–304.

di dare forma ad alcune fondamentali idee religiose di tipo tradizionale;¹⁸ altri, concentrandosi sul periodo degli anni Quaranta, hanno esplorato gli intrecci tra i suoi temi visivi e poetici e il discorso portato avanti da coloro che credevano in una prospettiva di riforma religiosa in Italia;¹⁹ in particolare, sono state esplorate in modo molto convincente le sovrapposizioni e giochi semantici tra i temi e i linguaggi del dibattito interconfessionale del tempo e le pratiche e la socialità artistica in particolare nella Roma degli anni Quaranta;²⁰ ancora, sono state adottate prospettive di tipo contestuale che, di volta in volta e nei diversi periodi della vita dell'artista, hanno cercato di individuare il rapporto tra le invenzioni di Michelangelo e le costrizioni o anche gli spunti derivanti da sollecitazioni esterne che, intrecciandosi con dati di senso comune e con temi religiosi diffusi, portarono l'artista a inventare e proporre forme sempre nuove che talvolta si imposero come innovativi modelli, ma altre volte rimasero iterazioni uniche.²¹

Lavori più o meno recenti hanno sottolineato come, anzitutto, le forme e i significati delle sue opere talvolta scaturiscano gli uni dalle altre;²² in secondo luogo, come sembrino quasi sempre inscindibili dai tempi e dalle concrete pratiche e condizioni lavorative dell'artista, così come strettamente legati alle tante pressioni concomitanti, da parte di patroni potenti ed esigenti (specialmente, i papi regnanti per i quali Michelangelo voleva lavorare), che agirono sul suo lavoro con richieste sempre più pressanti, in particolar modo dopo il grande exploit della volta Sistina. La "tragedia della sepoltura" così come le vicende della Cappella Medici sono due imprese che si dipanano ciascuna su lunghi archi temporali, che furono messe in opera in forme ridotte non corrispondenti ai piani iniziali, e che, quindi, devono necessariamente essere lette tenendo conto

18 Si vedano per esempio gli equilibrati studi raccolti in *Michelangelo's "Last Judgment"*, a cura di Marcia B. Hall, Cambridge 2005.

19 Cfr. Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009.

20 Alexander Nagel, "Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna", in: *The art bulletin* 79 (1997), pp. 647–668.

21 Questo è l'approccio che ho seguito in Chiara Franceschini, *The Nudes in Limbo. Michelangelo's Doni Tondo reconsidered*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 73 (2010 [2011]), pp. 137–180.

22 Creighton E. Gilbert, "Texts and Contexts of the Medici Chapel", in: *Art Quarterly* 34 (1971), pp. 391–409, p. 392: "Michelangelo was certainly evolving the shapes and the iconography simultaneously" (a proposito delle quattro *Ore*); Gunther Neufeld, "Michelangelo's Times of Day: A Study of Their Genesis." In: *Art Bulletin* 48 (1966), pp. 273–284, p. 277, suggerisce, per esempio che, nel caso delle *Ore* siano le forme sorte dal disegno a suggerire i significati: "forms do suggest, and engender, meaning."

della complessità dell'intreccio tra tanti fattori diversi (richieste dei patroni, idee dell'artista, condizioni materiali e contingenze, sovrapposizioni con altri progetti, etc.).²³ In tutti i diversi cantieri diretti dall'artista, i problemi più complicati da risolvere sembrano avere spesso a che vedere, non solo, con un rapporto controverso nei confronti dei patroni e dei "compiti prestabiliti" (Jacob Burckhardt) a lui affidati, non sempre coincidenti con le intenzioni dell'artista, ma anche con l'organizzazione materiale e giornaliera del tempo lavorativo dell'artista.²⁴ In un tale intreccio di questioni, sembra insomma molto difficile estrapolare precise dottrine teologiche o significati allegorici dalle sue opere senza considerare al tempo stesso le condizioni, le costrizioni e i rapporti sociali, ma anche gli spazi di libertà (unici nel caso di Michelangelo) entro i quali i molteplici lavori a lui affidati, e spesso da lui condotti in parallelo, interrotti e ripresi nell'arco di anni a seconda delle circostanze, presero forma.²⁵ Queste condizioni valevano anche per altri artisti, ma nel caso di Michelangelo la ricchezza delle fonti che abbiamo a disposizione ci permette, talvolta, di entrare nei suoi cantieri e ritmi di lavoro come non avviene in altri casi. Per gran parte delle opere a lui affidate, si ha inoltre l'impressione che le sue invenzioni si siano sviluppate in maniera relativamente libera a partire da alcune idee o principi organizzativi e formali di fondo, nati certo da esigenze dei committenti o comunque da elementi contestuali spesso coincidenti con credenze e idee molto diffuse, che venivano poi declinate formalmente dall'artista in direzioni molto personali, ma sempre adatte ai diversi contesti semantici.²⁶

23 Per una lettura della Cappella Medici che si concentra soprattutto sulle concrete pratiche lavorative dell'artista si veda ora *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, a cura di Alessandro Nova/Vitale Zanchettin, Venezia 2019. La sovrapposizione tra i lavori per la tomba di Giulio II e quelli per le sepolture Medici emerge chiaramente dall'epistolario dell'artista, per esempio dalla sua lettera dell'aprile 1523 a Giovan Francesco Fattucci ora in Andrea Felici, *Michelangelo a San Lorenzo (1515–1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, Firenze 2015, pp. 208–209 (riportando, nelle note che seguono, i testi delle lettere da questa recente nuova edizione ho ommesso i segni diacritici che indicano scioglimento di abbreviature).

24 L'espressione qui tradotta con "compiti prestabiliti" è in Jacob Burckhardt *Archivium*, 207, *Randglossen zur Skulptur der R*, 1894–95, pubblicata in Max Seidel, "Solely Artistic Ideas: The Significance of Michelangelo in Jacob Burckhardt's 'Kunst der Renaissance'", in: id., *Italian art of the Middle Ages and the Renaissance*, Venezia 2002, II, pp. 777–820, qui pp. 818–19, n. 176: "Anfangs hatte er noch gestellte Aufgaben gelöst, mit der Zeit aber schafft er seine Themata."

25 In una lettera di Michelangelo a Clemente VIII (fine di gennaio o primi di febbraio 1525), Michelangelo scrive, per esempio: "che non mi dia nell'arte uomini sopra chapo, e che mi presti fede, e diemi libera chommissione" (*Il carteggio*, III, pp. 131–132).

26 Un'indicazione in questo senso è suggerita, per esempio, da come Ascanio Condivi descrive l'iconografia della volta Sistina, menzionando le partizioni e le scene principali e dichiarando che anche gli elementi apparentemente secondari sono tutti "approposito" della storia

Isolando dunque solo alcuni aspetti di questioni complesse, la domanda di fondo affrontata qui riguarda le possibili interferenze, nel caso dei lavori per la Sagrestia Nuova, tra sfera figurativa, sfera religiosa e ritmi lavorativi, che, come emerge dalle fonti coeve, sembrano caratterizzati da un'ansia lavorativa che comportava talvolta un'alterazione dei ritmi sonno/veglia definibile come 'vigilanza' dell'artista. Per affrontare questo tema all'incrocio tra pratiche lavorative e significati visivi, cominciamo anzitutto col chiederci se e come immagini legate a questa nozione compaiano nell'opera di Michelangelo o di suoi collaboratori. Dedicandoci a questo esercizio incontriamo anzitutto un dipinto, eseguito da Sebastiano del Piombo su disegno di Michelangelo, che esprime al meglio il senso della *vigilantia* evangelica, già prima (e in modo più essenziale) di ciò che vediamo nella Sagrestia Nuova.

Veglia dipinta: la *Pietà* di Viterbo come precedente iconografico

Secondo le *Vite* di Giorgio Vasari, già nell'edizione del 1550, Michelangelo "fece fare a Sebastiano un Cristo morto con una Nostra Donna che lo piagne. Della quale opera Michelangelo fece il cartone, e Sebastiano di colorito con diligenza lo finì; et in quello feceun paese tenebroso, che fu tenuto bellissimo."²⁷ Commissionato probabilmente intorno al 1512 per la chiesa di San Francesco di Viterbo dal chierico di camera Giovanni Botonti, il dipinto fu eseguito da Sebastiano del Piombo tra il 1512 e il 1516.²⁸ L'opera offre l'immagine di una veglia 'vigile' (Fig. 2). Il dipinto precede sicuramente l'epoca dei dibattiti suscitati da Lutero, ma è notevole per almeno due ragioni, entrambe importanti in questa sede.²⁹ Anzitutto, per la sua costruzione innovativa: il tipo nordico del *Vesperbild* è tra-

principale: "però brevemente me ne son passato, volendo solamente dare un poco di luce più tosto del tutto, che specificar le parti" (Condivi, *La vita*, p. 33).

²⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, Firenze 1966–87, V, p. 89.

²⁸ Enrico Parlato, "Durata e persistenza della visione nella *Pietà* di Viterbo", in: *La Pietà di Sebastiano a Viterbo. Storia e tecniche a confronto*, a cura di Costanza Barbieri, Enrico Parlato e Simona Rinaldi, Roma 2009, pp. 42–49, p. 45.

²⁹ Interessante notare che prima del ritrovamento dei documenti che ne stabiliscono con certezza il termine *ante quem* al 1517, l'opera fosse stata datata, per la sua iconografia, a un periodo successivo (*ibid.*, p. 45, note 8).



Fig. 2: Sebastiano del Piombo, Pietà, Viterbo, Museo Civico.

sformato nell'immagine di una veglia funebre. In secondo luogo, per il modo in cui questo dipinto rappresenta il passaggio del tempo e delle ore.³⁰

La veglia è, in questo caso, la veglia notturna sul corpo di Cristo, che descrive il tempo tra la Discesa dalla Croce e la Resurrezione – una veglia, che è anche rappresentata simbolicamente dalla liturgia pasquale, come spiegato, ad esempio, da Agostino nel suo Sermone 221, *De nocte sancta* (sulla veglia di Pasqua): “quia ille dormivit ut vigilemus, qui est mortuus ut viveremus” (“egli infatti dormì perché noi vigilassimo, lui che era morto perché noi vivessimo”).³¹ Essendo il committente Giovanni Botonti un amico personale del generale degli

³⁰ *Ibid.*, p. 49: “nella Pietà il tempo esiste”. Si veda questo articolo di Enrico Parlato anche per le sue considerazioni sulla datazione del dipinto.

³¹ Costanza Barbieri, “*Sacra vigilia*. An Augustinian Interpretation of the Viterbo Pietà”, in *Michelangelo and Sebastiano*, a cura di Matthias Wivel, London 2017, pp. 56–74, qui pp. 72–73.

Agostiniani Egidio da Viterbo (oltre che inserito strettamente nella cerchia di Giulio II), alcuni interpreti della *Pietà di Viterbo* hanno legato questo dipinto (e in particolare la presenza in posizione rispettivamente asimmetrica della luna e del sole) ad alcune delle idee politiche di Egidio, da lui espresse, in particolare, nei due discorsi tenuti al Quinto Concilio Lateranense del 1512, dove si era discusso dei pericoli di scisma che minacciavano la Chiesa.³² Nel suo discorso introduttivo, Egidio aveva menzionato “divinam sponsam a sponso derelictam” (cioè, la Vergine che rappresenta la Chiesa, abbandonata dal suo sposo, ovvero Cristo), che è talvolta accostata alla grande figura della Vergine dipinta da Sebastiano. In un discorso tenuto dopo la Terza Sessione di questo Concilio, Egidio aveva anche detto:

Scrivono gli astronomi che quando si congiungono gli astri maggiori, il sole e la luna, bisogna attendersi eventi grandi e nuovi. Che cosa, perciò, dobbiamo aspettarci noi, per quanto riguarda l'unità della chiesa, se non qualcosa di grande, bello, felice, dal momento che non i lumi soltanto ma, come è proprio del quarto giorno, addirittura i più grandi si uniscono e non per un mese in una parte della costellazione o per un altro breve spazio, ma in perpetua amicizia? Che dire poi, questi si sono alleati con il massimo consenso della natura, che specie di somiglianza dimostreranno?³³

Nel discorso di Egidio, gli astri maggiori, e in particolare il sole e la luna, corrispondono ai potenziali agenti dell'unità o dello scisma interno alla Chiesa (rispettivamente papa Giulio II e l'imperatore Massimiliano). Il conciliarismo promosso da Egidio da Viterbo voleva infatti offrire una risposta a queste minacce contro l'unità della Chiesa di Roma, che erano presenti all'interno della Chiesa ben prima della Riforma.

Per quanto l'ipotesi di associare questo particolare dipinto ai temi politici ed ecclesiologici presenti nel discorso di Egidio da Viterbo sia un'idea suggestiva, è di fatto impossibile stabilirne l'effettiva veridicità. In mancanza di documenti che comprovino questa o un'altra proposta interpretativa, ci resta solo ciò che ci dice il dipinto. Quando lo guardiamo, ci chiediamo se la figura più importante sia “il cristo a terra desolatamente solo nella morte”³⁴ o l'imponente e mascolina figura della madre, parente, ma non sorella, delle Vergini dei nordici *Vesperbilder* che certamente Michelangelo conosceva.³⁵

³² Ingrid Rowland, “Agostino Chigi and Viterbo”, in *La Pietà di Sebastiano*, pp. 17–26, a p. 23.

³³ Egidio da Viterbo, *Orazioni per il Concilio Lateranense V*, a cura di Fabio Troncarelli, Giulia Troncarelli e Maria Paola Saci con la collaborazione dei padri agostiniani Antonio Lombardi e Rocco Ronzani, Roma 2012, p. 61.

³⁴ Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, pp. 104–105.

³⁵ *Vesperbild: alle origini delle “Pietà” di Michelangelo*, a cura di Antonio Mazzotta e Claudio Salsi con la collaborazione di Agostino Allegri e Giovanna Mori, Milano 2018.

È stato suggerito che questa Vergine assai insolita sia legata a una personificazione della speranza, che si trova in un affresco quattrocentesco proprio a Viterbo (Fig. 3). Tuttavia, bisogna notare che, nell'iconografia più diffusa, Speranza prega verso il sole (si veda, per esempio, anche nel frontespizio dalla raccolta di *Rime spirituali*, qui studiata da Marc Föcking). Invece, la mascolina figura creata da Sebastiano e Michelangelo si volge verso la luna. Possiamo quindi pensare che l'attitudine di Maria non alluda tanto alla speranza, quanto invece alla vigilanza che opera di notte: Maria veglia, in effetti, da sola nel "paese tenebroso" di impostazione veneziana, più tardi lodato da Vasari come "bellissimo". Allo stato attuale delle conoscenze, è impossibile stabilire (ed è quindi forse inutile chiederselo) se davvero questa veglia notturna abbia qualcosa a che vedere col Concilio Lateranense V e con le minacce di scisma e i turbamenti che già scuotevano la Chiesa. È invece certo che, guardando quest'opera, si ha la forte impressione che si tratti di un invito a restare spiritualmente svegli insieme a Maria attraverso una contemplazione prolungata del dipinto stesso che rappresenta il lento passare delle ore notturne sul corpo morto di Cristo, in attesa della sua resurrezione.



Fig. 3: Viterbo, Palazzo Spreca, affresco: Speranza.

Per quanto molto diversa, una rappresentazione delle *Ore*, o meglio (come cercherò di dimostrare) del loro passaggio in relazione a uno stato di veglia, è anche ciò che caratterizza lo spazio della Sagrestia Nuova. Poiché la cappella funebre dei Medici era in effetti, anch'essa, dedicata alla Resurrezione di Cristo

appare promettente indagare anche qui la possibile rilevanza del tema della *vigilantia*, all'incrocio tra significati iconografici o religiosi e pratiche lavorative.

Vigilanza nella Sagrestia Nuova

Stando alla descrizione della Cappella Medici che i proto-turisti di Firenze potevano leggere nel 1591, e poi in versione aggiornata nel 1677, ne *Le Bellezze della città di Firenze*, la statua di Giuliano de' Medici, Duca di Nemours (Fig. 4), è “figurata per la vigilanza” (secondo l'indice del 1677 compilato da Cinelli).³⁶ La guida spiega che “con grave considerazione e da filosofo più tosto, che da scultore, sopra due sepolture ha figurate il Buonarroto quattro figure, le quali tutte e quattro significano il Tempo”; “secondo quello, che comunemente si dice, ha [. . .] con la figura del Giorno, della Notte, del Crepuscolo e dell'Aurora, quasi con vaga perifrasi, espresso il Tempo, da cui, seguendo la morte, è la vita nostra consumata”.³⁷ La figura non finita chiamata “Giorno” sulla destra del sepolcro di Giuliano è colta “in atto fiero e svegliato”. Qui

ha messa vivezza il Buonarroto gagliarda molto nella testa e nelle membra con gran ragione. Perché si come adopera l'uomo, mentre che è giorno, et in quello, mentre che dura, è vigilante; così di azzioni vive e di fattezze virili ha di bisogno nostra vita, come con mirabil senno in questa figura è stato espresso. Egli sembra di svegliarsi vivamente e volgendo la testa verso chi il mira, piega le membra in tale attitudine etc.³⁸

La *Notte*, continua il testo, “è scolpita nella forma di una donna che dorme”, la cui posa e attributi vengono successivamente descritti nel testo.

L'idea di Cinelli, non ripetuta da nessun altro commentatore precedente o successivo, che la statua di Giuliano rappresenti la vigilanza sembrerebbe, almeno a prima vista, essere stata originata a posteriori come considerazione sorta osservando il posizionamento dell'insieme delle tre sculture, ovvero il fatto che Giuliano presiede letteralmente sopra l'*alternanza* tra *Giorno* e *Notte*, con un'attitudine sveglia e attiva, che sottolinea il suo carattere sempre all'erta (“il vivo avviso, che si scorge nel volto”). D'altra parte, la posa di Lorenzo che medita sopra l'*alternanza* delle due ore più melancoliche, identificate con *Crepuscolo* e *Aurora*, è descritta nella stessa guida come rappresentante “il Pen-

³⁶ Francesco Bocchi/Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, Firenze 1677, p. 528.

³⁷ Ibid., p. 524.

³⁸ Ibid., p. 525.



Fig. 4: Michelangelo, Tomba di Giuliano de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

siero”, definizione che si addice appunto alla posizione del mento che poggia sulla sua mano (Fig. 5).

Il fatto che Francesco Bocchi e poi Giovanni Cinelli potessero pensare alla virtù, in questo caso declinata in senso politico, della “vigilanza” nel descrivere la tomba di Giuliano non è mai stato commentato nella bibliografia specialistica, probabilmente anche perché il paio *Vigilanza/Pensiero* fu più tardi sorpassato, ma anche banalizzato, da coppie ermeneutiche più fortunate, come per esempio quella suggerita da Milton, che aveva descritto le due figure come “l’Allegro” e “il Pensieroso”.³⁹ Propongo qui non di seguire alla lettera la pro-

³⁹ La sola commentatrice che dedica alcune righe a questa interpretazione di Giovanni Cinelli è Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana di Michelangelo.

posta di Bocchi e Cinelli, ma di sfruttare il potenziale valore euristico di questa lettura, che offre uno spunto interpretativo non superfluo per la lettura delle quattro statue pensate per questo spazio. Penso che sia possibile sostenere che l'alternanza delle ore non restituisca solo e semplicemente il senso del “destructive power of Time”⁴⁰ (interpretazione fondata sul passo di Ascanio Condivi: “il Tempo che consuma tutto”), ma abbia a che vedere anche col senso del passaggio e l'avvicinarsi delle ore che caratterizza la liturgia della Resurrezione (in questo senso, quindi, non un tempo che distrugge, ma un tempo che porta a una rinascita). D'altra parte, bisogna chiedersi perché lo scultore si concentrò su queste statue e non su altre, e tra queste quattro statue più su alcune che su altre, e se questo abbia avuto a che vedere solo con impedimenti materiali (i blocchi di marmo per le statue dei *Fiumi* che non arrivavano, come lamentato da Michelangelo in una lettera del 24 ottobre del 1525)⁴¹ o anche con un interesse specifico per queste figure in particolare.

Nella letteratura storico-artistica specialmente anglofona si parla di “strati di significato” (“layers of meaning”) per riferirsi ad atti di interpretazione, che non coincidono necessariamente con le iniziali “intenzioni” dell'artista o dei committenti. Come possiamo qui solo brevemente accennare, nel caso della Cappella Medici è particolarmente difficile determinare quali possano essere state nei dettagli queste intenzioni iniziali, visto il lungo e complesso sviluppo del progetto e la sua sistemazione postuma, che gli esecutori avrebbero comunque voluto attuare secondo le idee originarie.⁴² Ricapitoliamo anzitutto alcuni elementi fattuali relativi ai lavori nella cappella funebre dei Medici voluta da Giulio de' Medici già dal giugno 1519.

Michelangelo lavorò all'architettura e alla decorazione di questo spazio, dirigendo un vasto gruppo di aiuti, intagliatori e scalpellini, tra il novembre del 1519 e il 1534 attraverso un complesso processo di progettazione ed evoluzione di idee che si succedettero in varie fasi, interrompendosi solo tra il 1526 e l'autunno del 1530, durante il periodo della Seconda Repubblica.⁴³ Con il definitivo

⁴⁰ Panofsky, “The mouse”, p. 242.

⁴¹ Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci, 24 ottobre 1525 in Felici, *Michelangelo*, p. 220.

⁴² Il 29 febbraio 1563, pochi mesi prima della morte di Michelangelo, Vasari gli scrisse per chiedere, da parte del Granduca, quali fosse state l'“intenzion sua o di Clemente” rispetto al “titolo della capella” e quale fosse l'“invenzione delle figure” che non erano state eseguite, “perché Sua Eccellenza non vole che si faccia niente prima senza l'ordine suo” (*Il carteggio*, V, pp. 298–305, lì datata 17 marzo, ma anticipata al 29 febbraio nell'edizione online Memofonte).

⁴³ L'interruzione dei lavori a causa della crisi politica è narrata nel diario del priore di San Lorenzo, Giovanni Battista Figiovanni, per cui si veda Parronchi, “Una ricordanza inedita”, pp. 324–327: dopo che il 12 agosto 1530 i commissari papali firmarono il contratto con i fioren-



Fig. 5: Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

—
 tini, nell'autunno Michelangelo torna a lavorare per Clemente VII ("e così riaprimmo la fabbrica l'anno 1530"). Recenti messe a punto della cronologia, dei tempi di progettazione ed esecuzione delle statue per la cappella, in relazione, rispettivamente con i disegni disponibili e con considerazione pratiche relative all'esecuzione materiale, sono offerte da: Carmen Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, New York 2018, pp. 112–129, p. 112; Claudia Echinger-Maurach, "E si rinasce tal concetto bello". Michelangelo e la genesi delle sculture nella Sagrestia Nuova, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, pp. 198–216 (entrambe con bibliografia precedente). In particolare per il primo periodo di progettazione si veda Johannes Wilde, "Michelangelo's Designs for the Medici Tombs", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), pp. 54–66.

abbandono di Firenze da parte dell'artista nel 1534 (e la morte di Clemente VII il 25 settembre 1534), la fabbrica di San Lorenzo, inclusa la Cappella Medici, rimase incompiuta (scrive il Figiovanni che l'opera non si sarebbe più ridotta "alla sua perfezione"): solo le figure sedute dei due Capitani erano state installate nelle loro nicchie, mentre le quattro personificazioni delle *Ore* non erano state montate.⁴⁴ Per impulso di Cosimo I i lavori furono ripresi nel 1546: si deve a Tribolo (Niccolò di Raffaello dei Pericoli) la sistemazione definitiva delle quattro allegorie delle ore del giorno a coppie di due sui sarcofagi marmorei.⁴⁵ Successivamente, l'aspetto generale della cappella (come lo videro Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli, e come lo vediamo ancora noi oggi) fu definito sotto il coordinamento di Giorgio Vasari, che mettendo mano allo stato di abbandono in cui lo spazio versava, lo portò all'attuale aspetto in due tempi diversi: 1554–1559 e 1563–1564.⁴⁶

Le statue portate a compimento, con diversi livelli di finitura, da Michelangelo (le quattro *Ore*, le statue dei due Duchi e la Madonna lasciata incompiuta) e solo parzialmente da lui allestite alla fine dei quindici anni di lavoro (1519–1534) non corrispondevano a tutto ciò che era stato inizialmente pianificato. Sappiamo per certo che, almeno inizialmente, le tombe monumentali dovevano essere quattro e non solo due, che i monumenti dovevano essere accompagnati da allegorie di quattro fiumi (dei quali si conserva un bozzetto), che dovevano esserci stucchi (forse in parte eseguiti, ma poi distrutti) e affreschi, e che il progetto originario comprendeva diversi altri elementi strutturati su differenti livelli.⁴⁷ Per questo, in un importante saggio, Estelle Lingo ha spostato l'attenzione dal 'programma' iniziale al lungo 'processo' creativo, attraverso il quale il progetto fu lentamente sviluppato.⁴⁸ Gli storici

⁴⁴ Emanuela Ferretti, "Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo nei cantieri di San Lorenzo", in *Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini e Giacomo Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 35–47, qui pp. 36–42.

⁴⁵ Ibid., pp. 37–38.

⁴⁶ Ibid., p. 39–41 e Eliana Carrara e Emanuela Ferretti, "'Il bellissimo Bianco' della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea", in: *Opus Incertum*, 2 (2016), pp. 58–73.

⁴⁷ È impossibile riassumere qui tutta la bibliografia in proposito ma si vedano almeno: Anny E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922; Wilde, "Michelangelo's Designs for the Medici Tomb", pp. 54–66; C. De Tolnay, *Michelangelo*, III (The Medici Chapel), Princeton 1970 (prima edizione: 1948); in particolare per i progetti di decorazione pittorica, oltre allo studio di Anny Popp, Paul Joannides, "The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent", in *Master Drawings* 34 (1996), pp. 148–167 and Carrara/Ferretti, "'Il bellissimo Bianco'" pp. 60–62.

⁴⁸ Estelle Lingo, "The Evolution of Michelangelo's Magnifici Tomb: Program versus Process in the Iconography of the Medici Chapel", in: *Artibus et Historiae*, 35 (1997), pp. 91–100.

dell'arte hanno di conseguenza cercato di ricostruire, non solo, quale fosse l'idea iniziale,⁴⁹ ma anche tutti gli scivolamenti semantici e le metamorfosi del progetto; quali fossero i significati della sistemazione finale, oltreché il funzionamento del cantiere nelle sue varie fasi; infine, quali siano stati i tempi esatti di esecuzione e quali siano le parti scultoree eseguite dai collaboratori, inclusi il fregio con le maschere e i due candelabri (Fig. 6)⁵⁰.

La domanda se l'allestimento finale ci restituisca solo un frammento della concezione iniziale dell'artista, o se invece l'insieme abbia un qualche senso compiuto è rimasta sempre aperta. Moltissime interpretazioni iconografiche si sono succedute, improntate ai più diversi metodi e orientamenti della storia dell'arte e dell'iconografia: da letture fondamentalmente liturgiche, a interpretazioni neo-platoniche,⁵¹ cosmologiche, o politiche.⁵² Rileggendo oggi le diverse interpretazioni è difficile non condividere l'impressione già espressa dal canonico Domenico Moreni nel 1813,⁵³ che questo sia uno spazio polisemico se non anche uno spazio generatore di significati (non necessariamente tutti presenti nelle intenzioni iniziali). Per alcuni interpreti, inoltre, si tratta anche di un'opera di svolta dal punto di vista stilistico che, per usare le parole di Frederick Hartt, riunì intorno a sé, lungo gli anni della sua creazione e poi nella sistemazione postuma, anche la "crisi emozionale" dell'arte fiorentina.⁵⁴

La questione di fondo riguarda, insomma, se e come sia possibile leggere in termini di significati prefissati o invece di forme e significati in costante trasformazione una cappella la cui genesi è chiaramente legata a una crisi dinastica (la morte dei due ultimi rampolli di casa Medici), ma i cui lavori furono accompagnati (e anche interrotti) da tutte le altre crisi religiose e politiche che si dipanarono tra Roma e Firenze in quegli anni: concepita nel 1519 poco prima che

49 Già Ettlinger, per esempio, scrive all'inizio del suo pur fondamentale saggio che è importante non partire da ciò che si vede, ma da ciò che era stato progettato inizialmente.

50 William E. Wallace, "Drawings from the Fabbrica of San Lorenzo during the Tenure of Michelangelo", in: *Studies in the history of art*, 33 (1992), pp. 117-141; Marco Campigli, "Silvio Cosini e Michelangelo", in: *Nuovi studi*, 11 (2006 [2007]), pp. 85-116; Dario Donetti, "Modelli, produzione, variazioni. L'organizzazione del lavoro nel cantiere della Sagrestia Nuova", in: *Michelangelo. Arte - Materia - Lavoro*, pp. 217-232.

51 De Tolnay, *Michelangelo*; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Princeton 1939.

52 Hartt, "The meaning".

53 Come già notato da Domenico Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'imperiale basilica di San Lorenzo in Firenze*, Firenze 1813, p. 48: "l'allegorico significato delle due predetti è di molti significati suscettibile."

54 Hartt, "The Meaning", p. 155: "The Medici Chapel is the central monument of Florentine art between 1520 and 1534. Around it the gathering emotional crisis of Florentine Mannerism gains shape and direction."



Fig. 6: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, candelabro.

Leone X scomunicasse Lutero, fu eseguita in un arco di tempo che vide, a Roma, la crisi del Sacco (1527) e quindi, a Firenze, la crisi del regime mediceo con la cacciata del duca Alessandro e la Seconda Repubblica, di cui lo stesso Michelangelo fu un sostenitore. La lettera citata in apertura appartiene al periodo della restaurazione medicea quando Clemente VII richiamò Michelangelo a Firenze perché finisse i lavori, poi rimasti interrotti con la definitiva partenza per Roma e la morte del papa nel 1534.

Di conseguenza, anche il tema di se e come la sistemazione finale corrisponda o meno alle intenzioni dell'artista è stato ampiamente dibattuto.⁵⁵ Sulla base della documentazione superstite di abbozzi, disegni e testi autografi dell'artista, nonché delle fonti relative all'allestimento successivo, è possibile essere ragionevolmente sicuri che l'assetto dato alle tombe dei due Capitani rispettasse le intenzioni dell'artista. Per testare l'ipotesi qui proposta, ovvero che la focalizzazione sulle figure delle *Ore* avesse a che fare con un interesse personale di Michelangelo – interesse che si veniva a sposare perfettamente con le funzioni della cappella – conviene quindi ripartire da alcuni dati certi:

- (i) la Sagrestia Nuova è l'unico caso in tutta l'opera dell'artista in cui possediamo annotazioni manoscritte e testi autografi che elaborano sul possibile significato allegorico di alcuni elementi e sculture della cappella.⁵⁶ Si tratta di note dallo statuto difficilmente definibile che senza dubbio precedono la messa in opera delle figure. La più antica di queste annotazioni è stata definita come una “meditazione” sul tema della fama che è posta sotto al disegno di un primo progetto che non fu proseguito.⁵⁷ La seconda annotazione riguarda invece la configurazione poi messa in opera delle due statue reclinate sul sepolcro di Giuliano e insiste in particolar modo sul tema del dialogo tra il giorno e la notte. Si tratta della famosa nota autografa sul foglio di Casa Buonarroti 10A, scritta sopra tre studi di basi di pilastri per la stessa Sagrestia, in cui “el dì” e “la nocte” parlano tra loro a proposito della morte del duca Giuliano (Fig. 7).⁵⁸ Per quanto, come vedremo più avanti, si tratti di un testo di difficile interpretazione, la nota, comunemente data al 1524, attesta l'interesse di Michelangelo per l'avvicinarsi del giorno e della notte in relazione al tema funebre della cappella.
- (ii) il 24 ottobre del 1525, “le quattro figure” (quelle delle *Ore*) erano “chonciate”, ma non erano “anchora finite, e è vi da fare anchora assai”; invece

55 Richard Trexler, “True light shining: vs. obscurantism in the study of Michelangelo's New Sacristy”, in: *Artibus et historiae* 21 (2000), pp. 101–117, sostenne, per esempio, che i due sepolcri di Giuliano e di Lorenzo dovevano essere invertiti.

56 Dato già sottolineato da Gilbert, “Texts and Contexts”, pp. 392–393: “Finally, coming to Michelangelo's own notes about the tombs, I would propose to define the Medici Chapel as that one work of Michelangelo's about which he wrote iconographic notes”. Proprio per questo motivo la Cappella Medici riveste un ruolo speciale negli studi di indirizzo iconografico.

57 London, British Museum, 1859-5-14-823 (Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975–80, 189r).

58 De Tolnay, *Corpus*, 201r. Cfr. Luciano Berti, *Michelangelo: i disegni di Casa Buonarroti*, schede critiche di Alessandro Cecchi e Antonio Natali, Firenze 1985, p. 103.

“le quatro altre per fiumi non sono chominciate perché non ci sono e marmi”;⁵⁹

- (iii) da una lettera di Michelangelo del 17 giugno 1526, sempre indirizzata a Giovanni Francesco Fattucci, probabilmente perché ne riferisse a Clemente VII che voleva veder finiti i lavori, emerge l'ansia per la consapevolezza di dover finire (“io lavoro el più che posso”). La lettera fornisce un termine certo *ante quem* per la concezione definitiva dell'allestimento, di cui sono dati anche alcuni dettagli cruciali: Michelangelo intende far coprire le figure che si trovano abbozzate nella Sagrestia per lasciar lavorare gli scarpellini “a murare l'altra sepultura a rrischontro di quella che è murata, che è squadrata tucta o poco manca”. Ciò significa che a questa data la tomba di Giuliano era già stata murata. L'artista intende poi “far cominciare” l'altro “chapitano” (Lorenzo) nel giro di quindici giorni; a quel punto solo “e' quatro fiumi” saranno ancora da fare. Le figure che Michelangelo vorrebbe “fare di [sua] mano” sono in tutto undici: “le quatro figure in su' chassoni, le quatro figure in terra che sono e' fiumi, e' dua chapitani e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa”. Tuttavia di queste undici figure, a questa data Michelangelo ne aveva iniziate solo sei.⁶⁰
- (iv) i quattro *Fiumi*, menzionati nelle due lettere precedenti (e di cui ci resta un bozzetto) dovevano essere di mano di Michelangelo ma non furono mai eseguiti. Gli altri elementi scultorei indipendenti che furono poi allestiti nella sistemazione finale furono il Cosma e Damiano di Giovanni Angelo Montorsoli e di Baccio da Montelupo e la coppia di candelabri, almeno uno dei quali si ritiene quasi certamente eseguito da Silvio Cosini.⁶¹ Se l'idea dei *Fiumi* fu del tutto abbandonata, si può pensare che ci fosse consapevolezza che le figure delle *Ore* bastassero a produrre un senso compiuto una volta associate a coppia sui due sepolcri dei Duchi, le cui statue furono impostate in modo da avere i volti girati verso la statua della Madonna. In questo senso, la lettura postuma e di senso comune di Bocchi e Cinelli ci può aiutare

⁵⁹ Lettera di Michelangelo a Fattucci, citata sopra nota 41.

⁶⁰ Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma, 17 giugno 1526 in Felici, *Michelangelo*, pp. 221–222: “Io lavoro el più che io posso, e infra quindici di farò chominciare l'altro chapitano; poi mi resterà, di chose d'importanza, solo e quatro fiumi. Le quatro figure in su' chassoni, le quatro figure in terra, che sono e fiumi, e dua chapitani e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa sono le figure che io vorrei fare di mia mano: e di queste n'è chominciate sei; e bastami l'animo di farle in tempo chonveniente, e parte far fare anchora l'altre che non importano tanto.”

⁶¹ Campigli, “Silvio Cosini.”

a ricostruire questo senso compiuto nella misura in cui, includendo il riferimento sopra citato alla “vigilanza” con una ammirata descrizione di tutti gli altri elementi, compresi i due candelabri, ci restituisce l’eloquenza complessiva di questo frammento, nonostante il suo stato ‘non finito.’

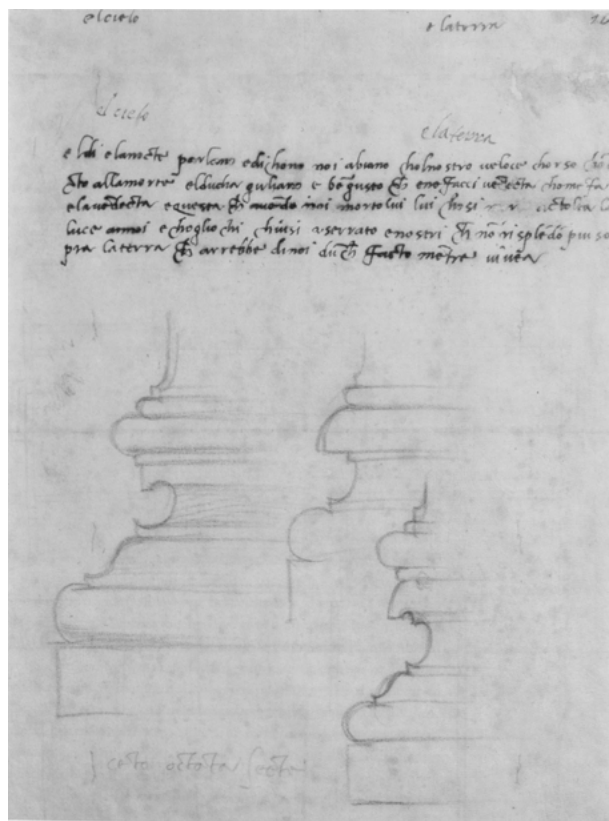


Fig. 7: Michelangelo, Tre studi di basi di pilastri, Firenze, Casa Buonarroti, 10A.

Grazie alla messe di studi sulla successione dei disegni, abbozzi e studi grafici di Michelangelo è oggi possibile sapere quando e come presero forma e senso le “quattro figure in su’ chassoni”, due delle quali, come abbiamo visto, sono già battezzate come “il dì” e “la notte” da Michelangelo (e già nel 1531, Mini nomina la *Notte*), mentre le altre vengono identificate con *Aurora* e *Crepuscolo* da altri, in particolare da Anton Francesco Doni in una lettera allo stesso Miche-

langelo del 1543⁶² e da Benedetto Varchi (1549).⁶³ Ascanio Condivi, nel 1553, parla di nuovo de il *Giorno* e la *Notte*, senza tuttavia menzionare le altre due *Ore*.⁶⁴ Nonostante che solo due nomi siano menzionati direttamente da Michelangelo, è insomma fuori di dubbio che le quattro figure venissero identificate con rappresentazioni dei quattro intervalli di tempo del giorno, identificabili con: notte, giorno, mattina (o *Aurora*), sera (o anche “il brusco”, poi divenuto *Crepuscolo* nei testi letterari).⁶⁵

Secondo Claudia Echinger-Maurach, la coppia *Giorno* e *Notte*, corrispondente alle due figure già presenti nel piccolo studio di Casa Buonarroti, 88A, datato 1520–21 (Fig. 8), fu materialmente iniziata tra l'agosto e l'ottobre 1524, quando si cominciò a lavorare il blocco per la *Notte*.⁶⁶ Gli altri disegni noti per le sculture delle quattro *Ore*, generalmente datati dagli studiosi 1524–1526, sarebbero da datare tra l'aprile e l'ottobre del 1524.⁶⁷ Certamente, vista la lettera sopra citata del 24 ottobre 1525, quattro delle sculture per la cappella (probabilmente le quattro *Ore*) furono “chonciate”, a diversi livelli di avanzamento, tra l'agosto 1524 e l'ottobre 1525, dunque, sottolinea Echinger-Maurach, con un ritmo di tre mesi e mezzo a figura, che “non è davvero molto”.⁶⁸ Le quattro figure, anche se forse concepite già a partire dal 1521, sarebbero quindi state portate a un certo livello di finitura in tempi molto compressi, tra il 1524 e l'ottobre 1525 (periodo al quale viene datato anche il foglio con le righe di Michelangelo sul dialogo tra il “di” e la “notte”, che fissa l'idea dell'accoppiamento delle figure a due a due). Il lavoro sulle statue dovette, però, continuare anche dopo, giacchè sappiamo che nel 1531 i due “vecchi” non erano ancora finiti. Le “sei figure” che al 17 giugno 1526 Michelangelo diceva di aver “chominciate”

⁶² Anton Francesco Doni a Michelangelo Buonarroti, 12.01.1543 (*Il carteggio*, IV, 1979, pp. 160–163): “la sagrestia di San Lorenzo nostro, non pure fa maravigliare gli spiriti, ma rubba l'anime di coloro che la mirano, et di più quella Aurora fa lasciare delle più belle et più divine donne che si vedesser mai per abbracciare et bacciar lei.”

⁶³ Benedetto Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze 1549, p. 117.

⁶⁴ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze 1998, p. 41.

⁶⁵ L'Anonimo Magliabechiano le descrive come: “la Notte, la Aurora, il Brusco <. . .> e il Giorno” (Barocchi, *La vita*, III, p. 953). Della statua della *Notte* Michelangelo parla anche in un più tardo componimento, questa volta a sfondo politico (*Rime*, n. 247: “Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso”).

⁶⁶ Echinger-Maurach, “E si rinasce”, p. 205.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 215, nota 63, e p. 209.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 204.

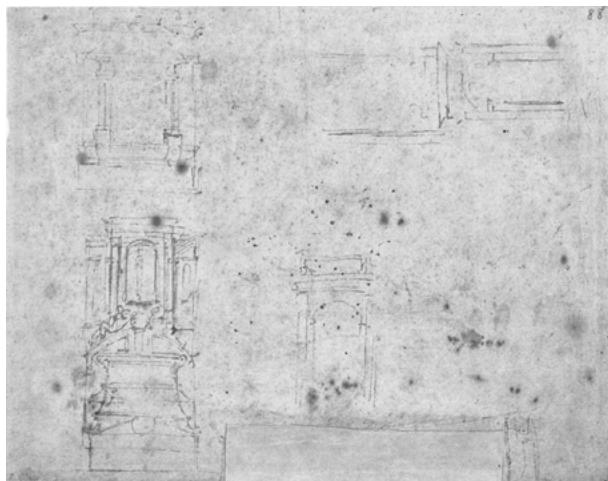


Fig. 8: Michelangelo, Studi per le tombe della Sagrestia Nuova, Firenze, Casa Buonarroti, 88A.

comprendevano, quindi, oltre le quattro *Ore del giorno*, forse la *Madonna* e un *Duca*.⁶⁹

Da questa ricostruzione si desume qualcosa che emerge anche dall'epistolario: il passare del tempo e il senso di una scadenza incombente si intersecarono con l'idea (o il compito) di scolpire figure rappresentanti proprio lo scorrere del tempo. Forse concepite sin dal 1521, le quattro figure furono "chonciate" in un arco di tempo molto ristretto (1524–1525). L'idea che le sculture fossero state eseguite "in pochi mesi" trova conferma in un passo della biografia di Ascanio Condivi (che però è collocato cronologicamente dopo la richiamata di Michelangelo a Firenze da parte di Clemente VII).⁷⁰ Facendo l'esercizio di leggere in sequenza le lettere di questo periodo (e fino al 1534), il senso dello scorrere del tempo in relazione all'esecuzione materiale delle statue sotto la pressione del volere del committente viene del tutto confermata, specialmente a partire dall'aprile del 1523, ovvero qualche mese prima che Giulio de' Medici fosse eletto papa. Tra la fine di settembre e l'ottobre del 1521, Michelangelo scrive, rispetto ai "casi delle sepolture", di essere "parato ogni ora a mmectere la persona e la vita, quando bisognassi, per el chardinale de'

⁶⁹ Ibid., pp. 203–205.

⁷⁰ Condivi, *Vita*, p. 41: "con tanto studio si messe a tale impresa, che in pochi mesi fece tutte quelle statue che nella Sagrestia di San Lorenzo si veggiono, spinto più dalla paura che dall'amore."

Medici".⁷¹ Nell'aprile del 1523, afferma di promettergli, specialmente se lo "libererà" dagli impegni presi a Roma per la sepoltura di Giulio II, di "lavorare per lui senza premio nessuno tucto 'l tempo che io vivo" e di ingegnarsi comunque a fare qualcosa "di mia mano in dette sepolture", in caso il cardinale non fosse riuscito, o non avesse voluto, liberarlo dall'impegno romano ("se lui non mi vuole liberare").⁷² Tra il 12 e il 18 luglio del 1524, Michelangelo, dichiara di non essere "inanzi chon l'opera" quanto dovrebbe, a causa dei ritardi nella consegna di marmi buoni, e di trovarsi per questo in "tanto afanno".⁷³ Negli stessi giorni, scrive a Meo delle Corte, uno dei suoi scalpellini, di essere "di nuovo sollecitato che io lavori e che io mandi più presto che io posso a richavare e marmi che non sono buoni": in questa lettera lo prega di presentarsi il giorno dopo, all'alba, per ispezionare alla luce rada della mattina, "innanzi che 'l sole ci dia noia", gli eventuali difetti dei marmi che già si trovavano sulla piazza di San Lorenzo.⁷⁴ Nella già citata, importante, lettera del 17 giugno 1526 scrive "io lavoro el più che io posso".⁷⁵ E ancora dalle lettere dei suoi collaboratori e amici, per esempio ancora in quella di Francesco da Sangallo a Michelangelo, probabilmente del 1530, come in quella citata in apertura, emerge la costante impressione che Michelangelo fosse letteralmente sotto pressione per terminare l'opera.⁷⁶

Mentre per Gunther Neufeld "the Times of Day were an afterthought" (introdotto forse in seguito all'aver capovolto uno studio precedente, datato al 1521) che "defies interpretation",⁷⁷ vorrei qui suggerire che l'interesse per le quattro statue delle *Ore* sia stato il risultato di due forti spinte convergenti: da un lato, uno stretto legame con la nozione evangelica di veglia e vigilanza le-

71 Felici, *Michelangelo*, p. 207 (Michelangelo in Firenze a Domenico Buoninsegni in Roma, tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre 1521).

72 Ibid., p. 209 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma).

73 Ibid., p. 213–214 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma, 12–18 luglio 1524): "Perché se fussi inanzi cho l'opera più che io non sono, forse che 'l Papa arebbe achoncio la chosa mia e sarei fuori di tanto afanno".

74 Ibid., pp. 214–215 (Michelangelo in Firenze a Meo delle Corte in Firenze, 12–18 luglio 1524): di questa lettera esistono tre redazioni diverse (due minute, e una spedita e sottoscritta): in tutte e tre è ripetuto l'ordine di presentarsi "domactina, un pocho a migliore ora che l'usato, a San Lorenzo, accio che 'l sole non ci dia noia, a vedere e' mancamenti de' marmi" (p. 215).

75 Ibid., p. 221 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma).

76 Michelangelo, *Carteggio*, III, p. 294: "più settimane sono che io vi ho voluto parlare per mio conto, e mai non ho potuto; quando non siete istato inn casa, e quando alcuna volta, la sera, che io sono venuto, quando avete lavorato, e quando non m'è istanto risposto, tanto che mai v'ò potuto parlare."

77 Neufeld, "Michelangelo's Times of Day", p. 273.

gata alla Resurrezione di Cristo, in un senso simile a quello illustrato attraverso la *Pietà* di Viterbo; dall'altro, un interesse specifico dell'artista per il tema del passare delle ore e del tempo. Riflettendo su quale sia stato l'impulso che spinse a concentrarsi proprio su queste figure (oltre che su quelle principali dei Capitani, poi portate a termine, e della statua di culto, che, pur essendo l'elemento focale in una cappella religiosa, restò incompiuta) e non sulle altre idee, ovvero le allegorie dei quattro fiumi, che pure sono ancora menzionate nella lettera del 1526 tra le "chose d'importanza" da eseguire di propria mano "in tempo chonveniente", appare chiaro che le "quatro figure in su' chassoni" assunsero priorità rispetto a queste ultime (mente tutte le altre, come ulteriormente specificato nella lettera del 17 giugno 1526, "non importano tanto").

Guardiamo quindi nuovamente da vicino e nello spazio della cappella le quattro figure delle *Ore* (Fig. 9–12) mettendo in relazione questi due fatti: i tempi del lavoro dell'artista e i tempi del giorno rappresentati nello spazio liturgico della Sagrestia. Tutti gli interpreti (dai sostenitori di un'interpretazione neoplatonica a quelli propensi a letture di tipo cosmico, geografico o liturgico, fino a coloro che suggeriscono una successione di regni nella cappella, o che si focalizzano su significati politici e dinastici) considerano come imprescindibile per qualsiasi lettura delle quattro figure e in generale dello spazio di questa cappella un confronto con il significato fissato nel brano di Ascanio Condivi di 1553, quando le due sepolture erano ormai state allestite: "l'arche son poste dentro a certe cappelle, sopra i coperchi delle quali iaceno due figuroni maggiori del naturale, cioè un omo e una donna, significandosi per queste il Giorno e la Notte, e per ambi due il Tempo che consuma tutto."⁷⁸ La considerazione di Condivi è cruciale non solo per il fatto di nominare le due figure, in un modo che coincide con ciò che leggiamo nel frammento testuale di Michelangelo su "el dì" e "la notte", ma soprattutto perché Condivi dichiara che, per produrre il loro significato, le due figure vanno considerate insieme (*per ambi due*). A prescindere da qualsiasi considerazione sul progetto originario, il dato dal quale dobbiamo partire è che l'idea finale fu quella di produrre un certo significato attraverso due mosse: la creazione di quattro ore e il loro accoppiamento simmetrico a due a due "in su' cassoni" dei due duchi (con opposizioni femmina/maschio, luce/buio, giovane/vecchio). Anche se il battesimo della seconda coppia di personificazioni come *Aurora* e *Crepuscolo* è dovuto ad altri autori (rispettivamente ad Anton Francesco Doni nel 1543 e Benedetto Varchi nel 1549, cioè in date che, comunque, precedono il testo di Condivi), è chiaro che lo scorrere del tempo, o meglio la *scansione* del tempo e la successione

⁷⁸ Condivi, *La vita*, p. 41.



Fig. 9: Michelangelo, *Notte*, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



Fig. 10: Michelangelo, *Giorno*, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

(“veloce corso” scrive Michelangelo nella sua nota) di intervalli temporali opposti tra ore diurne e ore notturne (notte/giorno; aurora/crepuscolo) era d’interesse per l’artista, rimanendo, alla fine, l’elemento portante dell’invenzione allegorica (nella stessa descrizione di Condivi le figure dei due Capitani sono menzionate solo dopo, quasi come elementi meno importanti e scontati: “ci son poi altre statue, che rappresentano quelli per chi tai sepolture sono fatte”).⁷⁹

⁷⁹ Ibid.



Fig. 11: Michelangelo, Crepuscolo, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

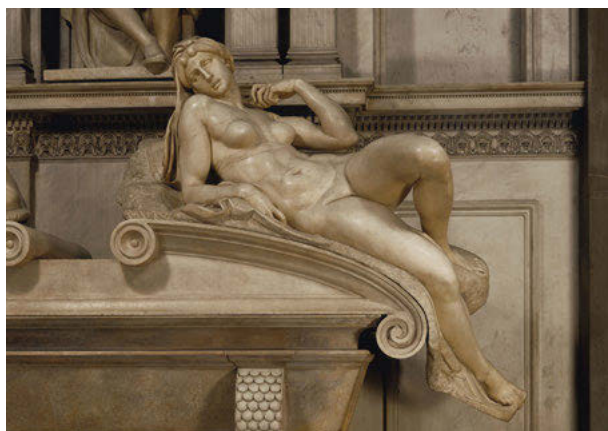


Fig. 12: Michelangelo, Aurora, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

A questo punto, ricordiamo i dati messi in evidenza da Leopold Ettlinger nel 1978:

- (i) nel 1519 Giulio de' Medici aveva inteso fondare una “cappella”, ovvero uno spazio munito di altare che doveva ospitare messe in onore di coloro che dovevano esservi sepolti, cioè i defunti di casa Medici.⁸⁰ Tuttavia, la lun-

80 Ettlinger, “The liturgical function”, pp. 288 e 301. Sulla struttura liturgica delle “cappelle” e gli obblighi di celebrarvi messe, attraverso l'istituzione di una o più cappellanie, si veda

ghezza dei lavori e lo stato di cantiere aperto che caratterizzò questo spazio per i quindici anni in cui Michelangelo ci lavorò non permisero per lungo tempo di usare la cappella per le celebrazioni alle quali era destinata.

- (ii) Solo con una bolla del 14 novembre 1532 Clemente VII istituì ufficialmente la liturgia speciale che doveva esservi celebrata: una lampada doveva essere costantemente accesa, notte e giorno nella cappella; dovevano essere eletti quattro nuovi cappellani che recitassero all'altare ogni giorno “alle ore dovute” tre messe in suffragio delle anime dei defunti membri della famiglia Medici; infine, quotidianamente, con la sola interruzione delle messe, doveva esservi recitato da due cappellani e, quando volessero, anche dai canonici, il Salterio *die noctuque sine intermissione*.⁸¹ Non implementata finché la cappella non fu terminata e resa agibile, questa particolare liturgia è ricordata ancora da Vasari nella sua lettera a Michelangelo del marzo 1563, in cui si discute di come il duca Cosimo avesse preso l'iniziativa di portare a compimento i lavori della cappella: “delibera ora che in detto luogo continuamente si celebra, e che con la perpetua orazione del giorno e della notte si loda Dio, come dessiderava Papa Clemente VII;”⁸² lo stesso concetto è ripetuto in una successiva missiva da far recapitare a Caterina de' Medici.⁸³

Chiara Franceschini/Steven Ostrow/Patrizia Tosini, “Chapels. An Introduction”, in: *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome: Form, Function, Meaning*, a cura di Chiara Franceschini, Steven Ostrow e Patrizia Tosini, Milano 2020, pp. 9–14.

81 “Statuimus, et ordinamus, quod Prior pro tempore, et Capitulum ad minus unam lampadem in dicta cappella diu, noctuque accensam, et ardentem manuteneant, nec non ultra quatuordecim Cappellanos nunc existentes, quatuor alios Cappellanos ad eorum nutum ponendos et amovendos [. . .] et ad illius altare in eadem Cappella Missas singulis diebus debitis horis per Sacristam ipsius Ecclesiae S. Laurentii pro tempore ordinandis celebrare, sic quod uni eorum iuxta providam ordinationem Prioris, et Capituli desuper faciendam liceat a celebratione quiescere, ita tamen quod nullo modo praetermittatur, quin inibi tres Missae per dictos quatuor cappellanos singulis diebus celebrentur, et quiescens illo die alibi non celebret, et in eorum Missis Orationem pro Defunctis, vel, praeterquam in Festis duplicibus, et solemnibus generaliter, ac Dominicis diebus, Missas ipsas de Defunctis dicere, et in choro dictae Ecclesiae deservire, ac Horis Canonicis, Missis, et aliis divinis Officiis sicuti ceteri illius cappellani [. . .]” (Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle*, pp. 153–154).

82 Karl Frey/Herman Walther Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923–1940, II, pp. 736–740, alle pp. 737–738.

83 “Morto papa Leone, e Giuliano suo fratello, Duca di Nemors, et Lorenzo, Duca d'Urbino, suo nipote e genitore della Serenissima Regina, et assunto al pontificato papa Clemente settimo, il quale [. . .] volse ancora far memoria de duoi duchi, et per tale effetto fece fare la bellissima fabbrica della sagrestia nuova per le mani di Michelagnolo Buonarruoti in Firenze a questa onorata chiesa di San Lorenzo, nella quale, finita, si messe nelle casse di marmo l'ossa del duca Giuliano et del felicissimo duca Lorenzo, che poi vi fu messo accanto a lui, drento, il corpo del duca Alessandro, fratello della Serenissima Reggente; et non solo per l'anime di que-

(iii) Dalla stessa bolla del 1532 apprendiamo che la cappella era stata fondata sotto il titolo della Resurrezione di Cristo.⁸⁴

Nel 1532, a circa un anno dalla ripresa dei lavori, il Papa sperava evidentemente di riuscire a mettere in funzione la cappella, che tuttavia non riuscì a vedere terminata. Anche se non è possibile sapere esattamente quando questa particolare liturgia fosse stata pianificata (la bolla di Clemente VII fu promulgata dopo che le statue erano state concepite), la dedica alla Resurrezione di Cristo, che risaliva alla fondazione della cappella, fornisce il contesto liturgico entro il quale anche la disposizione delle statue a coppie di ore alternate diventa del tutto appropriata. Come abbiamo già visto, la veglia e il passaggio delle ore tra notte e giorno è l'elemento cruciale della liturgia pasquale, che qui diventa anche una liturgia perpetua, con le tre messe al giorno e il canto ininterrotto del Salterio, in suffragio delle anime dei Medici defunti.

Nel Sermone 221 di Agostino, ovvero il *Sermone sulla Notte Santa* che ho già menzionato sopra in relazione alla *Pietà* di Viterbo, troviamo la seguente menzione del passaggio delle ore in attesa della Resurrezione di Cristo:

Deinde sabbati *dies*, a sua *nocte* incipiens, finitus est *vespere* incipientis noctis, quae pertinet ad *initium Dominici diei*; quoniam eum Dominus suae resurrectionis gloria consecravat.⁸⁵

sti Illustrissimi Signori di questa citta ordinò entrate ferme et durabili per quattro cappellani, che ogni giorno celebrino in quella tre messe, et uno si riposi, et volle che salmeggiando continuamente giorno et notte dua cappellani, et di due ore in due ore scambiandosi, facendo orazioni continue per quelle anime, dando di più loro duo cherici, che stieno al servizio di detti cappellani, servendo al culto di detta sagrestia; et di più al Capitolo per onore di detta chiesa volse che vi stessee del continuo un maestro di musica, che insegnassi a detti cherici, con 80 scudi l'anno di salario, oltre ai lumi et lampane che abbrusciano il dì et la notte alle sante reliquie, che egli donò a quella chiesa, e vasi di pietre finissime e preziosissime, dove stessino drento quelle, che vagliano un prezzo inestimabile." (Vasari a Pier Gondi, 5.10.1569: Frey, *Der literarische Nachlass*, II, 685, p. 461).

84 "Inter alia Cappella noviter in ipsa Ecclesia ex opposito illius Sacristiae per Nos olim tunc in minoribus constitutos magno sumpto, et summo studio constructa, et fundata sub titulo Resurrectionis D(omini) N(ostri) I(esu) C(hristi) nuncupanda, et ad illius Altare Missas singulis diebus sub certis modo, et forma, tunc expressis celebrare" (Domenico Moreni, *Memorie istoriche dell'Ambrosiana r. basilica di S. Lorenzo di Firenze, continuazione, dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno Mediceo*, Firenze 1816–1817, II, p. 467).

85 Agostino d'Ippona, *Sermo 221: De Nocte Sancta*, 4 (qui citato dall'edizione dei *Sermones* della Nuova Biblioteca Agostiniana e Città Nuova Editrice disponibile online nel sito web www.augustinus.it). Mia sottolineatura.

In ordine temporale sono nominati: la notte precedente il Sabato santo (tra Venerdì santo e il Sabato), il giorno del Sabato santo, il vespro del sabato sera all'inizio della notte e infine l'aurora della Domenica (*initium Dominici diei*), ovvero il giorno della Resurrezione. Non c'è alcuna evidenza che suggerisca che questo testo abbia costituito una fonte diretta per la disposizione delle statue; tuttavia costituisce un suggestivo parallelo, visto l'esplicito riferimento alla "notte" (*a sua nocte incipiens*), al "giorno" (*Sabbati dies*), al "vespro" (*finitus est vespere incipientis noctis*) e all'aurora della domenica di Resurrezione (*initium Dominici Diei*). La comune liturgia pasquale del Triduo, ovvero dei tre giorni che precedono la Pasqua, è basata sull'opposizione tra buio e luce che culmina con l'accensione del cero pasquale la domenica mattina, simboleggiante la Resurrezione di Cristo.⁸⁶ Un passo come quello sopra citato dei Sermoni agostiniani descrive la durata e il passaggio delle ore del giorno e della veglia pasquale nel Triduo, e in particolare tra il sabato e la domenica, riferendosi agli stessi quattro intervalli di tempo che vediamo nella cappella: notte (prima del sabato), giorno (del sabato), crepuscolo (del sabato), aurora (della domenica). Il sermone fa inoltre diretta eco a un passo del *Vangelo di Marco*, anche questo dedicato alla scansione delle ore:

Vigilate ergo, (nescitis enim quando dominus domus veniat: sero, an media nocte, an galli cantu, an mane), ne, cum venerit repente, inveniat vos dormientes.⁸⁷

Un invito a "vigilare" costantemente durante ciascuna di queste ore (sera o crepuscolo, notte fonda, canto del gallo o aurora, e mattina o giorno), in modo che il Signore, arrivando (ovvero risorgendo o venendo a giudicare), non trovi i fedeli addormentati. Questi intervalli temporali corrispondono a ore liturgiche, con le quali sappiamo che lo stesso Michelangelo aveva familiarità.⁸⁸

Una tale enfasi sulla successione di intervalli temporali e sul passaggio delle ore – nella *Pietà* di Viterbo così come, in modo molto più evidente, nella Sagrestia Nuova – agiscono visivamente, anche se diversamente nei due contesti, come inviti visivi ad una veglia vigile in attesa della Resurrezione di Cristo.

⁸⁶ Per una breve sintesi sul tema si veda Chiara Franceschini, "Light and Darkness: Visual Arts", in: *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 16, Boston/Berlin 2018, pp. 689–691.

⁸⁷ *Marcus*, 13: 35–36.

⁸⁸ Lo nota Gilbert, "Texts and Contexts of the Medici Chapel", p. 407, n. 5, dove è citato "the only record of any kind of Michelangelo's names for four times of day", ovvero il madrigale "La nuova beltà d'una" dove "Michelangelo uses the same terminology in naming the four times of day in a later madrigal, known in a manuscript of 1547 but believed by Girardi to have been composed earlier." Le ore citate da questo Madrigale (*Rime*, 263) sono "terza", "nona", "vespro" e "sera" (citate per enfatizzare il passaggio del tempo che rende vecchi: "né sol pasato è terza, / ma nona e vespro/ e sera").

Nella Cappella Medici, il discorso visivo sulla veglia e la vigilanza perpetua si lega a una speranza di salvezza e di resurrezione che riguarda in particolare i defunti membri della famiglia Medici, sepolti nella cappella (e che continuarono a essere depositati lì fino alla costruzione della Cappella dei Principi).

L'insistenza sul passare del tempo, e in particolare sulla veglia notturna, nelle due invenzioni michelangiolesche (*Pietà* di Viterbo e Sagrestia Nuova) corrisponde certamente al fatto, già notato dagli storici della letteratura (per esempio, da Matteo Residori), che la produzione poetica di Michelangelo sia "dominata dal tema del tempo".⁸⁹ Tuttavia, qui, non si tratta di un tempo astratto e indiviso, ma proprio della scansione ciclica del tempo del giorno attraverso quattro intervalli orari.

Nella Sagrestia Nuova, le scansioni temporali e la vigilanza sono figurati attraverso la combinazione delle due coppie femmina/maschio che, a diversi livelli di finitezza e politura, rappresentano i quattro intervalli temporali del giorno, posti in coppie che enfatizzano in entrambi i casi l'alternanza tra sonno e veglia, adattandosi ai rispettivi Capitani, come rappresentati dai loro gesti. Come notato da Cinelli, il carattere di Giuliano, che appare come attivo e sveglio, presiede sull'alternanza di *Notte* e *Giorno*: tra queste due statue, la prima è in assoluto la più finita e levigata, mentre il secondo è quello lasciato nel maggior stato di non finito (non sapremo mai se di proposito, o solo per ragioni indipendenti dalla volontà dell'artista). Il contrasto tra le due figure non è dato solo dal soggetto che rappresentano, dall'opposizione di genere e di età, e dalle posizioni alternate (la *Notte* che si offre agli osservatori; il *Giorno* che volge loro le spalle), ma anche dal contrasto di finitura e di trattamento materiale, che restituisce una serie di chiasmi. La notte è di marmo lucente, mentre il giorno di marmo opaco; la notte è finita e definita in tutti i suoi dettagli, mentre il volto non finito del giorno restituisce l'impressione che il suo viso sia accecato dalla luce. È suggestivo guardare questa statua pensando a ciò che Michelangelo aveva scritto a Meo delle Corte in merito al sole che da "noia" a chi voglia osservare le imperfezioni dei blocchi marmo. Il duca Lorenzo, rappresentato in attitudine più malinconica, non solo per la posizione della testa appoggiata sul braccio, ma anche perché l'elmo che porta in testa proietta un'ombra sul suo sguardo (Fig. 13) presiede, invece, sull'alternanza tra le due ore più 'malinconiche' e liminali, identificate con l'aurora e il tramonto. Le due rispettive statue presentano più o meno lo stesso livello di finitura. Insieme, appaiono un poco più chiare rispetto alla statua del Giorno e, essendo anche atmosfericamente più

⁸⁹ Residori, "Mia oscura notte", p. 121.



Fig. 13: Michelangelo, Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

simili tra di loro, contrastano tra loro molto meno di quanto non facciano il *Giorno* e la *Notte*. *Aurora* sembra in attitudine di svegliarsi, mentre *Crepuscolo* in quella di addormentarsi: tutto in questa cappella fa insomma pensare al ciclo sonno/veglia.

Per chi si trovi nella cappella, esistono poi diverse possibili sequenze di percezione delle sculture, anche se, come stabilito dagli studi d'impostazione liturgica, il punto di vista privilegiato doveva essere quello dei sacerdoti (quattordici cappellani) officianti a turno dietro l'altare (ma dobbiamo considerare che la cappella doveva ospitare anche i cantori, che non sappiamo esattamente dove fossero posizionati). Se ci poniamo davanti a ciascuna delle due sepolture (Fig. 4, 5), l'ordine in cui vediamo le sculture è *Notte/Giorno*, da un lato; *Crepuscolo/Aurora* dall'altro. Dall'altare invece (Fig. 14), ovvero dal punto di osservazione dei sacerdoti, le figure sono percepite secondo un diverso ordine. Guardando

verso la cappella nella direzione principale della statua della Madonna, la prima delle quattro figure che salta all'occhio, proprio a causa della sua maggior politezza e lucentezza, ma anche della sua posizione volta verso l'altare, è sempre inevitabilmente la *Notte*, che è posta alla sinistra dell'osservatore; dopodiché l'occhio si sposta sulla figura che è davanti a lei, ovvero sull'*Aurora* alla destra dell'altare. In effetti, anche nella lettera citata in apertura "le dua femine", che Mini andò a vedere di persona la mattina dopo aver passato la serata con Michelangelo a "ragionare d'arte", sono definite rispettivamente come "prima" figura e seconda figura ("questa sichonda"). Seguendo quest'ordine, e sempre guardando dall'altare, lo sguardo si posa, dunque, prima su *Notte*, poi su *Aurora*, poi può tornare sul *Giorno* e infine chiudere sul *Crepuscolo*, per ricominciare da capo attraverso lo spazio della cappella.



Fig. 14: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, veduta dell'interno dall'altare.

La sequenza corrispondente al principio ordinatore creato dalle due tombe si ritrova nel sermone *De nocte santa* di Agostino (*Notte, Giorno, Crepuscolo, Aurora*) mentre l'altra sequenza possibile (*Notte, Aurora, Giorno, Crepuscolo*), alla quale si può aggiungere anche quella corrispondente al passo di Matteo (*Sera, Notte, Aurora, Giorno*) possono essere percepite attraverso lo spazio architettonico della cappella. Ora, come ha scritto ancora Leopold Ettlinger, riprendendo

una suggestione di Charles De Tolnay, “visitors are always struck by the remarkably even light which fills the room. This is so, because Michelangelo consciously chose an arrangement of the windows – consciously, because it differs from that of the Old Sacristy – which gives at all times of day and in all weathers a mild and unchanging illumination without any strong shadows. In fact, it is impossible to guess the time of day when one is inside the chapel.”⁹⁰ Lo spazio è illuminato da quattro finestroni (Fig. 1), posti ciascuno su una parete in alto: insieme alla famosa e celebrata lanterna, le finestre illuminano lo spazio e le statue a tutte le ore del giorno e della notte, contribuendo con la luce naturale a restituire l’idea del passaggio circolare del tempo (anche se oggi questa percezione è falsata dalle lampade elettriche). Essendo questa principalmente una cappella funebre, la scansione del tempo e il tema dell’opposizione luce/buio e sonno/veglia è poi naturalmente legata al tema funerario di morte e resurrezione. Bisogna anche ricordare che “semper” era uno dei motti dei Medici, che avevano deciso di elevare questo tempio alla loro famiglia proprio quando la morte prematura dei loro ultimi rappresentanti laici (Giuliano nel 1516 e Lorenzo nel 1519) aveva minacciato la sopravvivenza della famiglia.⁹¹

Il passaggio delle ore scandito visivamente dall’avvicinarsi delle sculture marmoree che scivolano reclinate sui coperchi curvi dei due sepolcri si sposa insomma perfettamente con l’istituzione delle tre messe giornaliere e del canto perpetuo del Salterio, che doveva svolgersi in questa cappella notte e giorno senza interruzione. Visto che le statue delle *Ore* furono concepite certamente prima dell’istituzione ufficiale della liturgia clementina in questa cappella, potrebbe anche essere possibile pensare che addirittura le statue stesse abbiano fornito lo spunto per la precisazione liturgica relativa al canto del salterio nel testo della bolla e poi del messale.

Torniamo quindi, infine, sull’annotazione di Michelangelo, descritta come “perplexing” da Leonard Barkan e datata 1524 circa, in cui il testo scritto si intreccia con disegni per questo spazio (secondo la relazione tra testo e immagine che ancora Barkan efficacemente descrive come di natura “radically disjunctive”) creando un dialogo tra il “di” e la “notte”. Leggiamo ancora una volta questo famoso brano:

⁹⁰ Ettlinger, “Liturgical function”, p. 301.

⁹¹ Cristina Acidini Luchinat, “Michelangelo and the Medici”, in: *The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, New Haven 2002, pp. 9–24, p. 14. Nei progetti iniziali la concezione scultorea doveva anche alludere al tema della “fama” come emerge dalla meditazione scritta dallo stesso Michelangelo posta in calce a uno dei primi disegni per questa cappella: “la fama tiene gli epitaffi a giacere” (*Rime*, 13).

El Dì e la Notte parlano, e dicono: – Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, così morto ha tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato e nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che arebbe di noi duncche fatto, mentre vivea?⁹²

Giuliano, essendo morto, ha portato via la luce da noi e, con il chiudere i suoi occhi, ha “serrato” i nostri. Se guardiamo la statua, tuttavia, gli occhi di Giuliano appaiono spalancati. Osservando la disposizione delle statue, come furono messe in opera, notiamo un intenso gioco di sguardi, diverso da quello descritto nel frammento di dialogo: gli occhi chiusi (o semichiusi?) della Notte contrastano con gli occhi spalancati del duca “vigilante”, mentre lo sguardo del Giorno sembra accecato dalla luce del sole (Fig. 15). Non sappiamo se Michelangelo avesse pianificato di collocare le statue esattamente così, tuttavia è certo che la *Notte* è la figura sulla quale egli lavorò di più: è la più finita e levigata delle quattro, la più lucida e luminosa. In effetti, non è semplicemente una figura addormentata, ma, come scrive Wallace, è piuttosto “poised ambiguously between sleep and wakefulness”.⁹³ *Notte* è anche l'unica figura alla quale Michelangelo ha dato degli attributi, che evocano ulteriormente l'oscurità, il sonno, la morte e la vigilanza:⁹⁴ il diadema lunare, il mazzo di papaveri (o di melagrani?), una maschera, ma anche una civetta vigilante. Nell'intenso gioco di sguardi che caratterizza questo insieme, gli unici ‘occhi’ che guardano verso di noi sono appunto quelli della maschera e quelli della civetta, simbolo della vigilanza notturna (Fig. 16).

Per concludere, sottolineo due punti. Anzitutto, qualsiasi cosa si possa pensare della suggestione di Cinelli, è difficile negare che le quattro figure reclinate mettono in scena una sorta di “drammatizzazione” ciclica della vigilanza, che va affiancata all'idea che le figure si riferiscano solo al potere “distruttivo” del tempo. Essendo l'attesa vigile e l'alternanza delle ore liturgiche un tema cruciale in relazione alla Resurrezione di Cristo a cui la cappella è dedicata, è anche possibile ammettere che la figura di Giuliano, che con i suoi occhi bene aperti presiede attivamente sopra *Notte* e *Giorno*, possa essere letta come “figura di vigilanza” (con uno slittamento dal senso religioso, a quello politico ed

⁹² Rime, n. 14; Casa Buonarroti 10A (De Tolnay, II, pp. 37–38, tav. 201; Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, Testo, n. 61, pp. 84–86). Leonard Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton 2011, pp. 28–30, fig. 1–24.

⁹³ William E. Wallace, *Michelangelo: the artist, the man, and his times*, Cambridge 2010, p. 150.

⁹⁴ Barocchi, *La vita*, III, p. 972.



Fig. 15: Michelangelo, Giuliano de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

eroico, pure presente nella concezione dei due sepolcri). In secondo luogo, l'inusuale (per Michelangelo in questa cappella) finitezza e sovrabbondanza semantica della *Notte* indica un interesse speciale dello scultore per questa figura, che non solo è delle quattro la più finita, ma sembra anche essere la prima della serie dal punto di vista dell'esecuzione e da quello percettivo di chi si trova a osservare le quattro statue da diversi punti di vista dentro la cappella. Senza dubbio “the celebrated sculptures representing the Times of Day fit perfectly into this Christian context”.⁹⁵ Questo vale in molti diversi sensi: non solo per-

⁹⁵ Ettlinger, “The Liturgical Function”, p. 300.



Fig. 16: Michelangelo, *Notte* (dettaglio con la civetta), Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

ché le quattro figure sono personificazioni dello “earthly time” al quale i Medici, come tutti i mortali, furono soggetti, ma anche in quanto il passaggio delle ore è un tema centrale della liturgia della Resurrezione, evocato, come scoperto da Ettlinger, proprio a metà del Salterio clementino.⁹⁶ I quattro finestroni della cappella e la lanterna, sui dettagli della quale Michelangelo lavorò con grande attenzione, permettono alla luce e al buio naturali di entrare a tutte le ore del giorno nello spazio della cappella, corrispondendo allo scorrere del giorno rappresentato dalle statue marmoree (Fig. 17). Queste, con il loro alternarsi a diversi livelli di finitura, oltre a diventare modelli artistici, dovettero in effetti diventare anche parte delle orazioni perpetue che, pur modificate nel tempo da consecutive ordinanze papali, si tennero nella cappella fino al 1629 (quando Urbano VIII abolì

⁹⁶ “Exactly in the middle of the psalter, after the 75th psalm, occurs a prayer asking God for an understanding of the resurrection and the Last Judgment: ‘... a montibus eternis descendat illuminatio tua super nos mirabiliter, ut resurrectionis tuae gloriam suscipiamus, et futuri iudicii ignominia careamus, per Christum Dominum nostrum’” (Ettlinger, “The liturgical function”, p. 301).



Fig. 17: Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova (immagine con la luce naturale alle ore 9:10 del mattino, 4 luglio 2022).

la recita notturna del salterio) e poi fino al 1807, quando il Capitolo ottenne una riduzione della recita del Salterio a una volta sola al mese, divisa in sei tornate.⁹⁷ Al tempo stesso, l'insistenza sulla 'notte vigile' e un acuto senso del passaggio del tempo, sempre sottoposto a scadenze lavorative spesso disattese, sembrano temi che interessano personalmente Michelangelo, e che emergono anche nei suoi scritti poetici. Il tempo, quindi, non è mai 'annullato' in questa cappella,⁹⁸ ma è sempre riaffermato nel suo incessante scorrere in maniera ritmicamente scandita.

⁹⁷ Moreni, *Delle tre sontuose cappelle*, pp. 155–56.

⁹⁸ Residori, "Mia oscura notte", p. 122, ha scritto suggestivamente che "rappresentare e insieme annullare il tempo è anche l'ambizione che domina il programma allegorico delle tombe medicee di San Lorenzo."

“D’ora in ora”: tra lavoro notturno e attesa evangelica

Da un lato ho tentato di leggere la scelta di concentrarsi sulle statue delle *Ore* come qualcosa che interessava particolarmente all’artista, e che per questo prese forma (accanto alle statue principali dei Capitani, e a quella della Madonna che rimase interrotta); dall’altro, ho inserito questa lettura nell’ambito di un lavoro più ampio legato al tema del lavoro notturno di Michelangelo attraverso i diversi periodi della sua vita. Ho accennato al fatto che la “vigilanza dell’artista”, nel caso di Michelangelo, opera ad almeno quattro livelli, che riassumo qui:⁹⁹ (i) un’intensificazione del lavoro, che lo rende *vigilantissimo*, uno stato che è strumentale al raggiungimento di uno scopo superiore (incluso il conseguimento della perfezione, la vittoria in una competizione e la padronanza su un campo estremamente competitivo); (ii) la vigilanza è necessaria anche per vegliare sulla propria opera, sulla proprietà artistica e sui metodi di lavoro, in altre parole: per difendere sia la paternità che la segretezza, che, nel caso di Michelangelo, divenne proverbiale; nell’aneddoto relativo alla firma intagliata sulla superficie della cintura della Vergine nella *Pietà* vaticana, per esempio, l’esercizio della vigilanza diventa un’arma necessaria in un campo estremamente competitivo ed è legato all’affermazione del giovane artista su un nuovo scenario, ovvero a Roma tra rivali di altra provenienza; (iii) da indagare sono poi i lati creativi, indisciplinati, ma anche pericolosi delle attività notturne, che ho qui lasciato in disparte;¹⁰⁰ (iv) infine le fonti biografiche insistono su un lato più spirituale ed esistenziale della “vigilanza”, che diventa una sorta di veglia sulla fine della propria vita: negli aneddoti relativi alla vecchiaia dell’artista, il lavoro al lume di lucerna sulla *Pietà* Bandini, come raccontato da Vasari, assume una coloratura

⁹⁹ Riprendo e riassumo questa sezione dal già citato articolo “Working at night.”

¹⁰⁰ Questo ulteriore lato dell’indagine dovrebbe considerare anche i pericoli della notte, che sembrano essere esplicitamente evocati per esempio in una lettera di Leonardo del Sellaio a Michelangelo del 14 dicembre 1521: “Altro nonn ò da dire, salvo richordarvi nonne a[n]dare di notte e lasc[i]are le pratiche nocive all’animo e al chorporo”. I pericoli della notte con le sue *pratiche nocive* per l’anima e per il corpo fanno anche pensare al più tardo disegno, comunemente datato 1533 circa, designato da Vasari come “il sogno”, allusivo al tema dei vizi, ma anche, evidentemente, a nozioni di sonno, veglia, o meglio risveglio, forse causato dal suono di uno strumento a fiato, e amore. Gli interpreti del disegno hanno messo in relazione questo disegno con *Rime*, 262, che fu probabilmente scritto per Tommaso Cavalieri, dove i temi del risveglio e dell’allerta sono centrali: ‘amore isveglia e desta’. Cfr. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004).

“bruna” che mescola ancora segretezza lavorativa con metafore esistenziali (lo spegnimento della lucerna, e dunque la fine del lavoro, come fine della vita). In questo contesto, l’auto-identificazione, in questa scultura, con un’altra figura notturna, quella di Nicodemo, potrebbe offrire terreno per ulteriori discussioni, che non posso affrontare qui. Una moltitudine di questioni restano aperte: (i) come leggere gli aneddoti di Vasari e se Vasari abbia enfatizzato troppo i significati ‘penitenziali’, rispetto ad altri lati delle attività notturne dell’artista? (ii) quanto era effettivamente produttiva la tensione tra l’aspetto spirituale e il lato pericoloso o oscuro della notte per Michelangelo? È proprio questa tensione a permettere lo stato di ‘vigilanza’ necessario alla creazione, che è in opera anche nella creazione delle figure per la Sagrestia Nuova? (iii) come materialmente si svolgeva il lavoro di notte e con quali strumenti, per esempio nel caso del disegno? C’è un rapporto tra queste pratiche lavorative e lo stato non finito di molte sculture? (iv) infine, come cambiano nel tempo le attività notturne e la ‘vigilanza’ di Michelangelo, in relazione agli sconvolgimenti politici, religiosi e personali che si susseguirono nel corso della sua lunga vita?

Vigilantia non è solo lo stato di chi vive nell’attesa dell’ultima ora o della venuta di Cristo o della sua Resurrezione.¹⁰¹ È, anche, la virtù di chi deve rimanere sveglio in attesa di un rinnovamento della Chiesa in tempo di crisi: una condizione costante, durante la vita di Michelangelo che attraversò tutte le crisi del tempo, dall’epoca savonaroliana, al Concilio Lateranense, alla crisi della Chiesa apertasi con la Riforma che fu vissuta da vicino dalle persone che Michelangelo frequentò a Roma dopo aver lasciato definitivamente Firenze nel 1534. In questo contesto, proprio il tema dell’attesa vigile è restituito da una lettera del 21 dicembre 1549, spedita da Roma al nipote a Firenze, a poco più di un mese dalla morte di Paolo III, quando una parte della cerchia dell’artista aspettava l’elezione di un nuovo papa che, nelle speranze del gruppo, avrebbe potuto favorire una riconciliazione, se non un rinnovamento, della Chiesa:

Lionardo, per risposta de l’ultima tua. Egli è vero che i’ ò avuto grandissimo dispiacere e non manco danno della morte del Papa, perché ò avuto bene da Sua Santità e speravo ancora meglio. E così piaciuto a Dio bisogna aver patientia. La morte sua è stata bella,

101 Anche in *Matthaeus*, 24: 29–42: “Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur: et tunc parebit signum Filii hominis in caelo: et tunc plangent omnes tribus terrae: et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate. Et mittet angelos suos cum tuba, et voce magna: et congregabunt electos ejus a quatuor ventis, a summis caelorum usque ad terminos eorum. [. . .] Vigilate ergo, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit.”

con buon conoscimento insino a l'ultima parola. Idio abbi misericordia dell'anima sua. Altr[o] non mi achade circa questo. [. . .] Circa l'esser mio, io mi sto col mio male il me' ch'i' posso, e a rispetto agli altri vecchi non ò da dolermi, gratia di Dio. Qua s'aspetta d'ora inn ora il Papa nuovo. Iddio sa 'l bisogno de' Cristiani. E basta [. . .]. Altro non m'achade.¹⁰²

Si tratta di una lettera importante per il tema di questo volume, essendo una delle poche in cui l'artista accenna direttamente, anche se assai brevemente, a questioni religiose che sembrano alludere, anche se vagamente, alle lotte in corso all'interno della Chiesa romana. Come tipico delle sue lettere, Michelangelo mescola qui questioni pratiche e di lavoro (il dispiacere e il danno derivante dal fatto di aver perso, con Paolo III, un buon patrono) con informazioni sulla sua salute e brevi aggiornamenti sugli eventi in città. In questo caso l'evento chiave è appunto il conclave in corso, che fu il più lungo del Cinquecento e che alcuni storici considerano "il più straordinario" del secolo: quello in cui il cardinale d'Inghilterra Reginald Pole, nella cui cerchia gravitavano anche gli amici di Michelangelo, "entrò papa" ma "ne uscì cardinale".¹⁰³ Ricordiamo che Vasari nomina il Pole come primo tra gli amici dell'artista ("suo amicissimo"), aggiungendo che Michelangelo era "innamorato [. . .] delle virtù e bontà di lui."¹⁰⁴

Le laconiche parole usate da Michelangelo nella lettera del 1549 sono molto suggestive: "Qua si aspetta d'ora in ora il Papa nuovo. Iddio sa 'l bisogno de' Cristiani". Non ci sono riferimenti precisi, ma la lettera descrive un'attesa vigile ("di ora in ora"), condivisa in città o almeno nella cerchia di Michelangelo, per l'elezione di un "papa nuovo" che fosse in grado di mettere mano ai molti problemi della Chiesa in quegli anni e specialmente allo scisma che divideva la Cristianità (il "bisogno de' Cristiani"). Nel momento in cui Michelangelo scrive (dicembre 1549), poteva sembrare che il cardinale d'Inghilterra Reginald Pole, apertamente riformatore e sostenuto dal partito dei Farnese nonché dall'imperatore Carlo V, potesse avere ancora qualche possibilità di essere eletto. Alcune settimane prima, nel voto del 5 dicembre, Reginald Pole era infatti riuscito ad ottenere i due terzi dei voti dei presenti, tra i quali tuttavia non si trovavano i cardinali francesi. Volendo essere eletto dalla maggioranza effettiva di due

¹⁰² *Il carteggio*, p. 337.

¹⁰³ Adriano Prosperi, "Michelangelo e gli 'spirituali'", introduzione a Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002, p. xxxv; Frederic J. Baumgartner, "Henry II and the Papal Conclave of 1549", in: *Sixteenth Century Journal* 16:3 (1985), pp. 310–314, qui p. 310.

¹⁰⁴ Barocchi, *La vita*, I, p. 118.

terzi, Pole cominciò tuttavia a perdere terreno, quando anche i cardinali francesi, a lui ostili, cominciarono ad arrivare per partecipare al ballottaggio. Ma, ancora a dicembre, chi sperava in questa elezione poteva credere in una sua vittoria: e questa era forse la posizione di Michelangelo in questa lettera. Negli altri suoi scritti degli stessi anni Quaranta ricorrono parole che sembrano riferirsi ai temi religiosi dibattuti al tempo: la grazia, le opere, lo spreco di danari e le guerre fatte in nome di Cristo (questo già nel sonetto riferibile alla Lega santa del 1512 ca.),¹⁰⁵ ma, nonostante gli sforzi fatti da più di uno storico,¹⁰⁶ non è possibile dedurre una precisa posizione, teologicamente definita. Come ha scritto Adriano Prosperi, nell'opera di Michelangelo, "religione e arte restano quantità non commisurabili, non immediatamente traducibili l'una nell'altra."¹⁰⁷ È innegabile che gli scambi di lettere, di poesie e di disegni tra Michelangelo e i più stretti appartenenti alla sua cerchia romana giocassero, quantomeno, con i concetti religiosi più discussi all'epoca, quali appunto la grazia, il dono di Dio, il sangue versato per la salvezza dell'umanità, la fede salvifica, la speranza di salvezza etc.¹⁰⁸ Tuttavia, questi scambi sembrano rientrare più in una particolare pratica artistica, poetica e sociale, più che restituire precisi interessi teologici. Inoltre, è anche inevitabile chiedersi se, nell'elezione del Pole, Michelangelo non vedesse anche la possibilità di avere un papa, finalmente, davvero "amico". Quale piega avrebbero preso le committenze papali se Pole fosse stato eletto?

Tornando all'argomento principale di questo saggio, la ricerca qui proposta intorno al tema della *vigilantia* di Michelangelo apre a diverse piste di indagine che possono condurre a riconsiderare sotto questo particolare angolo alcuni temi iconografici e religiosi, ma anche lavorativi e psicologici, nelle diverse fasi della vita dell'artista. Il tentativo specifico di leggere nella particolare invenzione scultorea e concentrazione sulle quattro personificazioni delle *Ore* per la Cappella Medici un nesso (oltre a quelli già identificati dalla critica), non solo, col tema evangelico della *vigilantia* in attesa della Resurrezione, ma anche con l'acuto senso del tempo e delle scadenze lavorative (specialmente rispetto agli

105 "Qua si fa elmi di calici e spade/e 'l sangue di Cristo si vend'a giumente" (*Rime*, 10).

106 Cfr. Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 43–52 (tentativo di sovrapporre la religiosità di Michelangelo con quella delineata nel *Beneficio di Cristo*); su tutta la questione rimando al saggio di Massimo Firpo in questo volume per una precisazione definitiva dei rapporti di Michelangelo con la cerchia degli "spirituali".

107 Prosperi, "Michelangelo e gli 'spirituali'", p. XII.

108 Si vedano, in particolare su questo punto, i fondamentali contributi di Alexander Nagel e di Una Roman D'Elia.

impegni presi con committenti influenti e papi regnanti) di un artista continuamente sotto pressione, non ha inteso tanto fornire una lettura aggiuntiva per questo spazio polisemico. Questa ricerca intende piuttosto contribuire a illuminare il costante intreccio tra costrizioni materiali e contestuali, ansie lavorative e aspirazioni poetiche e spirituali, offrendo un'ulteriore chiave per interrogare il complesso mondo delle invenzioni visive di Michelangelo nelle diverse fasi della sua lunga vita.

Raymond Carlson

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

Abstract: Il disegno recto-verso di *Tizio/Cristo*, conservato nella Royal Collection a Windsor, è fra i doni più famosi che Michelangelo fece al giovane nobiluomo romano Tommaso de' Cavalieri. Finora la maggior parte degli studi ha privilegiato la figura mitologica sul recto, eseguita con grande raffinatezza. Il presente contributo, invece dà altrettanto valore al soggetto cristologico sul verso, disegnato tracciando i contorni del suo doppio al rovescio. Sebbene nel Rinascimento l'atto di tracciare rappresentasse un processo intermedio nella realizzazione di un'opera d'arte, nel disegno michelangiolesco questa tecnica grafica si carica di un significato autonomo. Attraverso l'uso ragionato del tracciare, il disegno di Michelangelo condensa il valore artistico e teologico della luce che trapassa il foglio di carta. La capacità di Cavalieri di esplorare questa dialettica fra il materiale e l'immateriale rimanda ad altri oggetti a doppia faccia, come gli intagli di cristallo di rocca, e a concetti analoghi nelle poesie di Michelangelo.

On blue-tinted paper, Michelangelo Buonarroti once inked a madrigal with the following postscript: "Of divine things one speaks on blue ground [campo azzurro]."¹ On its surface, this remark correlates the poem's content with its substrate. But Michelangelo eschewed one-to-one equivalences in his work. The postscript's heavenly allusions take a humorous tinge on reading the madrigal, which compares the female beloved's cruel beauty to the narrator's ugly misery.² If blue paper exalts her divine visage, it also mocks the narrator's base status. By

1 "Delle cose divine se ne parla i[n] campo azzurro," Florence, Archivio Buonarroti, XIII, 46. On this sheet generally, see the entry in Lucilla Bardeschi Ciulich/Pina Ragionieri (eds.), *Michelangelo: grafia e biografia. Disegni e autografi del maestro*, Florence 2004, p. 84. On the poem, see Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, ed. by Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milan 2016, pp. 129, 949. On the properties of the sheet in comparison to others by Michelangelo, see Mauro Mussolin, "In controluce: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti," in: Golo Maurer/Alessandro Nova (eds.), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Venice 2012, pp. 287–311, esp. pp. 298–299.

2 On the humorous disjuncture between paper and poem and its implications, see Leonard Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*, Princeton 2011, pp. 93–96. The wit behind this postscript was first noted in Carl Frey (ed.), *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, Berlin 1897, p. 452.

transforming blue paper (*carta azzurra*) into “campo azzurro,” Michelangelo’s words render paper into place. Such a linkage exploits the Petrarchan usage of *campo* as an amorous battleground, its artisanal meaning as a pictorial field, and its terrestrial significance in contrast to the firmament.³ This final metaphor is a paradox, as “campo azzurro” uses ground to invoke sky, the divine locale where one should expect poetic praise for a beloved’s visage.⁴ Above all, the postscript is ludicrous: blue paper is not requisite to address the divine. These associations were for the enjoyment of any individual who saw this sheet, but they were lost when the madrigal was subsequently transcribed onto undistinctive paper in a manuscript of Michelangelo’s poems.⁵ In sum, Michelangelo knew the following about paper: it can expand meanings of the designs on its surface; it can take different physical and metaphorical forms; and its material significations can change through copying.

These lessons likewise governed a different sheet by Michelangelo of around 1532, his double-sided *Tityus/Christ* in the Royal Collection at Windsor (Figs. 1 and 2).⁶ The carefully worked recto of the drawing shows Tityus, a mythical figure whose avian torturer extracts his liver daily as punishment for attempted rape. The verso captures the risen Christ and an adjacent figure in swift outlines.⁷ The

3 On Renaissance treatments of *campo* in relation to the ground and pictorial field, see Matteo Burioni, “Grund und campo. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccello’s Schlacht von San Romano,” in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (eds.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich 2012, pp. 95–149.

4 In Petrarch’s famous seventy-seventh poem of the *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*), the second stanza describes Simone Martini in paradise while making a portrait of Laura. See Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. by Marco Santagata, Milan 1996, I, pp. 402–405.

5 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3211, fol. 22r. The transcription of the poem in the Vatican manuscript lacks the distinctive postscript in the Archivio Buonarroti sheet.

6 The publication history of the drawing is extensive, and for a representative sampling with further bibliography, see Carmen C. Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, New York 2017, pp. 152–153; Alessia Alberti/Alessandro Rovetta/Claudio Salsi (eds.), *D’après Michelangelo*, Venice 2015, pp. 97–118; Stephanie Buck (ed.), *Michelangelo’s Dream*, London 2010, pp. 110–117; Paul Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, London 1996, pp. 64–67; Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven 1988, pp. 111–115; William E. Wallace, *Studies in Michelangelo’s Finished Drawings, 1520–1534* (Ph.D. Thesis, Columbia University, 1983), pp. 131–176; Christoph L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979, pp. 39–45; Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, pp. 146–147; Arthur E. Popham/Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, pp. 252–253; Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1908–13, II, pp. 356–358; Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903, II, p. 109.

7 The figure at right was truncated when the sheet was cut down at an unknown date. Scholars have suggested that it is a rendering of Christ, which is reasonable, particularly because

former subject is identifiable from a reference in a letter by the drawing's recipient, the young Roman nobleman Tommaso de' Cavalieri.⁸ Christ's resurrection is denoted by the diagonal lines underfoot that represent his tomb.⁹ The general alignment of the figures' contours on opposite sides of the sheet confirms that tracing was deployed.¹⁰ That *Christ* was traced from the *Tityus* seems virtually certain given its rapid, adjacent contours, slight deviations in pose from the *Tityus*, and execution in charcoal rather than black chalk.¹¹ On this sheet, tracing enabled Michelangelo to elaborate figural designs through contour and pose, a driving concern of his artistic practice.¹² It also seems to have spawned other drawings. Indeed, the Windsor *Christ* finds its mirror image in another drawing by Michelangelo in London, albeit with some variations (Fig. 3), as well as an even more polished *Risen Christ* with lower limbs akin to those of *Christ*, and with as outstretched arms similar to those of the cropped figure adjacent (Fig. 4).¹³ The flipping and recombining of these designs is inseparable from the nature of tracing, which reverses the orientation of back-to-back figures. The time Michelangelo lavished upon the *Tityus/Christ* and related drawings implies his consideration of their formal and hermeneutic relationship. By immortalizing Tityus and Christ on one sheet, Michelangelo not only inverted their poses but also their subjects: an unsalvageable son of a god whose regeneration begets suffering and the Son of God whose suffering and resurrection beget salvation.

the central figure of Christ has an extra set of upward-facing facial features that approximate those of the figure at lower right. Another possibility, offered by Popham and Wilde, is that the figure at right is a soldier fleeing the Resurrection: Popham/Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries*, p. 253.

8 For Cavalieri's reference to the *Tityus* drawing by name, see Giovanni Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, ed. by Paola Barocchi/Renzo Ristori, Florence 1979, IV, p. 49.

9 The verso of the drawing has been recognized as the risen Christ for more than a century. See Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, III, pp. 251–252; Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, II, p. 109.

10 The torso and head shape of *Christ* closely accord with the *Tityus*, with varying derivations and departures in each of Christ's legs and arms. The deployment of tracing to generate the pose has long been noted by scholars. See, for example, Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, p. 147; Popham/Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries*, p. 252; Berenson, II, pp. 89, 109.

11 On the use of charcoal for the image of *Christ* as a suitable medium for tracing, thereby supporting the sequence in which recto and verso were drawn, see Buck, *Michelangelo's Dream*, p. 115.

12 Regarding this tracing's relationship to Michelangelo's broader figural strategies and deployment of contour lines through circumscription, see Michael W. Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, New Haven 2014, pp. 66–68.

13 On Michelangelo's related drawings of Christ, see Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, pp. 161–164 (with further bibliography).



Fig. 1: Michelangelo, *Tityus* (recto), ca. 1532, Windsor, The Royal Collection. Credit: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

The graphic processes and subject matters of the *Tityus/Christ* sheet harmonize through Michelangelo's use of paper.¹⁴ Whereas his aforementioned madrigal capitalized on the paper's blue tint, his double-sided drawing exploited paper's penetrability to enhance its meanings. Tracing harnesses paper's incomplete opacity. The *Christ* was presumably made by holding the sheet against a light source and outlining the contours of the *Tityus*, which were visible as light passed through its fibers and was absorbed by particles of black chalk.¹⁵ This

¹⁴ Recent scholarship has brought new attention to Michelangelo's complex engagement with paper, for which see especially: Mauro Mussolin, "'Schizzi indecifrabili'. Michelangelo e i disegni interlocutori," in: Alessandro Nova/Vitale Zanchettin (eds.), *Michelangelo. Arte – materia – lavoro*, Venice 2019, pp. 152–167; Mauro Mussolin, "Michelangelo e i disegni di figura. Alcune considerazioni sulla carta e sull'uso dei fogli di Casa Buonarroti e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi," in: Claudia Echinger-Maurach/Achim Gnann/Joachim Poeschke (eds.), *Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums Wien, Albertina-Museum, 19.–10. November 2010*, Münster 2013, pp. 145–165; Mussolin, "In controluce;" Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*. On Michelangelo's acquisition of paper, see Carmen C. Bambach, "The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's *Battle of Anghiari* and Michelangelo's *Battle of Cascina*," in: *I Tatti Studies* 8 (1999), pp. 105–133.

¹⁵ Considering a flush surface against which Michelangelo could have held the *Tityus* sheet, it is worth recalling that he could have pressed it against the oiled paper often used to shield windows in this period, as in the Medici Chapel, although a record shows he used red cloth as



Fig. 2: Michelangelo, *Christ (verso)*, ca. 1532, Windsor, The Royal Collection. Credit: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

aspect of the drawing has long been noted by scholars, but its potential to sustain focused analysis has only recently been signaled by Shira Brisman in her trenchant study of double-sided designs by Albrecht Dürer.¹⁶ Juxtaposing a lost

covering for windows in his Via Mozza workshop. See William E. Wallace, “*Miscellanea Curiositae Michelangelae*: A Steep Tariff, a Half Dozen Horses, and Yards of Taffeta,” in: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), pp. 330–50, esp. p. 343.

16 Shira Brisman, “The Palindromic Logic of Dürer’s Double-Sided Gift,” in: Lorenzo Pericolo/Elisabeth Oy-Marra (eds.), *Perfection. The Essence of Art and Architecture in Early Modern Europe*, Turnhout 2019, pp. 85–114.



Fig. 3: Michelangelo, *Risen Christ*, ca. 1532, London, British Museum. Credit: British Museum, London/Bridgeman Images.

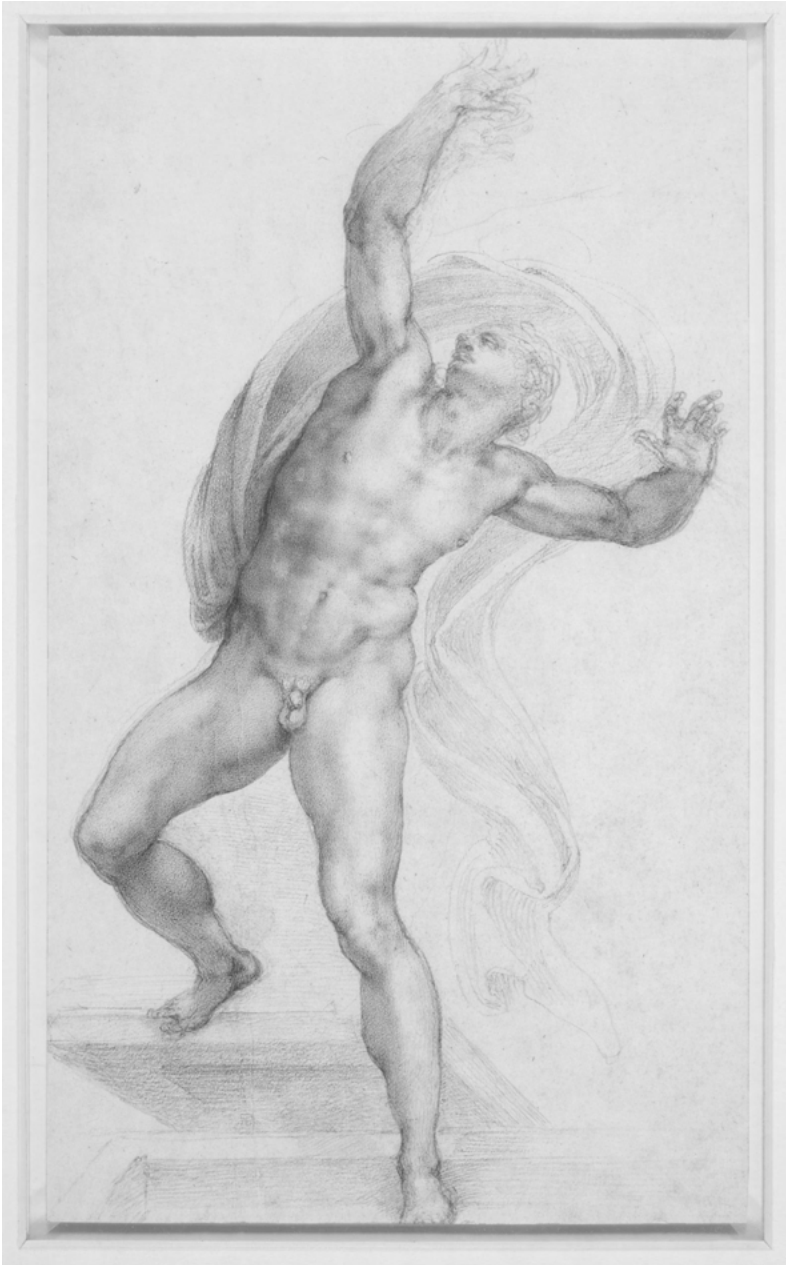


Fig. 4: Michelangelo, *Risen Christ*, ca. 1532, Windsor, The Royal Collection. Credit: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

painting on transparent cambric by Dürer with his traced drawings, Brisman reveals how Dürer used permeable artistic surfaces to explore manifold relationships including those between classical and Christian imagery, for which she sets Michelangelo's Windsor sheet as a key comparison.¹⁷ It bears emphasizing that for Michelangelo the process of tracing became personal through his relationship to Cavalieri, who would have been able to recreate the *Tityus/Christ's* making through viewing. To evoke the luminous conditions of the sheet's development, Cavalieri could have simultaneously compared the recto and verso of *Tityus/Christ* by lifting it to the light, considering both how it was drawn and the symbolic interplay of secular and sacred, material and immaterial (Fig. 5).¹⁸ This essay will reveal how the young nobleman was thereby poised to identify the drawing's execution with its intertwined physical, theological, and poetic implications. While the mythological recto of the Windsor sheet has limited its perceived connection to religious concerns, its Christological verso reinscribes it into such discourse.

Strategies of Tracing

The *Tityus/Christ* is exceptional in its mode of elevating a traditionally straightforward graphic technique. Tracing was long an intermediary process through which drawings begot other artworks. In the *Tityus/Christ*, however, it became a generator of meaning on its own accord. Michelangelo made the sheet in an era when tracing flourished among increasingly complex means of graphic transfer and copying. Artists' workshops in Renaissance Italy developed manifold strategies to reproduce designs through tracing, incising, pricking, pouncing, squaring, and more.¹⁹ Michelangelo pioneered novel uses of these techniques, not least in his drawings for the Sistine Chapel ceiling, and his cartoon for the unexecuted

¹⁷ *Ibid.*, p. 105. Also relevant to the analysis that follows is Brisman's explanation of the Christian significances of the transparency of Dürer's painting (a self-portrait) and its capacity to transmit light (*ibid.*, pp. 87–93).

¹⁸ This was not a static, unidirectional comparison, but rather a dynamic juxtaposition facilitated by the double-sided nature of the sheet. Through its careful shading and surrounding animal and natural elements, the *Tityus* would be readily visible while holding the *Christ* to the light. Whereas the drawings on the *Christ* side would be less discernible when holding the *Tityus* side to the light, a viewer spending time with the sheet would have examined the *Tityus* aware of the drawing on the reverse and was assuredly positioned to use other viewing strategies discussed below.

¹⁹ Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999.



Fig. 5: Digital overlay of Figs. 1 and 2 by author (this is purely an approximation for illustrative purposes only). Credit: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Battle of Cascina fresco marked a watershed in the esteem for drawings intended for replication.²⁰ Scholars have productively explored *Tityus* as a new type of “finished” drawing made as a gift, but the relationship between recto and verso deserves attention for invoking the evolving status of drawings for transfer. The rich interchange fostered by the tracing of *Tityus* and *Christ* enhanced the drawing’s status as a singular gift for Cavalieri and were diminished for a subsequent viewer who saw only a drawn or printed copy of its recto (Figs. 6–7).²¹

Scholarly reticence to connect both sides of the *Tityus/Christ* may owe to the seeming irreconcilability of its subjects.²² Particularly influential has been the analysis of Erwin Panofsky, who slotted *Tityus* into his Neoplatonic framework for Michelangelo’s artwork by deeming it a representation of profane love.²³ Likely in service of this narrative, Panofsky neglected to mention or illustrate the *Christ* on the verso. Panofsky’s assessment of the sheet continues to receive significant credence among scholars who have brought vastly different approaches to it.²⁴ *Tityus* has also been read through its Ovidian narrative that was readily available in printed vernacular translations by this time.²⁵ *Tityus* has also been interpreted through political, psychoanalytic, and biographic dimensions.²⁶ *Christ*, by comparison, has tended to be treated by art historians as a

20 On the *Cascina* cartoon, see *ibid.*, pp. 249, 251–253; Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*; Joost Keizer, “Michelangelo, Drawing, and the Subject of Art,” in: *The Art Bulletin* 93 (2011), pp. 304–324 (all with further bibliography).

21 For copies of the *Tityus* in different media, see Alberti/Rovetta/Salsi, *D’après Michelangelo*, pp. 99–118.

22 Other factors also contribute to this trend, including the apparent continuity of the *Tityus* with other mythological drawings for Cavalieri, as well as Cavalieri’s own mention of the sheet as *Tityus* in a letter to Michelangelo (see note 8 above). Cavalieri’s reference to only one subject does not prove he thought of the sheet as only featuring one design, as such a word would have been enough to jog the memory of Michelangelo, certainly aware of all the contents of the sheet.

23 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 216–218.

24 See, for example, Christian Kleinbub, *Michelangelo’s Inner Anatomies*, University Park, Pa. 2020, pp. 17–32; Maria Ruvoldt, “Michelangelo’s Open Secrets,” in: Timothy McCall/Sean Roberts/Giancarlo Fiorenza (eds.), *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, Kirksville, Mo. 2013, pp. 105–125, esp. p. 113; James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven 1986, pp. 34–36; Gerda Kempter, *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Cologne 1980, pp. 85–90.

25 The Ovidian dimensions of the drawing have been discussed especially in Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, pp. 152–153; Buck, *Michelangelo’s Dream*, pp. 111–117.

26 William E. Wallace provided a significant reading of the drawing in relation to Michelangelo’s political interests (Wallace, “Studies in Michelangelo’s Finished Drawings,” pp. 152–169). For psychoanalytic and biographical interpretations of the drawings, see for example: Robert

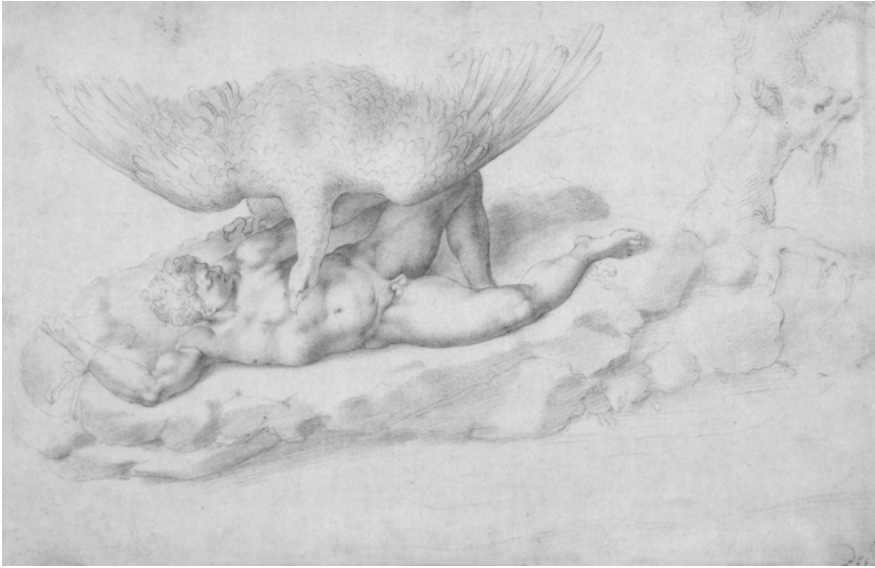


Fig. 6: After Michelangelo, *Tityus*, ca. 1550, Windsor, The Royal Collection. Credit: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

later incidental sketch, some going so far as to argue that it is not autograph.²⁷ The different modes of execution on each side of the sheet are wholly consistent with Michelangelo's varied graphic techniques, and they do not diminish the interpretative possibilities of prostrate *Tityus* damned to agony versus upright

Liebert, *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of His Life and Images*, New Haven 1983, pp. 279–286; Baruch Kirschenbaum, “Reflections on Michelangelo's Drawings for Cavaliere,” in: *Gazette des Beaux-Arts* Ser. 6, 38 (1951), pp. 99–110.

²⁷ Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton 1943–60, III, p. 220; Alexander Perrig, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven 1991, pp. 44, 76–77; Andreas Schumacher, *Michelangelos teste divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007, p. 174. That *Christ* is not autograph seems unlikely given the assured handling of the lines, as well as the experimental strokes testing *Christ*'s gesticulating right forearm (a key feature without a corresponding portion in the *Tityus* because of the placement of his avian tormentor), all of which informed related visual strategies in Michelangelo's assuredly autograph drawings of *Christ* this period. For strong arguments for Michelangelo's authorship against Perrig's claims, given the “improvisational” character of the *Christ* and the ideation of the subject, see Michael Hirst, *Michelangelo Draftsman*, Milan 1988, pp. 103–106.

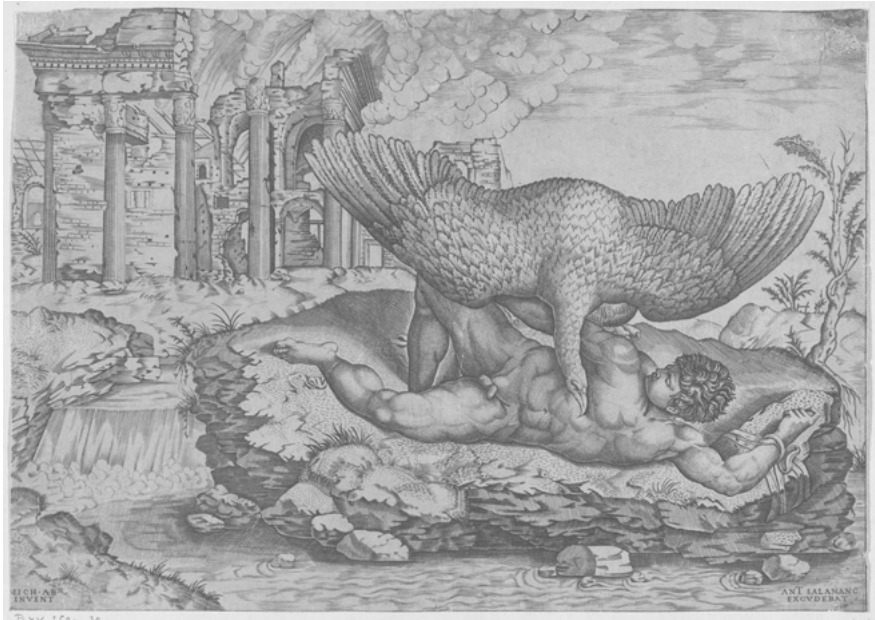


Fig. 7: Nicolas Beatrizet after Michelangelo, *Tityus*, mid-sixteenth century, Amsterdam, Rijksmuseum. Credit: Rijksmuseum, Amsterdam.

Christ emerging from hell.²⁸ Ovidian subjects had an established history as moral Christian allegories, but what is extraordinary about this drawing is how ill-suited its sides are to one another: Tityus, a giant eternally punished for rape, is made akin to the eternal king of heaven.²⁹ Tityus' crime is implicit in his punishment, just as Christ's sacrifice is inherent in his resurrection. Leonard Barkan rightly located the drawing's complexity in these associations and the slippage between them.³⁰ The *Tityus/Christ* drawing did not demand a single interpretation but rather provoked a plurality of them, a quality amplified by the material

²⁸ On hellish locales as a means to connect the two subjects, see Paul Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, London 1996, p. 65; Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper, *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Cologne 2014, p. 589.

²⁹ For incisive remarks on the relation of the two subjects, see Marcella Marongiu (ed.), *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Florence 2002, p. 76. On the "subversive" nature of the figures' relationship, see Brisman, "The Palindromic Logic of Dürer's Double-Sided Gift," p. 105.

³⁰ Leonard Barkan, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, Ca. 1991, pp. 90–93.

properties of its making.³¹ Through the act of tracing, Michelangelo increases the number of protagonists beyond the mythical and divine figures drawn back-to-back, turning light itself into a third protagonist in the sheet.

Light was inseparable from tracing, as evidenced by its treatment in Renaissance textual sources. The earliest instruction for using this technique on paper is Cennino Cennini's description of how to trace a design onto a separate sheet of prepared translucent paper, *carta lucida*.³² Cennini offered three different recipes for *carta lucida*, such as applying linseed oil to paper.³³ The paucity of extant examples of *carta lucida* from the Renaissance results from its intermediary use and the long-term damage to paper caused by oil.³⁴ The term used by Leonardo da Vinci for tracing, *lucidare*, designated the process of transferring to paper a design made on glass onto which chalk had been sketched.³⁵ Leonardo also deployed the term *lucidare* transitively to denote the making of *carta lucida* itself.³⁶ This verb was continually linked to tracing through the application of light, leading Filippo Baldinucci to define it as "copying by way of

31 By the same principle, not every detail of the *Tityus/Christ* is to be explained by its double-sided workmanship. This essay does not foreclose possibilities of the drawing's interpretation by necessitating that each be filtered through the technique of tracing.

32 On the history of *carta lucida* from the Renaissance onward, see Cecilia Frosinini, "Carte lucide nella trattatistica d'arte e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali)," in: Aurora Scotti Tosini (ed.), *Carte lucide e carte trasparenti nella pratica artistica tra Otto e Novecento: uso convenzione restauro*, Tortona 2016, pp. 13–28; Maria Clelia Galassi, "The re-use of design-models by *carta lucida* in the XVIth century Italian workshops: written sources and an example from Michele di Ridolfo del Ghirlandaio," in: Hélène Verougstraete/Roger Van Schoute (eds.), *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècles: pratiques d'atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Leuven 1999, pp. 205–213; Claude Laroque, "History and analysis of transparent papers," in: *The Paper Conservator* 281 (2004), pp. 17–32.

33 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. by Fabio Frezzato, Vicenza 2003, pp. 77–79.

34 A rare piece of this type of tracing, likely for didactic purposes, survives from the Pollaiuolo workshop in Florence. See Lorenza Melli, "Sul'uso della carta lucida nel Quattrocento e un esempio per il Pollaiuolo," in: *Paragone* 52 (2001), pp. 3–9; Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven 2005, pp. 159–160. While linseed oil renders paper transparent, it can also weaken the fibers and risk damage, a permanent change that even modern conservation techniques cannot fully reverse. Cf. Denise Stockman, "Treatment Options for Oil Stains on Paper," in: *The Book and Paper Group Annual* 26 (2007), pp. 115–126.

35 Claire Farago/Janis Bell/Carlo Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. With a Scholarly Edition of the editio princeps (1651) and an Annotated English Translation*, Leiden 2018, II, p. 629. On this passage by Leonardo in his MS. A (Bibliothèque nationale de France, Paris) and its early-modern usage, see Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, p. 134.

36 Farago/Bell/Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, II, p. 630.

light [copiare per via di luce].”³⁷ Etymologically, *lucidare* relates to the adjective *lucido*, from the Latin *lucidus*, the root of which is *lux*. This linguistic nexus signals the inextricability of tracing, light, and the clarity of a substrate.

The semantics of tracing comingled with Michelangelo’s practical experiences of honing this graphic procedure over his lifetime. Within his oeuvre, there are at least eleven drawings with double-sided tracings of figural designs.³⁸ These tracings, dating across Michelangelo’s career, achieved different ends: they could unencumber a pose from iconographic attributes on the recto; they could fix a muddle of contiguous lines on the recto; they could isolate certain designs on the recto for development; or they could reverse a single figure on the recto (Fig. 8). Tracing could involve entire figures or only small bodily details. This practice also became fundamental to Michelangelo’s architectural practice, as his cutout *modani* for San Lorenzo were made by tracing and cutting, which enabled retracing onto other surfaces and novel elaborations of ornament.³⁹ Michelangelo applied a related principle to his cartoons, as the symmetrical figures on the Sistine Chapel ceiling (specifically the *genii* and so-called bronze nudes) were made by flipping and tracing the same cartoon.⁴⁰ As a double-sided tracing, the *Tityus/Christ* had the virtue of rendering a mirror image inseparable from its source, facilitating comparison and alteration. Double-sided drawings by Leonardo and Parmigianino likewise used traced contours on the reverse of sheets to resolve figural poses.⁴¹ For Michelangelo to incorporate tracing in the *Tityus/*

37 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, Milan 1809, I, pp. 294–295.

38 Beyond the *Tityus/Christ*, the following list is based on a survey of drawings in Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara 1975–80. Corpus numbers rather than page numbers are given for ease of reference: 20, 42, 94, 164, 238, 250, 350, 377, 429, 596. This is not intended to be comprehensive, given the uneven availability of images of drawings’ versos. The autograph status of such contours in these sheets is difficult to prove or disprove and outside the bounds of this study.

39 For a comprehensive study of the *modani* as governed by tracing, with brief comparison to the *Tityus/Christ*, see Jonathan Foote, “Tracing Michelangelo’s Modani at San Lorenzo,” in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61 (2019), pp. 45–74.

40 As noted in Charles de Tolnay, *Michelangelo*, II, p. 70. On the practice of reusing cartoons for this purpose, see Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, pp. 95–97. Making reference to the *Tityus/Christ*, Cammy Brothers offers an invaluable analysis of how such instances of flipping, mirroring, repeating, and varying figures were crucial to Michelangelo’s designs for the Sistine Ceiling and his creative practice across media. See Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven 2008, pp. 22–41.

41 On Parmigianino’s double-sided tracings in conjunction with his etching practice, the work of Leonardo, and Michelangelo’s *Tityus*, see Aimee Ng, “Thinking in Reverse. The Effect of Printmaking on the Drawings of Parmigianino,” in: Una Roman D’Elia (ed.), *Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish*, Montreal 2015, pp. 162–181.

Christ, made as a gift, was to use graphic practice to prompt Cavalieri's exploration of the physical connections between drawing, paper, and light. Whether or not one accepts Vasari's claim that Michelangelo was teaching Cavalieri to draw, Michelangelo surely wished for Cavalieri to grasp the varied connotations of its techniques.⁴²

In giving Cavalieri the *Tityus/Christ*, Michelangelo knew the young man would bring experience in exploring all sides of a precious object. While the sheet has traditionally been considered in relation to other drawings gifted to Cavalieri, it was also akin to other double-sided objects such as medals, coins, and carved hard-stones, which the young Cavalieri could have purchased, received as gifts, or held in the company of others.⁴³ Ulrich Pfisterer has shown how men in Renaissance Rome exchanged medals as amorous gifts to be handled and discussed alongside shared poetry and other texts, and while he suggests that Michelangelo's drawings for Cavalieri existed within a comparable social economy, the *Tityus/Christ*'s dual subjects make it especially apposite.⁴⁴ Modern conventions of display condition us to think of a drawing like the *Tityus/Christ* as static, to be viewed behind glass, but Cavalieri would have handled and flipped the drawing as he might a medal, for example. Double-sided medals and panel portraits with *imprese* on their versos led viewers to consider such joined images' interaction, and this feature of the *Tityus/Christ* would similarly have invited Cavalieri to compare its opposite-faced designs.⁴⁵

The Spirituality and Artistry of Illumination

How did the study of medals and multi-sided objects further condition Cavalieri's approach to Michelangelo's drawing? To look at a medal, a light source is crucial

⁴² For different interpretations that see the tracing of *Christ* as a product of Cavalieri's graphic education, see Perrig, *Michelangelo's Drawings*, pp. 44, 76–77; Schumacher, *Michelangelos teste divine*, p. 174.

⁴³ On the propensity of Michelangelo's drawings for Cavalieri to be held and contemplated like small-scale works such as gems, see Maria Ruvoldt, "Michelangelo's Mythologies," in: Alexander Lee/Harry Schnitker/Pierre Péporté (eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300–c.1550*, Leiden 2010, pp. 207–224, esp. p. 221. On Cavalieri's own collection of objects, including an inventory of drawings, prints, and *intagli*, see Lothar Sickel, "Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos mit einem Exkurs über Filippo Ciacciaperci," in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 37 (2006), pp. 163–221.

⁴⁴ Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, esp. pp. 377–388.

⁴⁵ On double-sided portraits, see especially Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Turin 2010, pp. 232–307.



Fig. 8: Michelangelo, *Male Nude* (recto and verso), ca. 1560, Washington, D.C., National Gallery of Art. Credit: Courtesy National Gallery of Art, Washington.

to discern its details in relief, and Cavalieri would likewise have studied the *Tityus/Christ* near a candle or window. Cavalieri wrote to Michelangelo of spending hours daily on the task of contemplating two of his drawings,⁴⁶ and such an expanse of time implies a range of viewing strategies beyond static observation with a fixed light source. He certainly could have held the drawing in front of a

⁴⁶ Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, III, p. 445.

candle, admiring the play of light as it illuminated Michelangelo's tracing from behind. A further clue comes from a letter to Michelangelo from Vittoria Colonna, who was also the recipient of gift drawings from Michelangelo.⁴⁷ Colonna describes looking at Michelangelo's *Crucifixion* – a drawing that later earned renown through prints (Fig. 9) – “in the light and with a glass and mirror [al lume et col vetro et col specchio].”⁴⁸ Colonna was one of the greatest minds and most influential poets of the Renaissance, and while the young Cavalieri assuredly lacked her intellectual genius, it is highly possible that he used similar tools to look at Michelangelo's drawings. A mirror could have been suggestive when placed beside the *Tityus/Christ*, creating the symmetrical pair for a figure whose mirror-image was found on its reverse. Or it could have been positioned behind the *Tityus/Christ*, enabling the viewer to observe both sides at once. Colonna herself likely used such tools to scrutinize details and to apply sophisticated devotional techniques to the *Crucifixion*.⁴⁹ In so doing, she also could have used the glass and mirror to manipulate the play of light on the surface of Michelangelo's drawing. There is nothing that would have stopped Cavalieri from doing the same.

Michelangelo's drawings for Colonna were particularly effective for devotion and theological reflection given their Christological subjects, status as gifts, poetic associations, and polished execution.⁵⁰ One might perceive the *Christ* of Michelangelo's *Tityus/Christ* apart from religious modes of thinking because of its comparative hastiness and apparent use within an intermediary graphic process. But it is through this difference in execution and derivation from *Tityus* that *Christ* brings attention to the drawing's status as a work on paper, a material of considerable spiritual value. Paper was an essential mediator of pious devotion in Renaissance Italy, and recent scholarship on religious materiality has shown how it was among many substances that accrued profound import for Christians

47 On the drawings, see Jessica Maratsos, “Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Afterlife of Intimacy,” in: *The Art Bulletin* 99 (2017), pp. 69–101; Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*. *Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Rome 2009; Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna,” in: *The Art Bulletin* 79 (1997), pp. 647–668 (all with bibliography).

48 Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, IV, p. 104.

49 Abigail Brundin, Deborah Howard, and Mary Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, Oxford 2018, p. 109.

50 Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna;” Una Roman D’Elia, “Drawing Christ’s Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform,” in: *Renaissance Quarterly* 59 (2006), pp. 90–129.

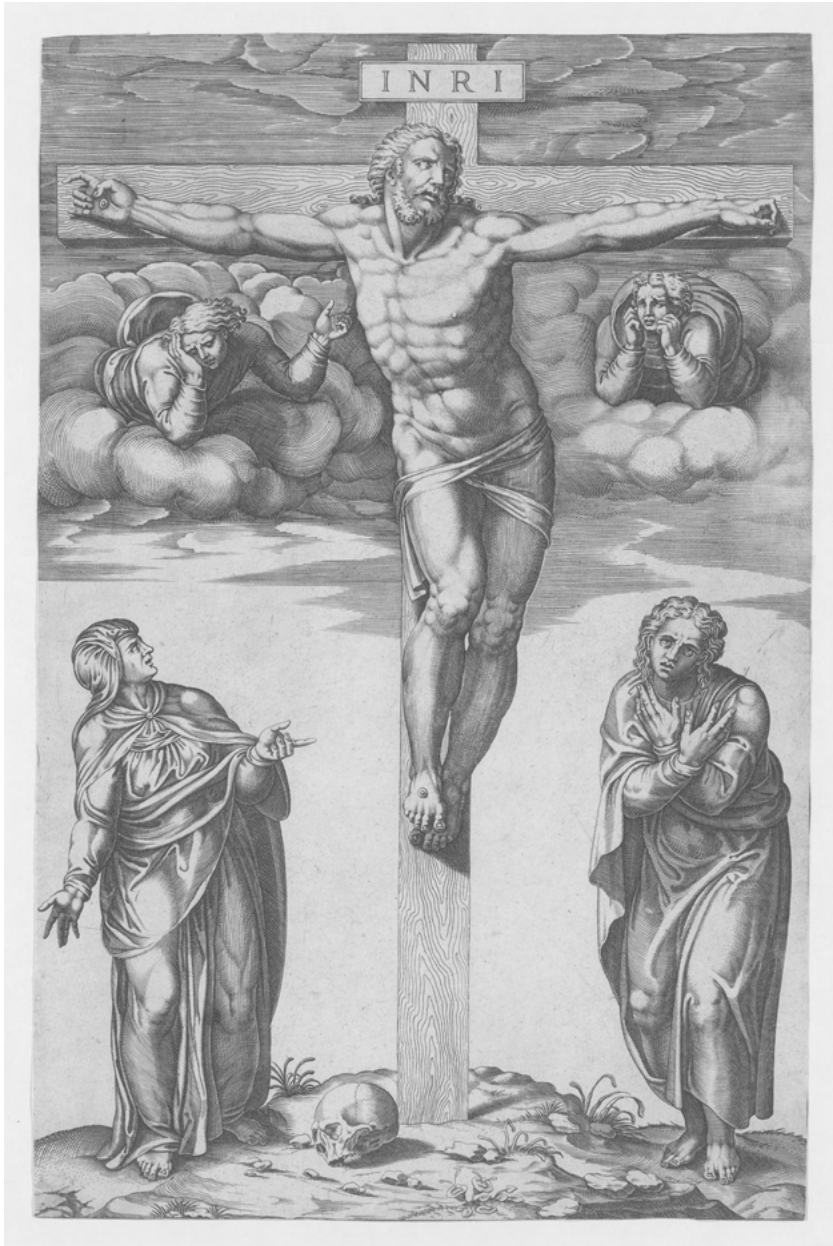


Fig. 9: Attributed to Nicolas Beatrizet after Michelangelo, *Crucifixion*, mid-sixteenth century, New York, The Metropolitan Museum of Art. Credit: The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Anne and Carl Stern Gift, 1959.

in the premodern world.⁵¹ Following Caroline Walker Bynum's assessment that "[t]he matter (e.g. parchment) of an object (e.g. a manuscript drawing) not only frequently calls attention to how it is constructed [. . .] it often makes an explicit devotional or theological comment thereby,"⁵² the paper of the *Tityus/Christ* could itself gain religious significance. Decorated with an image of Christ, it held potential Christian symbolism as a similarly resurrected substance, not from flesh and bone but from rags and wood pulp.⁵³ More importantly, paper's distinct means of reflecting and refracting light activated this immaterial theological symbol, which Michelangelo manipulated both through his working process and the subject matter of the *Tityus/Christ*.

How could light have enhanced Cavalieri's experience of the two sides of the *Tityus/Christ*? Christ, the light of the world, triumphed in glory over death through his Resurrection, and Michelangelo's later wall frescoes in the Sistine and Pauline Chapels incorporate expansive aureoles for his divine illumination. In the *Tityus/Christ*, this feature of the risen Christ would have been especially potent when light shone behind the paper, as if emanating from the Savior. When back-lit through the sheet, the avian beak cutting Tityus would point toward Christ's holy wound, the spot Thomas would subsequently probe in doubt (Fig. 5). Yet if light signaled the majesty of Christ, it also marked the downfall of Tityus, who was

51 On paper and Renaissance devotion, see Katherine M. Tycz, "Material Prayers and Maternity in Early Modern Italy. Signed, Sealed, Delivered," in: Maya Corry/Marco Faini/Alessia Meneghin (eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden 2018, pp. 244–271; Maria Alessandra Chessa, "The Substance of Divine Grace. Ex-votos and the Material of Paper in Early Modern Italy," in: Suzanna Ivanič/Mary Laven/Andrew Morrall (eds.), *Religious Materiality in the Early Modern World*, Amsterdam 2019, pp. 51–66. On religious materiality and art more broadly, see Suzanna Ivanič/Mary Laven/Andrew Morrall (eds.), *Religious Materiality in the Early Modern World*, Amsterdam 2019; Gregory C. Bryda, "The Exuding Wood of the Cross at Isenheim," in: *The Art Bulletin* 100 (2018), pp. 6–36; Christopher J. Nygren, "Titian's *Ecce Homo* on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting," in: *The Art Bulletin* 99 (2017), pp. 36–66; Christy Anderson/Anne Dunlop/Pamela H. Smith (eds.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2015; Sabine Griesse, *Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-, Holz- und Metallschnitten des 15. Jahrhunderts*, Zurich 2011; Hedwig Röckelein, "Die 'Hüllen der Heiligen.' Zur Materialität des hagiographischen Mediums," in: Bruno Reudenbach/Gia Toussaint (eds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2011, pp. 75–88.

52 Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York 2011, p. 61.

53 For a material iconography of paper with a focus on modern and contemporary artworks, see Juliane Bardt, *Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim 2006. On the Christianization of paper in relation to its global history, see Caroline O. Fowler, *The Art of Paper. From the Holy Land to the Americas*, New Haven 2019, pp. 55–66.

felled by the sun-god Apollo.⁵⁴ Through brightness, Christ triumphed over death while Tityus was condemned to repeat it. Light had a similarly crucial role in the drawing of *Ganymede* that Michelangelo gave to Cavalieri, likely as a pendant to the *Tityus/Christ*.⁵⁵ While this drawing is known today through copies (Figs. 10–11), these consistently reproduce a ring of dark clouds around Gany-mede and the eagle, causing the figures to appear back-lit by sunlight. The composition of the *Ganymede* could thereby have spurred Cavalieri to hold it up to a light source for full effect, a technique transferable to the *Tityus/Christ*.

Upon exposing the Windsor drawing to light, the viewer participated in the moment of Christ's resurrection by physically illuminating his body (Fig. 2). The resplendence of Christ during the Resurrection was a well-established visual precept with a long tradition in Italian Renaissance painting (Fig. 12).⁵⁶ While the New Testament does not provide witness accounts of Christ's resurrection, his brightness did find testimony in Acts 9, and at a broader level, the metaphysics of the divine light of Christ fueled intense interest among humanists and theologians across Italy.⁵⁷ Given its potential for a literally luminous visualization of Christ's resurrection, the Windsor drawing raises the fair question of whether Michelangelo's rendering of this moment advocates for a specific viewpoint on the doctrine of bodily resurrection. This question has been much debated in regard to Michelangelo's oeuvre, particularly concerning the *Last Judgment* and his potential alignment with heterodox beliefs riveting Europe at the time.⁵⁸ Indeed, Michelangelo's distinctive attention to the rendering of Christ's body at different stages in his life narrative finds meaningful concordances

54 Apollo's shooting of Tityus is noted in *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venice 1497, fol. XXXIV.

55 Panofsky, among others, productively argued that the *Ganymede* and *Tityus* functioned as a pair. On the *Ganymede*, see Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, pp. 149–153; Marongiu, *Il mito di Ganymede prima e dopo Michelangelo* (with further bibliography).

56 Cf. Eric Hupe, "In the Midst of a Cloud. Giovanni Bellini and the Optics of the Resurrection," in: *Predella* 47 (2020), pp. 221–234; Susannah Rutherglen, "'Resplendent Brushes'. Giovanni Bellini's *Resurrection* Altarpiece for San Michele di Murano, Venice," in: *Artibus et Historiae* 38 (2017), pp. 9–32.

57 An indicative example of this interest in the metaphysics of light was Marsilio Ficino's letter *Quid sit lumen in corpore mundi, in angelo, in Deo*.

58 For a representative sampling, see Marcia B. Hall, "Michelangelo's *Last Judgment*. Resurrection of the Body and Predestination," in: *The Art Bulletin* 58 (1976), pp. 85–92; Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978; Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, pp. 231–289; Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, New York 2017; Leo Steinberg, "The *Last Judgment* as Merciful Heresy," in: id., *Michelangelo's Painting. Selected Essays*, ed. by Sheila Schwartz, Chicago 2019, pp. 130–160.



Fig. 10: After Michelangelo, *Ganymede*, sixteenth century, Cambridge, MA, Harvard Art Museums. Credit: Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, USA © Harvard Art Museums / Bridgeman Images.

with reform-minded principles, as Alexander Nagel has shown.⁵⁹ It may well be that the illuminated *Christ* in Windsor provoked discussions of contemporaneous theological debates about the Resurrection among Cavalieri and others. Irrespective of which exact religious slants these conversations may have taken, they were surely enriched by considering the physical material of the drawing and its potential mutability.

⁵⁹ Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000.



Fig. 11: After Nicolas Beatrizet after Michelangelo, *Ganyমেদে*, sixteenth century, New York, The Metropolitan Museum of Art. Credit: The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Anne and Carl Stern Gift, 1959.



Fig. 12: Raffaellino del Garbo, *Resurrection of Christ*, c. 1497, Florence, Galleria dell'Accademia. Credit: Galleria dell'Accademia & Museo degli Strumenti Musicali, Florence, Tuscany, Italy Photo © Nicolò Orsi / Bridgeman Images.

The double-sided design of the Windsor sheet could have conditioned the subsequent replication of *Tityus* in rock crystal for the Cardinal Ippolito de' Medici. Cavalieri claimed in a letter to Michelangelo that he tried unsuccessfully to stop the drawing from falling into the cardinal's hands to be used for this purpose.⁶⁰ Such copies have been described as blurring the drawing's private versus public status.⁶¹ They also exemplified a new Renaissance demand for "luxury"

⁶⁰ Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, IV, p. 49.

⁶¹ Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*, pp. 227–234.

copies in costly materials, as Maria Ruvoldt has proposed.⁶² Nonetheless, Cavalieri likely discussed the properties of the drawing with the cardinal, including how light impacted viewing both sides of it.⁶³ By carving the *Tityus* in rock crystal through the process of intaglio, it became likewise possible to turn the object, admiring the inverse side of the crystal design as light passed through.⁶⁴ This principle also held for other rock crystals based on Michelangelo's drawings for Cavalieri (Fig. 13). The sixteenth-century artist who took greatest advantage of the double-sided viewing of rock crystals was Valerio Belli (Fig. 14), who exploited their transparency for his designs of crucifixes in particular.⁶⁵ Michelangelo would have known this given his direct engagement with Belli.⁶⁶ In this period rock crystal had accrued many theological meanings with a frequently Christological bent, exemplified by Bonaventura's equation of light entering rock crystal to the joining of divine and human natures in the body of Christ.⁶⁷ The rock crystal carved for Ippolito de' Medici brought an inherently pagan image to

⁶² Maria Ruvoldt, "Responding to the Renaissance," in: James Elkins/Robert Williams (eds.), *Renaissance Theory*, New York 2008, pp. 366–376.

⁶³ For the proposal that this object was intended to become part of a casket, see Guido Rebecchini, "Un altro Lorenzo". *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511–1535)*, Venice 2010, pp. 235–239. For the hypothesis that Cavalieri commissioned a rock-crystal intaglio based on one of Michelangelo's drawings, see the entry by Carol Plazzotta in Buck, *Michelangelo's Dream*, pp. 84–87.

⁶⁴ On the rock-crystal intaglio based on the *Tityus* in the British Museum (1867,0507.739), see Vilhelm Slomann, "Rock-Crystals by Giovanni Bernardi," in: *The Burlington Magazine* 48 (1926), pp. 9–23; Valentino Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento. Giovanni da Castel Bolognese*, Ferrara 1989, pp. 78–79; Luke Syson and Dora Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, pp. 179–181; Marcella Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Florence 2019, pp. 26–27.

⁶⁵ Marco Collareta, "Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca," in: Bruno Zanettin (ed.), *Cristalli e gemme. Realtà, fisica e immaginario simbologia, tecniche e arte*, Venice 2003, pp. 495–512. Cf. Marco Collareta, "Clas-sicismo cristiano: le opere sacre di Valerio Belli," in: Howard Burns/id./Davide Gasparotto (eds.), *Valerio Belli Vicentino, 1468c.–1546*, Vicenza 2000, pp. 111–121.

⁶⁶ On Belli's career, including his associations with Michelangelo, see Howard Burns, "Valerio Belli Vicentino," in: id./Marco Collareta/Davide Gasparotto (eds.), *Valerio Belli Vicentino, 1468c.–1546*, Vicenza 2000, pp. 17–51.

⁶⁷ See Stefania Gerevini, "'Sicut crystallus quando est obiecta soli': Rock crystal, transparency, and the Franciscan order," in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 56 (2014), pp. 255–283; Stefania Gerevini, "Christus Crystallus. Rock Crystal, Theology, and Materiality in the Medieval West," in: James Robinson/Lloyd de Beer/Anna Harnden (eds.), *Matter of Faith. An Inter-disciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, London 2014, pp. 92–99; Bisserra V. Pentcheva, "The 'Crystalline Effect'. Optical and Sonic Aura and the Poetics of the Resurrected Body," in: Cynthia Hahn/Avinoam Shalem (eds.), *Seeking Transparency. Rock Crystals across the Medieval Mediterranean*, Berlin 2020, pp. 211–224.

a material frequently used for religious devotional objects, a paradoxical feature that further yoked it to Michelangelo's double-sided drawing. In gifting Cavalieri the *Tityus/Christ*, Michelangelo gave him not simply a drawing but a design, one that ultimately accumulated significances through its intermedial reuse. While paper and crystal each held distinct theological meanings that could have impacted the understanding of *Tityus* in Cavalieri's drawing versus Ippolito's rock-crystal intaglio, the penetration of light was a crucial feature common to both.

Poetics of Light and Love

Light's capacity to permeate the *Tityus/Christ* sheet was also meant to inspire poetic associations fundamental to Michelangelo's lyric exchange with the young Cavalieri. Michelangelo addressed Cavalieri in a letter as "the light of our century unique in the world [luce del secol nostro unica nel mondo]," and he deployed light in his poems of this period to amorous and devotional ends.⁶⁸ To the extent that Cavalieri could be connected with light itself, one sonnet crystallizes the multivalent properties of light that were central to Michelangelo's creative dialogue with him: "Non so se s'è la desiata luce." Michelangelo developed this poem across many surviving iterations, and a well-preserved fair copy in the Casa Buonarroti includes an address to "signor" (v. 12), considered by some to refer to Cavalieri.⁶⁹ The first stanza reads:

Non so se s'è la desiata luce
del suo primo Fattor, che l'alma sente,
o se dalla memoria della gente
alcun'altra beltà nel cor traluce.

(vv. 1–4)⁷⁰

⁶⁸ Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, III, p. 443.

⁶⁹ Whether or not this poem was definitively for Cavalieri does not impact the arguments that follow. As two lines from this poem appear on a letter dated 1533, there is reasonable evidence that Michelangelo was developing it around the period in which he met Cavalieri and made the *Tityus/Christ* (Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, IV, p. 52). For different philological reconstructions of the extant versions of the poem, see Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, pp. 363–366; Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, ed. by Enzo Noè Girardi, Bari 1960, pp. 237–243; Buonarroti, *Rime e lettere*, pp. CCIII–CCVII, CCLXXII–CCLXXIII. For an analysis of the different iterations of the poem in relation to one another, see Ida Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca 2012, pp. 50–55.

⁷⁰ Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 168.



Fig. 13: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese after Michelangelo, *Fall of Phaethon* (recto), ca. 1533, Baltimore, The Walters Art Museum. Credit: The Walters Art Museum, Baltimore, Acquired by Henry Walters.



Fig. 14: Valerio Belli, *The Entry of Christ into Jerusalem* (recto), ca. 1531–1533, New York, The Metropolitan Museum of Art. Credit: The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of George Blumenthal, 1941.

[I do not know if it is the desired light/ of its first Maker, that the soul feels,/ or if from the memory of the people/ another beauty shines in the heart.]

It has been noted that the first lines echo Neoplatonic ideals posited by Marsilio Ficino regarding the soul's inclination toward the light of God.⁷¹ This opening has also been set in alignment with a tradition of Christian mysticism by implying a yearning for ascent to the divine.⁷² Regardless of which specific doctrinal precepts it might invoke, this stanza is subtle in using light to structure two competing

⁷¹ *Ibid.*, pp. 168, 970. Cf. Robert Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York 1966, p. 236. For incisive discussions of this poem and its variants in relation to the writings of Marsilio Ficino, see Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo*, pp. 50–55; Christine Ott, “Hybridität der Willen. Michelangelos Rime,” in: Barbara Kuhn/Dietrich Scholler (eds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität. Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Berlin 2021, pp. 29–56, esp. pp. 34–45.

⁷² Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge 2014, pp. 55–57.

desires that divide the narrator's attention. The quatrain splits midway between the desired light of God and the transmitted beauty of a human beloved, pivoting on the narrative uncertainty offered by the "or if [o se]" that opens the third verse.

Light anchors the stanza through rhyme, as Michelangelo pairs "the desired light [la desiata luce]" (v.1) with the action of beauty that "shines in the heart [nel cor traluca]" (v. 4). This potent *rima derivativa* overtly mirrors Petrarch's phrasing ("al cor traluca" [v. 11]; "la desiata luce" [v. 13]) at the close of his sonnet "If love does not bring new counsel [S'Amor novo consiglio non n'apporta]" (*Rvf* 277).⁷³ Petrarch uses these expressions to contrast Laura's resplendent transmission into the narrator's heart against the opacity of the body that obscures her desired light. Michelangelo scrambles this into a playful binary, the desired light of Petrarch's beloved now transferred to God and the beauty projecting in the heart veiled with uncertainty. Michelangelo's poem is dominated by words denoting confusion ("Non so se," "o se"), establishing a further dialogue with Dante through Beatrice's speech on the relation of light and love that opens *Paradiso V*:

Io veggio ben sì come già resplende
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
che, vista, sola e sempre amore accende;
E s'altra cosa vostro amor seduce,
non è se non di quella alcun vestigio,
mal conosciuto, che quivi traluca.

(vv. 7–12)⁷⁴

[Indeed I see that in your intellect/ now shines the never-ending light; once seen,/ that light, alone and always, kindles love;/ and if another thing seduce your love,/ it is a vestige of that light which – though/ imperfectly – gleams through that lesser thing.⁷⁵]

Hinging on the same *rima derivativa* of *luce-traluca*, Beatrice explains that one's love is forever attracted to the divine light after having seen it, but if one's love is aligned toward something else, it is recognizing but an earthly glimmer.⁷⁶

⁷³ This intertext was initially noted in Michelangelo Buonarroti, *Rime*, ed. by Matteo Residori, Milan 1998, p. 138.

⁷⁴ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, ed. by Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan 1994, p. 134.

⁷⁵ Translation, here with slight modifications, from: Dante Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Paradiso*, ed. and translated by Allen Mandelbaum, Berkeley, Ca. 1982, p. 38.

⁷⁶ On the broader problematic at issue when Beatrice here speaks to Dante on inconstancy and love, see Teodolinda Barolini, "Errancy. A Brief History of Dante's *Ferm Voler*," in: Manuele Gragnolati/Elena Lombardi/Francesca Southerden (eds.), *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford 2021, pp. 563–579.

Michelangelo's sonnet recreates this Dantean paradigm by likewise questioning attention to "another [altra]" (v. 4) object of love.⁷⁷ In its ensuing stanzas Michelangelo's narrator wallows in tortured uncertainty caused by love for his beloved, the *signor* whose eyes captivate the final stanza.⁷⁸

In the struggle to distinguish between the light of God and the resplendence of the beloved's beauty, Michelangelo's poem uses the metaphysics of light to stage an amorous conflict between earthly and divine. This carries forward to the drawing of the *Tityus/Christ*, as a viewer raising the sheet could watch the selfsame light permeate earthbound versus divine bodies. Art historians have thoughtfully probed the theological distinction between *lux* and *lumen* to distinguish forms of holy light perceptible on heaven or on earth, and the Windsor sheet could have prompted rumination upon this distinction.⁷⁹ Nonetheless, Michelangelo's stress on the dyad of *luce* and *tralucere* from the vernacular poetic tradition opens a further avenue to consider light's transmissibility as a means to demarcate love.⁸⁰ In its oppositional yet inseparable subjects, the *Tityus/Christ* restages a Dantean dilemma of recognizing the appropriate figure in which to locate divine light and direct one's love. Whereas Christ is a graphic silhouette made when light passed through the sheet, the viewer could ask if *Tityus* – beguilingly toned in ripples of finely laid chalk – is akin to Dante's seductive "vestige [vestigio]" through which heavenly light indirectly filters. The answer does not have to be yes, nor does it carry obligations. Rather, the penetration of light, *tralucere*, enables a mode of viewing through which to experience concerns at the core of Michelangelo's poetry.

The literary questions opened by the *Tityus/Christ* were interactive and open-ended, not restricted to a single allegorical or moral reading. Instructive here is Lina Bolzoni's examination of the Petrarchan tradition of "amorous transparency," exemplified by the use of a vocabulary of images imprinted on the

77 Essential is the similar presence of "another" object of love in Dante's verses cited above: "and if *another* thing seduce your love [E s'altra cosa vostro amor seduce] (v. 11, emphasis mine)."

78 For a different discussion of Michelangelo's engagement with Dante in this poem through a comparison to *Paradiso* XXXIII, see Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo*, pp. 50–53.

79 For a representative sampling, see Catherine Kupiec, "New Light on Luca Della Robbia's Glazes," in: Amy R. Bloch/Daniel M. Zolli (eds.), *The Art of Sculpture in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2020, pp. 83–97; Fabio Barry, "Lux et Lumen. The symbolism of real and represented light in the Baroque Dome," in: *Kritische Berichte* 30 (2002), pp. 22–37; Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven 1987; Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

80 For an examination of other poems by Michelangelo that considers different valences of transparency and the penetration of light, see 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.

heart and their capacity to transmit (*tralucere*) in the writing of Pietro Bembo.⁸¹ Bolzoni explains how this language of transparency heightened an amorous game between individuals while strengthening bonds of intimacy, reinforcing the play between interior and exterior sentiments coded in gifts such as double-sided portrait medals. Michelangelo knew that transparency was crucial to other artistic practices and materials.⁸² As an artist-poet, Michelangelo was thus poised to transpose this ritual of courtly love into his graphic exchange with Cavalieri, using the materiality of drawing to propel a discussion of light, love, and divinity appropriate to the young man's noble erudition.

To conclude, it is worth returning to Panofsky's enduring assessment of Michelangelo's *Tityus* as a representation of profane love. Panofsky was not necessarily mistaken in this claim, but rather limited by his obviation of the rich connections between the two sides of the drawing. The material properties of the Windsor sheet do not supersede its existing interpretations so much as multiply them, offering many readings that parallel the seemingly oppositional allusions in Michelangelo's poetry, including the amorous and theological. By using light and its relation to tracing as a means to tease out these ideas, Michelangelo welcomed Cavalieri into the privileged ambit of his workshop. In the years leading to his making of the *Tityus/Christ*, Michelangelo was invested in the manipulation of light for his architectural designs and sculptural programs for San Lorenzo, a sensibility informed by his engagement with poetry.⁸³ While a variety of traced sheets enabled Michelangelo to shape luminous designs across his career, a singular traced drawing of *Tityus/Christ* empowered him to build his rapport with the young Cavalieri.

⁸¹ Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, pp. 120–126.

⁸² On the language of transparency in artistic discourse and material practice in the Renaissance, see Marjolijn Bol, *Seeing through the Paint. The Dissemination of Technical Terminology between three Métiers: "Pictura Translucida, Enameling and Glass Painting,"* in: Andreas Speer, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst – Die 'Schedula diversarum atrium,'* Berlin 2013, pp. 145–162.

⁸³ Jonathan K. Nelson, "Poetry in Stone: Michelangelo's Ducal Tombs in the New Sacristy," in: Robert W. Gaston/Louis A. Waldman (eds.), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Florence 2017, pp. 450–480; Georg Satzinger, "Michelangelo und das Licht," in: Johannes Myssok/Jürgen Wiener (eds.), *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, pp. 239–254. See also the essay by Chiara Franceschini in this volume.

Hans Aurenhammer

Il ‘Giudizio universale’ di Michelangelo visto da Tintoretto: una risposta ambigua

Abstract: In the context of the debates about the *Last Judgement*, Michelangelo was accused in 1549 that his “capricci luterani” surrendered religious art to idolatry. Does the fresco of the Cappella Sistina actually convey Lutheran positions, or at any rate heterodox views that are not Catholic in the traditional sense? This question is still controversial. The religious implications of Michelangelo’s work will be discussed in this paper from the perspective of a contemporary recipient, not a theologian or a man of letters, but an artist. The focus is on Tintoretto’s *Last Judgement* in the church of the Madonna dell’Orto in Venice, which remains enigmatic in many details to this day. This painting obviously responds to Michelangelo’s fresco – but in a contradictory way that defies clear classification. In his *Giudizio*, Tintoretto confidently seeks to compete with Michelangelo. He also corrects some ‘suspicious’ elements for which Michelangelo had been attacked. But the Venetian painter by no means joins the chorus of conservative critics. On the contrary, Tintoretto even reinforces the ‘heterodox’ overtones of some of Michelangelo’s iconographic anomalies. In these deviations Tintoretto’s personal religious attitude distanced from official doctrine seems to become tangible, at least in traces. They remain hidden, however, and are integrated into an overall picture that, at least at first glance, can be read as conventional by the ‘normal’ audience.

Capricci luterani

“Capricci luterani”: questa citazione premessa al titolo del nostro libro proviene da un’annotazione fatta in un diario fiorentino nel marzo 1549.¹ Partendo dallo

1 Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magliab. II.IV.19, fol. 138–139: “[. . .] le lorde et porche figure di Marmo in Santa Maria del Fiore di mano di Baccio Bandinello, che furono un Adamo et un’Eva, della qual cosa ne fu da tutta la città biasimato grandemente et con seco il duca (che) comportassi una simil cosa in un duomo dinanzi a l’altare et dove si posa il santissimo sacramento del corpo et sangue di Giesù Christo benedetto, talché ne nacque gran disturbo nelle persone. [. . .] Nel medesimo mese si scoperse in Santo Spirito una Pietà, la quale la

Nota: Ringrazio calorosamente Christine Ott per la traduzione del testo dal tedesco. La traduzione delle note e una revisione finale dell’intero saggio sono state intraprese da Anna Maria Pieper.

scandalo suscitato dalle statue di Adamo e Eva, completamente nudi, create da Baccio Bandinelli per il nuovo altare maggiore del duomo fiorentino,² l'autore anonimo associa liberamente i "capricci luterani" a Michelangelo. Dall'indignazione per le "lorde et porche figure" di Bandinelli, l'autore passa alla scultura della *Pietà* esposta nello stesso mese nella chiesa di Santo Spirito, una copia dell'opera giovanile di Michelangelo realizzata da Nanni di Baccio Bigio:³ "et si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie [. . .], Michelangelo Buonarruoto". Questo insulto naturalmente non si riferisce alla *Pietà*, ma, pur non nominandolo esplicitamente, all'affresco del *Giudizio universale* della Cappella Sistina (Fig. 1) che, appena portato a termine nel 1541, aveva attirato acerbe critiche a causa degli organi genitali scoperti dei suoi nudi.⁴ A tali "capricci luterani" il diario assegna un influsso negativo sugli artisti contemporanei:

mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli l'arte ma non [la] divotione, Michelangelo Buonarruoto. Che [da] tutti i moderni pittori et scultori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrare la fede et la devotione; ma spero che un giorno Iddio manderà e' suoi santi a buttare per terra simile Idolatrie come queste. Era il padrone [del] la Capella [lacuna], il quale di giorno in giorno s'aspettava che mandasse l'adornamento di tal figura, ma che ne haveva qualche difficoltà con Papa Paolo Terzo, che molto hebbe a sdegno che di Roma cavata fusse una simil figura, talché per infino adesso si sta senza adornamento; venendo, ne darò avviso." Citazione da Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 61–62; per l'ultima frase (di solito non riprodotta) cfr. Louis Alexander Waldman, "Nanni di Baccio Bigio at Santo Spirito", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), pp. 198–204, 198. Per quanto concerne la storia del concetto di *capriccio* cfr. Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002, pp. 147–151.

2 Cfr. Stefano Pierguidi, "L'Adamo ed Eva di Bandinelli per Santa Maria del Fiore", in: *Medicea* 11 (2012), pp. 64–68; Detlef Heikamp, "Adamo ed Eva. La lotta per creare un capolavoro", in: id./ Beatrice Paolozzi Strozzi (ed.), *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, catalogo della mostra (Museo Nazionale del Bargello), Firenze 2014, pp. 188–201; Massimo Firpo, "Baccio Bandinelli e il coro di Santa Maria del Fiore", in: *Rinascimento* 54 (2014), pp. 85–132, in part. 124–125; Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari/Roma 2016, pp. 208–230, in part. 218–219. Massimo Firpo sospetta una tendenza eterodossa del programma iconografico dell'altare maggiore del Duomo di Firenze, in sintonia con gli affreschi pontormeschi del coro di San Lorenzo.

3 Cfr. Waldman, *ivi*, p. 198.

4 Cfr. la lettera scritta da Niccolò Sernini al cardinale Ercole Gonzaga il 19 novembre 1541. Pubblicata per la prima volta in: Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste*, vol. 5, Freiburg 1928, pp. 842–843. – Per una sintesi delle discussioni suscitate dal *Giudizio universale* di Michelangelo: Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1981, pp. 17–63; Karl Möse- neder, "Michelangelos 'Jüngstes Gericht'. Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst", in: id. (ed.), *Streit um Bilder*, Berlin 1997, pp. 95–117; Bernardine Barnes, *Michelan-*

Che [da] tutti i moderni pittori et scultori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrare la fede et la devotione; ma spero che un giorno Iddio manderà e' suoi santi a buttare per terra simile Idolatrie come queste.

L'anonimo autore fiorentino conosce evidentemente il rimprovero secondo il quale Michelangelo avrebbe posto la propria arte sopra la funzione religiosa cui essa doveva adempire (espresso per esempio nella famigerata invettiva di Pietro Aretino del 1545⁵): “salvandogli l'arte ma non [la] divotione”, precisa infatti il diarista fiorentino. Come Aretino, l'autore esprime una pericolosa minaccia di distruzione iconoclastica dell'affresco (giocando sulla somiglianza delle espressioni *sotterrare* e *buttar per terra*). E definisce le libertà artistiche di Michelangelo come “capricci”, dunque con lo stesso termine con cui più tardi il teologo Giovanni Andrea Gilio nel 1564 avrebbe condannato le trasgressioni del *Giudizio* contro la “verità istorica” della Bibbia come, appunto, “capriccio dell'arte”.⁶ Inconsueto è però il fatto che il diarista le metta in relazione all'eresia, parlando di “capricci luterani”.

Nelle polemiche intorno al *Giudizio* di Michelangelo appare talvolta una connotazione eterodossa, ma è difficile fissarla su un preciso contenuto. Così il monaco olivetano Don Miniato Pitti, in una lettera del 1545 indirizzata a Giorgio Vasari, menziona ironicamente le “mille eresie” dell'affresco della Cappella

gelo's 'Last Judgment'. *The Renaissance Response*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; Melinda Schlitt, “Painting, Criticism, and Michelangelo's 'Last Judgment' in the Age of the Counter-Reformation”, in: Marcia B. Hall (ed.), *Michelangelo. The Frescoes of the Sistine Chapel*, New York 2005, pp. 113–149; Anton W. A. Boschloo, *The Limits of Artistic Freedom. Criticism of art in Italy from 1500 to 1800*, Leiden 2008, pp. 34–48; Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, ‘Navicula Petri’. *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527–1571*, Roma/Bari 2009, pp. 131–142; Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie*, pp. 237–244.

5 Lettera del 31 ottobre 1545. Firenze, Archivio Mediceo, Stroziana filza 133. Ernst Steinmann/Heinrich Pogatscher, “Dokumente und Forschungen zu Michelangelo II”, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 29 (1906), pp. 485–517, qui 491–493.

6 Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, “Dialogo nel quale si ragiona de gli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la vecchia Capella del Papa. Con la dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini” (Camerino 1564), in: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 2, Bari 1961, pp. 1–115, qui 58. Cfr. Kanz, *Kunst des Capriccio*, pp. 152–161; anche id., “Der Capriccio-Begriff bei Vasari und Gilio in der Kontroverse um Michelangelos 'Jüngstes Gericht'”, in Hartmut Laufhütte (ed.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, vol. 1, pp. 497–514. Per le critiche di Gilio cfr. anche Andreas Plackinger, *Violenza. Gewalt als Denkfigur im Michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin/Boston 2015, pp. 286–295.



Fig. 1: Michelangelo, *Giudizio universale*, 1536–1541, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



Fig. 2: Tintoretto, *Giudizio universale*, ca. 1556–1560, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.

Sistina, intendendo probabilmente delle idiosincrasie iconografiche.⁷ Aretino, che nel 1545 aveva imputato a Michelangelo “impietà di irreligione”, un anno dopo rovescia in un certo senso l’argomento dell’eresia, annunciando in una lettera a Enea Vico che le oscenità del *Giudizio*, poste nel centro spirituale della Roma papale, potrebbero suscitare uno “scandalo [. . .] fra i Luterani”.⁸ In un commento alle lettere degli apostoli redatto nel 1551 da Ambrogio Catharino Politi, i “nuda corpora, turpia et obscoena” di Michelangelo vengono poi condannati e, attraverso un paragone forzato, posti inequivocabilmente in relazione all’eresia.⁹ Si tratta proprio dello stesso teologo domenicano Politi, che nel 1538/39 aveva esposto le lettere paoline in San Silvestro al Quirinale, davanti a Vittoria Colonna e probabilmente anche davanti a Michelangelo.¹⁰ Ora, Politi è convinto che pur nella sua “absoluta perfectio” (che lui non nega affatto) l’arte michelangiolesca risulta difettosa se paragonata alla lettera dell’apostolo Giuda, che rappresenta (e dunque

7 Lettera del 1 maggio 1545: “Sono stato più giorni, che non v’ho scritto perché non ho potuto, avendomi bisognato attendere a burattare e’ frati e vi avevo a dire un monte di roba, cioè: com’io sto bene e come desidero intendere il simile di voi; e come io ebbi una vostra, che diceva, ch’ero ingoffito a Napoli perché a Roma mi era piaciuto più la volta che la facciata, perché vi è mille heresie, massime della pelle di San Bartholomeo senza barba; e lo scorticato ha il barbone; il che monstra, che quella pelle non sia la sua etc.” Karl Frey (ed.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923, vol. 1, p. 148–149 (n. LXIX). Cfr. p. e. Leo Steinberg, “The Line of Fate in Michelangelo’s Painting”, in: *Critical Inquiry* 6 (1980), pp. 411–454, qui 424 e nota 17; Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie*, p. 240.

8 Lettera del gennaio 1546. Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Milano 1990, vol. I, N. 379, pp. 701–702: “lo scandalo che la licenzia de l’arte di Michelagnolo potria mettere fra i Luterani, per il poco rispetto de le naturali vergogne che in loro istesse discoprono le figure ne lo Abisso e nel Cielo”.

9 Ambrosius Catharinus, *Commentaria in omnes divi Pauli et alias septem canonicas epistolas*, Venezia 1551, p. 645: “Est pictor et sculptor nostra aetate egregius, Michael Angelus nomine, qui admirabilis est in exprimendo nuda hominum corpora et pudenda. Commendo artem in facto: at factum ipsum vehementer vitupero ac detestor. Nam haec membrorum nuditas indecentissime in aris et praecipuis Dei sacellis ubique conspicitur. Verum annumeretur et hic cum caeteris multis et magnis abusis, quibus foedatur ecclesia Dei sponsa Christi. Quod autem in meum praesentem usum sumere inde volui, istud est, non ea absoluta perfectione ab egregio isto pictore Michaelae pingi nuda corpora, turpia et obscoena (quae tamen vel natura ipsa in nobis tecta esse voluit) qua noster Apostolus haeticorum nuda quaeque, et pudenda vivo spiritu penicillo nobis expressit et in ostentum posuit.” (Commento alla lettera dell’apostolo Giuda, 12: “Hi sunt in epulis suis maculae, convivantes sine timore.”).

10 Vedi Sylvia Deswarte-Rosa, “Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den ‘Gesprächen’ des Francisco de Hollanda”, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien, Kunsthistorisches Museum), Wien 1997, pp. 349–373, qui 358–359; Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni quaranta*, Roma 2009, pp. 42–43.

smaschera) la “nudità degli eretici”. Se si fa attenzione al contesto (spesso trascurato) di tale citazione, l'attacco nei confronti di Michelangelo acquista una particolare veemenza. Infatti, la lettera di Giuda mette in guardia contro i falsi dottori, per i quali si prospetta già la punizione divina – e dunque il *Giudizio universale* dipinto da Michelangelo! – e che il domenicano identifica esplicitamente con gli eretici contemporanei: “Audite o Lutherani, o hypocritae qui primum maculastis carnem vestram, & Spiritum sanctum mundi cordis habitatorem”.¹¹

Il 'Giudizio universale' di Michelangelo: interpretazioni controverse

Ma non si tratta, in tutto ciò, di termini volutamente scelti per stimolare la polemica?¹² Oppure è vero che il *Giudizio universale* contiene dei *capricci luterani* – o perlomeno non è concepito come cattolico in senso tradizionale? La questione è tuttora controversa e ha prodotto delle posizioni contrastanti fra di loro. Sia le interpretazioni ‘cattoliche’ che quelle ‘eterodosse’ (per usare questo termine poco preciso e anche fuorviante) dell'affresco sistino possono avvalersi di argomenti plausibili.¹³ Eppure, entrambe le posizioni devono fare i conti con problemi irrisolti. Per gli uni è impensabile che un affresco concepito per Clemente VII e eseguito a partire dal 1536 sotto Paolo III avrebbe potuto essere realizzato senza tener conto delle intenzioni dei papi committenti. È interessante constatare che le interpretazioni ‘cattoliche’ sono particolarmente diffuse fra gli studi tedeschi. Il *Giudizio* di Michelangelo qui fu addirittura letto, con poca plausibilità, come una teologia controversistica dipinta, una presa di posizione contro il luteranesimo o come affermazione trionfalistica dell'*ecclesia militans*.¹⁴ Ma perché allora non si

11 Catharinus, *Commentaria*, p. 600: “Audite o Lutherani, o hypocritae, qui primum maculastis carnem vestram, & Spiritum sanctum mundi cordis habitatorem”. Cfr. ivi: “Totius huius sermonis interpretatio in haereticorum recentiorum moribus luce clarius inspicitur”.

12 Cfr. Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie*, pp. 240–241: “È difficile capire le motivazioni di tali denunce, che rivelano però un modo di guardare all'opera del Buonarroti e documentano sospetti sulla sua ortodossia, di cui molto si è discusso in sede storiografica.”

13 Per un riassunto della fortuna critica del *Giudizio universale*: Frank Zöllner, *Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk. Malerei, Skulptur, Architektur*, Köln 2017, pp. 690–699 (scheda M6).

14 Cfr. Michael Rohlmann, “Michelangelos 'Jüngstes Gericht' in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themenwahl und Komposition”, in: id./Andreas Thielemann (ed.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, München 2000, pp. 205–234; Ralf Quednau, “Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung”, in: Andreas Tacke (ed.), *Kunst und Konfession*, Regens-

scelse una tematica più adatta e perché Michelangelo mancò in modo così evidente l'obiettivo di una propaganda inequivocabile? Più plausibile pare un riferimento ai tentativi riformistici sotto Paolo III, come quelli espressi nel *Consilium de emendanda ecclesia* del 1536/37.¹⁵ Gli elementi di autocritica e di espiazione della Chiesa riscontrabili nell'affresco potrebbero essere letti in questo senso.

Quegli autori che invece sono a favore di un'interpretazione 'eterodossa', si riferiscono soprattutto a quelle anomalie iconografiche che gli interpreti 'cattolici' tendono a minimizzare. Essi leggono il *Giudizio* come confessione personale dell'artista, rispecchiante la sua speranza di salvezza fondata unicamente sulla fede e sulla misericordia, la grazia di Cristo. Così, il dipinto minerebbe la dottrina cattolica della giustificazione (anche) attraverso le opere, il valore delle quali viene appunto riconosciuto nel Giudizio universale. Qui, dunque, la politica ufficiale della Chiesa passa in secondo piano rispetto alla prospettiva soggettiva di Michelangelo, con rimando ai suoi contatti con Vittoria Colonna (che però ebbero inizio soltanto in un momento in cui Michelangelo stava già eseguendo l'affresco) e la cerchia dei cosiddetti *spirituali*.¹⁶ Altri riferimenti 'eretici', per esempio ai testi di Juan de Valdés,¹⁷ sono insostenibili già per motivi

burg 2008, pp. 348–424. – Un'interpretazione nel senso dell'ortodossia cattolica viene presentata anche, naturalmente con sfumature diverse, p. e. da Loren Partridge, "Michelangelo's 'Last Judgement': An Interpretation", in: *'The Last Judgement'. A Glorious Restoration*, New York 1997, pp. 8–26; Anne Leader, "Michelangelo's 'Last Judgment': The Culmination of Papal Propaganda in the Sistine Chapel", in: *Studies in Iconography* 27 (2006), pp. 103–156; Ulrich Pfisterer, *Die Sixtinische Kapelle*, München 2013, pp. 97–115.

15 Cfr. Michael Schmidt, "Papst Paul wünschte, daß er die von Clemens angeordnete Arbeit fortsetzen möge". Neues zur Genese von Michelangelos 'Jüngstem Gericht' in der Sixtinischen Kapelle unter Paul III.", in: *Das Münster* 53 (2000), pp. 16–29; Peter Stephan, "Michelangelos Jüngstes Gericht und die Krise der Kirche. Die Sixtinische Kapelle als ein dekonstruierter Heilsraum", in: Karsten Igel/Thomas Lau (ed.), *Die Stadt im Raum*, Köln 2016, pp. 27–48. Cfr. anche la discussione critica in Firpo/Biferali, 'Navicula Petri', pp. 129–130.

16 Charles de Tolnay, *Michelangelo. The Final Period: Last Judgment, frescoes of the Pauline chapel, last Pietàs*, Princeton 1960, pp. 33, 57; Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002, pp. 3–41; Ambra Moroncini, "Michelangelo's 'Last Judgment': A Lutheran Belief?", in: Fabrizio De Donno/Simon Gilson (ed.), *Beyond Catholicism: heresy, mysticism, and apocalypse in Italian culture*, New York 2014, pp. 55–76; ead., *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, New York 2017, pp. 114–126. Da ultimo, Horst Bredekamp, *Michelangelo*, Berlin 2021, pp. 511–536, in particolare 528–534, ha lanciato un forte appello per una lettura 'spirituale', in chiave solofideista.

17 Come suggerito da Leo Steinberg nella sua lettura brillante ma anche molto audace, cfr. id., "Michelangelo's 'Last Judgment' as Merciful Heresy", in: *Art in America* 63 (1975), pp. 49–63; id., "A Corner of the Last Judgment", in: *Daedalus* 109 (1980), pp. 207–273; id., "The Line of Fate", pp. 411–454. I tre saggi sono ora ripubblicati in: id., *Michelangelo's painting. Selected essays*, Chicago 2019.

di cronologia.¹⁸ Comprensibilmente sono stati avanzati dubbi riguardo alla possibilità di manifestare una posizione religiosa talmente personale, addirittura sovversiva, all'interno della cappella papale.

Una risposta veneziana a Michelangelo: il 'Giudizio universale' di Tintoretto nella Chiesa della Madonna dell'Orto

Ma in questa sede il mio scopo non è approfondire la questione delle implicazioni religiose del *Giudizio* michelangiolesco. Mi avvicino al problema da una prospettiva diversa, quella cui avevo già accennato inizialmente, cioè quella della ricezione dell'affresco. Non interrogherò delle testimonianze testuali, tuttavia, ma un dipinto che con tutta evidenza reagisce all'affresco di Michelangelo: il *Giudizio universale* di Tintoretto nella Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia (Fig. 2). Il *telerone* della parete laterale destra della Cappella Maggiore, alto 14,5 metri – e infatti Marco Boschini lo definì un “colosso” di pittura¹⁹ – è senza dubbio un documento eccezionale del culto michelangiolesco veneziano.²⁰ A testimoniare tale culto, basterà menzionare gli affreschi di Ca' Gussoni (intorno al 1551) dello stesso Tintoretto, oggi noti soltanto attraverso delle incisioni settecentesche. Sulla facciata sul Canal Grande essi parafrasarono l'*Aurora* e il *Crepuscolo* michelangioleschi della Cappella Medici in San Lorenzo.²¹ Nella Serenissima, il

18 Cfr. le critiche in Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie*, pp. 241–242. Ma vedi anche ivi, p. 242: “Ogni interpretazione dell'affresco in chiave eterodossa appare quindi forzata, anche se ciò non significa negarne le implicazioni di ‘merciful heresy’, ma solo collocarle nella più sfumata cornice di quella teologia del ‘cielo aperto’ e dell’infinita misericordia di Dio di cui sono state messe in luce le matrici erasmiane variamente intrecciate con molteplici tensioni eterodosse.”

19 Marco Boschini, *Le ricche miniere della pittura*, Venezia 1674, p. 31.

20 Olio su tela, 1450 × 590 cm. Cfr. Rodolfo Pallucchini/Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, pp. 63–65, 182–183 (scheda n. 237). Per altri studi rilevanti sulla tela cfr. *infra* nelle note relative.

21 Cfr. Roland Krischel, *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig*, Weimar 1994, pp. 11 e 40, nota 24; Michel Hochmann, “Tintoret au Palais Gussoni”, in: Paola Rossi/Lionello Puppi (ed.), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Venezia 1996, pp. 101–107; id., *Venise et Rome 1500–1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 333–335; id., in: Roland Krischel (ed.), *Tintoretto. A Star Was Born*, catalogo della mostra (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), Köln 2017, p. 139, scheda n. 29; Maria Aresin, in: Bastian Eclercy/Hans Aurenhammer (ed.), *Tizian und die Renaissance in Venedig*, catalogo della mostra (Frankfurt, Städel Museum), München/London/New York 2019, pp. 222–223, scheda n. 90.

Giudizio di Michelangelo aveva subito suscitato interesse. Già poche settimane dopo lo svelamento dell'affresco, il cardinale veneziano Francesco Corner ne commissionò una copia disegnata.²² Presto iniziarono a circolare incisioni riproducenti l'affresco²³ – anche Tintoretto, che non si recò mai a Roma, poté basare la sua conoscenza dell'affresco solo su queste incisioni (e forse anche su copie dipinte). Il *poligrafo* Antonio Francesco Doni e l'autore di commedie Andrea Calmo – entrambi amici di Tintoretto – celebrarono L'affresco.²⁴ Venezia, in cui viveva e scriveva l'Aretino, era però anche un centro della critica al *Giudizio*. Nel *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce del 1557, intitolato *L'Aretino*, cioè con il nome del letterato morto un anno prima, le accuse che questi aveva rivolto all'opera divennero un argomento importante per mettere in questione il primato di Michelangelo pittore a favore di Tiziano.²⁵

Qual'è la posizione assunta dal dipinto di Tintoretto in questa situazione controversa? Anche il *Giudizio* del pittore veneziano va chiaramente contro le convenzioni e fu ricondotto a posizioni sia cattoliche che 'eterodosse'. E come nel caso del *Giudizio* michelangiolesco, l'interprete si vede davanti a due tipi di sfida metodologica. In primo luogo, le ambivalenze della rappresentazione di Tintoretto, fino a oggi rimasta misteriosa in molti dettagli, fanno sì che sia diffi-

22 Presumibilmente da Giambattista Ponchino. Cfr. Susanne Richter, *Jacopo Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig. Studien zur künstlerischen Rezeption von Michelangelos 'Jüngstem Gericht' in Italien nach 1540*, München 2000, p. 15; Hochmann, *Venise et Rome*, p. 288. Secondo Vasari, anche il pittore veneziano Battista Franco (il Semolei) fu tra i primi artisti a copiare il *Giudizio*. Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Battista Franco 'pittore viniziano' nella cultura e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007, p. 89; Fabrizio Biferali, "Tiziano e Tintoretto colleghi e rivali nell'autunno del Rinascimento veneziano", in: *Studi veneziani* N.S. 66 (2012), pp. 61–120, cfr. 115–116.

23 Cfr. Bernardine Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010, pp. 99–112.

24 Anna Pallucchini, "Considerazioni sui grandi teleri del Tintoretto della Madonna dell'Orto", in *Arte Veneta* 23 (1969), pp. 54–68, qui 55; Richter, *Tintoretto*, pp. 109–111.

25 Lodovico Dolce, "Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano" (Venezia 1557), in: Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, 1, pp. 141–206, ivi 187–189. Cfr. Mark W. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, pp. 27–29, 303–304; Hochmann, *Venise et Rome*, pp. 136–143; Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Mit einer kommentierten Neuübersetzung*, Köln/Weimar/Wien 2008, pp. 92–102, 291–294. È significativo che Dolce stia criticando anche alcune opere del Tintoretto (però senza nominarle l'autore) per la mancanza del principio della *convenevolezza*.

cile assegnarla chiaramente a una precisa posizione religiosa. E in secondo luogo, anche per Tintoretto bisogna chiedersi quanto peso ebbero – o poterono avere, nello spazio pubblico di una chiesa e rispettando le condizioni vincolanti di un incarico specifico – le convinzioni personali dell'artista. Rispetto a questa problematica la mia analisi, date le mie competenze di storico dell'arte, rimarrà strettamente aderente all'immagine e alle ambiguità dei suoi segni visivi. Inoltre per il momento non prenderò in considerazione l'appartenenza del dipinto a un complesso figurativo più ampio e parlerò dei possibili contesti storici e religiosi (molto difficili da ricostruire) soltanto alla fine, e solo brevemente. Sul *Giudizio* di Tintoretto è stato scritto molto meno che sul suo illustre modello. Il lavoro più importante rimane ancora senz'altro la tesi di dottorato berlinese di Susanne Richter, pubblicata circa vent'anni fa e pressoché sconosciuta al di fuori della Germania.²⁶ Le devo molti spunti, anche se non ne condivido tutte le argomentazioni. Riguardo alla religiosità di Tintoretto rimando soprattutto alle riflessioni più generali di Augusto Gentili²⁷ e Roland Krischel.²⁸

Tintoretto critico di Michelangelo?

Secondo una posizione diffusa, Tintoretto nel suo *Giudizio* reagì alle critiche fatte a Michelangelo, normalizzando in un certo senso i *capricci* di quest'ultimo.²⁹ La datazione tradizionale al 1563–1564 circa collocherebbe il quadro della Madonna

²⁶ Richter, *Tintoretto*.

²⁷ Augusto Gentili, "Tintoretto in contesto tra politica e religione", in: Miguel Falomir (ed.), *Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto. Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto*, Madrid 2009, pp. 19–24; Augusto Gentili, "Tempi della narrazione e tempo dell'allegoria. Tintoretto alla Madonna dell'Orto, a San Cassiano, alla Scuola Grande di San Rocco", in: id., *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Rom 2009, pp. 215–243.

²⁸ Roland Krischel, "Tintoretto religioso", in: Vittorio Sgarbi (ed.), *Tintoretto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Roma 2012, pp. 49–58; Roland Krischel, "Tintoretto in Cittadella. Kunst und Dissidenz", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 79 (2018), pp. 127–188.

²⁹ Questa posizione è assunta in modo inequivocabile da Frederick Ilchman, "Tintoretto como pintor religioso", in: Miguel Falomir (ed.), *Tintoretto*, catalogo della mostra (Museo del Prado), Madrid 2007, pp. 63–94, 68, 88; cfr. id., *Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560*, Ph. Diss. Columbia University, New York 2016, pp. 293–294. Ma p. e. anche Richter, *Tintoretto* (nota 22), pp. 85–86, che in sostanza sostiene un'interpretazione eterodossa, enfatizza che Tintoretto evita i motivi controversi. Cfr. già Pallucchini, "Considerazioni", p. 59.

dell'Orto vicino all'intransigente *Dialogo* di Gilio del 1564.³⁰ Una reazione a questo testo però è impossibile, già per ragioni cronologiche: infatti ormai sappiamo che singoli motivi del *Giudizio* di Tintoretto furono ripresi, già nel 1561, nel *Giudizio universale* di un pittore dei Paesi Bassi (forse Dirck Barendsz.) nella Chiesa abbatiale di Farfa nel Lazio.³¹ Il telerò della Madonna dell'Orto fu sicuramente iniziato prima, forse addirittura già nel 1556/57³², e dunque contemporaneamente al trattato di Dolce. Ma non è nemmeno necessario che Tintoretto abbia conosciuto la

30 Ilchman, "Tintoretto como pintor religioso", ivi, p. 94, nota 80, pensa erroneamente che Peter Humfrey sia dell'opinione che Tintoretto abbia addirittura reagito direttamente al trattato di Gilio (citando Peter Humfrey, "Venezia. 1540–1600", in: Mauro Lucco (ed.), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, vol. 2, Milano 1998, pp. 455–554, 511f.). Ma qui si tratta di un malinteso.

31 Cfr. Giovanna Saporì, "Flemish forays in the Roman hinterland", in: Sabine Eiche (ed.), *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Firenze 1999, pp. 15–30 (attribuzione a Dirck Barendsz); Bert W. Meijer, "Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto", in: Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (ed.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Cinisello Balsamo 1999, pp. 132–143, 138–140 (attribuito a un 'Maestro di Farfa' anonimo); Roland Krischel, *Jacopo Robusti, dit Le Tintoret. 1519–1594*, Köln 2000, p. 68; Giovanna Saporì, "Un apice della pittura fiamminga in Italia: Il 'Giudizio Finale' di Farfa (1561)", in: *Spazi della preghiera, spazi della bellezza*, a cura di Isabella Del Frate, Roma 2015, pp. 163–177. L'attribuzione a Dirck Barendsz. è stata proposta anche da Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", in: *Fiamminghi a Roma 1508/1608*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Bruxelles 1995, pp. 14–31, 26–27 (ma senza accennare al *Giudizio* del Tintoretto).

32 A partire dalla monografia di Henry Thode, *Tintoretto*, Bielefeld/Leipzig 1901, p. 88, la critica concordava nel datare il *Giudizio* del Tintoretto nella prima metà degli anni '60. Cfr. p. e. Pallucchini/Rossi, *Tintoretto*, p. 63 ("1562/63") e ancora (senza tenere conto del *terminus ante quem* costituito dal quadro di Farfa): Donatella Cialoni, "I due teleri del Tintoretto alla Madonna dell'Orto di Venezia", in: *Arte Cristiana* 90 (2002), pp. 183–200; Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei. 5: Tintoretto und sein Umfeld*, Wien/Köln/Weimar 2017, pp. 138–139. Per motivi storici (il progredimento della decorazione interna della chiesa della Madonna dell'Orto, la donazione di una pietra tombale da parte del suocero del pittore Marco Episcopi) – e senza essere ancora a conoscenza della rilevanza del *Giudizio* farfense – Richter, *Tintoretto*, p. 52 propose invece una data "già intorno al 1556/57". Concorde p. e. Thomas Weigel, recensione al volume di Richter, in: *Journal für Kunstgeschichte* 6 (2002), pp. 340–347, qui 343; Krischel, "Tintoretto religioso", p. 55; Erasmus Weddigen, *Jacomo tentor f. Myzelien II zur Tintoretto-Forschung. Rückblicke, Einblicke, Exkurse, Exkursionen*, München 2018, p. 259. Anche se una datazione così precoce non è condivisa da tutti gli autori recenti (altri propongono una data intorno al 1560, cfr. p. e. Robert Echols/Frederick Ilchman, "Quasi un profeta: L'arte di Jacopo Tintoretto", in: id. [ed.], *Tintoretto 1519–1564*, catalogo della mostra [Washington, National Gallery; Venezia, Palazzo Ducale, Gallerie dell'Accademia], Venezia 2018, pp. 1–25, cfr. 18), mi sembra plausibile soprattutto a causa delle similarità evidenti con l'*Assunta* di Bamberga. Cfr. *infra*, nota 48.

critica all'affresco sistino che esso contiene. Infatti, come mostra il diario fiorentino del 1549 citato in partenza,³³ i rimproveri erano diffusi già da tempo.

In effetti, Tintoretto evita alcuni dei punti critici dell'affresco michelangiolesco. Il suo Cristo è barbuto (cfr. Fig. 3).³⁴ Tutti gli angeli sono corredati di ali,³⁵ e dunque chiaramente distinguibili dagli uomini. E soprattutto le *pudenda* di tutte le figure (quasi tutte, ma di questo in seguito) sono coperte, naturalmente anche quelle dei santi (le censure eseguite nell'affresco della Cappella Sistina solo più tardi, dopo la morte di Michelangelo, sembrano essere qui anticipate). Tintoretto riprende anche elementi dell'iconografia tradizionale del *Giudizio* che mancano in Michelangelo. Al contrario dell'affresco vaticano, Cristo non viene soltanto accompagnato da Maria³⁶, ma, come vuole la formula bizantina della *Deesis*, da Maria e da Giovanni Battista insieme.³⁷ Tintoretto visualizza l'*intercessio* supplicante dei due come un tempestoso 'volo' verso il giudice divino. Nella Venezia del Cinquecento dovettero apparire insoliti il giglio e la spada che partono da Cristo e che ne simboleggiano la misericordia e la giustizia (la corolla del fiore si inclina significativamente verso Maria e ricorda così anche la scena dell'Annunciazione, dove l'angelo, che saluta Maria, tiene normalmente un giglio in mano, mentre la croce sostenuta dal Battista è rivolta contro l'impugnatura crociforme della spada). È poco probabile che Tintoretto conoscesse il motivo di spada e giglio dagli altari

³³ Vedi *supra*, nota 1.

³⁴ Cfr. già Niccolò Sernini nel 1541: "Altri dicono che ha fatto Christo senza barba et troppo giovane et che non ha in se quella maestà che gli si conviene [. . .]". Vedi *supra*, nota 4. Cfr. anche Dolce, "Dialogo della pittura", p. 190: "Poi, che senso mistico si può cavare dallo aver dipinto Cristo sbarbato?".

³⁵ Richter, *Tintoretto*, p. 85. Per gli angeli nel *Giudizio* di Michelangelo e le critiche del Gilio cfr. Michael Cole, "Are Angels Allegories?", in: Ulrike Tarnow (ed.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2014, pp. 135–146, in part. 137–140. Nella *Consegna delle tavole della Legge* (Fig. 8) dirimpetto al *Giudizio universale* della chiesa della Madonna dell'Orto, comunque, Dio padre è circondato da angeli apteri. Già Dagmar Knöpfel, "Sui dipinti di Tintoretto per il coro della Madonna dell'Orto", in *Arte Veneta* 38 (1984), pp. 149–154, qui 152, ha interpretato questo motivo come una presa di posizione palese del Tintoretto a favore di Michelangelo.

³⁶ La Cappella Sistina è dedicata alla Vergine Assunta.

³⁷ Cfr. Richter, *Tintoretto*, p. 87. Nell'opera di Michelangelo, il Battista è a sinistra di Maria, separato da lei da una figura vista da dietro. L'identificazione come Giovanni risale a Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma 1553, fol. 38v. La maggior parte della critica recente concorda con lui. Tuttavia Vasari vedeva in questa figura Adamo. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. Rossanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1967, vol. 6, p. 71.

tardogotici dei paesi bassi ai quali è solita rimandare la letteratura.³⁸ Piuttosto, gli sarà stato familiare grazie alle grafiche transalpine, per esempio la silografia del *Giudizio della Piccola Passione* di Albrecht Dürer.³⁹ Tradizionale è, nell'opera veneziana, anche l'arcangelo Michele che pesa le anime (Fig. 4) – Michelangelo aveva sostituito la bilancia con i libri della vita. A questi, Tintoretto rinuncia, e rinuncia anche agli angeli con le *Arma Christi* che Michelangelo presenta nelle due lunette superiori (Gilio ne criticherà in modo particolarmente acerbo le evoluzioni acrobatiche).⁴⁰

È ovvio, e non c'è bisogno di dettagliarlo, che Tintoretto cerca di emulare il suo grande predecessore con i propri mezzi artistici.⁴¹ La tendenza a creare una più forte illusione spaziale⁴² e una composizione 'pittoresca', drammatizzata da effetti di chiaroscuro, risulta particolarmente evidente nella sezione inferiore che, differentemente dalla scarna striscia di terreno in Michelangelo, occupa

38 Cfr. Pallucchini, "Considerazioni", p. 56 (Lucas van Leyden); Richter, ivi, p. 86 (Rogier van der Weyden, Memling). Vedi anche, per una sintesi più ampia, Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York / London 1976.

39 Cfr. Elaine Banks, *Tintoretto's Religious Imagery of the 1560's*, Diss. Princeton University 1978, pp. 122–123. Cfr. anche la silografia *Legge e Vangelo* di Lucas Cranach il Vecchio, vedi *infra* n. 78. Cialoni, "I due teleri", p. 199, nota 41, cita a proposito una silografia del *Giudizio universale* che si trova nel frontispizio di Jacopo da Voraggine, *Legendario di Sancti istoriato vulgar*, Venezia 1492. Anche qui il motivo del giglio e della spada sembra derivare da modelli d'oltralpe; difficile dire se il Tintoretto abbia conosciuto questo incunabolo per cui vedi anche Victor Masséna Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, vol. II/1, Firenze 1908, pp. 124–125 (illustrazione a p. 122). – L'aureola gialla sopra il Cristo, formata da cerchi concentrici, ha anche un effetto arcaizzante, che non è stato preso in considerazione nella ricerca. A mio parere, potrebbe essere intesa come uno spaccato attraverso le sfere del cosmo aristotelico, come mostra p. e. Francesco di Giorgio Martini nell'*Incoronazione della Vergine* (Siena, Pinacoteca, 1472). Cristo è dunque sceso come giudice, per così dire, all'interno del cosmo terrestre, circondato da nuvole colorate di rosa contro un cielo azzurro nell'alba dell'ultimo giorno. Oppure i cerchi concentrici significano le gerarchie celesti degli angeli?

40 Cfr. Gilio da Fabriano, "Dialogo", pp. 46–47.

41 Cfr. p. e. le analisi formali in Luigi Coletti, *Tintoretto*, Hamburg 1943, pp. 21–22; Brucher, *Geschichte*, pp. 139–141.

42 Nell'opera di Tintoretto, Cristo non appare enorme come nell'affresco di Michelangelo, ma più lontano e quindi molto più piccolo delle altre figure. Questa subordinazione della visione celeste alle leggi della prospettiva è forse ispirata dalla cosiddetta *Gloria* di Tiziano (Madrid, Museo del Prado, 1551–1554), un'altra risposta veneziana all'affresco della Cappella Sistina. Da Hans Tietze, *Tintoretto. Gemälde und Zeichnungen*, London 1948, p. 369, in poi veniva supposta una relazione tra Tintoretto e la pittura di Tiziano. Cfr. ultimamente Biferali, "Tiziano e Tintoretto", pp. 117–118; Brucher, ivi, p. 141. Tuttavia, non sappiamo se Tintoretto possa aver visto il quadro nello studio di Tiziano. In ogni caso, l'incisione di Cornelis Cort fu pubblicata solo nel 1564.



Fig. 3: Tintoretto, *Giudizio universale*, dettaglio (sezione superiore).

quasi la metà dell'intero dipinto (Fig. 5). In questa *Weltlandschaft* apocalittica, Tintoretto sviluppa uno straordinario “bizzarro pensiero”, come Carlo Ridolfi l'aveva definito già nel 1648.⁴³ Il fiume alla destra, soltanto accennato da Michel-

⁴³ Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, ed. Detlef von Hadeln, Berlin 1914, p. 20: “E perche il Tintoretto volle far anco vedere il risorgere di quelli, che ebbero il sepolcro nelle acque, fece di lontano con bizzarro pensiero un fiume ripieno di corpi, portati rovinosamente da quelle onde”. Cfr. anche la nota



Fig. 4: Tintoretto, *Giudizio universale*, dettaglio (sezione mediana).

angelo (a dire il vero, la sua superficie levigata non fa che continuare il blu ultramarino del cielo), qui si è gonfiato in una piena minacciosa, che ha inondato tutta la terra, e, riversandosi in avanti su una soglia del terreno come una cataratta, trascina con sé i dannati. In questa *acqua alta* escatologica diversi motivi biblici sono stati sovrapposti in maniera ingegnosa. Nel Nuovo Testamento, il diluvio universale viene interpretato come prefigurazione del Giudizio univer-

in margine della pagina: “Mira la bizzarria”. – Per il motivo della fiumana: Thode, *Tintoretto*, p. 91; Erich von der Bercken/August L. Mayer, *Jacopo Tintoretto*, München 1923, pp. 222–223; Pallucchini, “Considerazioni”, p. 60 (con rimando a Ap 20,13 e Sap 5, 22); Richter, *Tintoretto*, pp. 87, 89.



Fig. 5: Tintoretto, *Giudizio universale*, dettaglio (sezione inferiore).

sale.⁴⁴ Nel *Libro della Sapienza* (5, 22) si legge riguardo alla punizione degli empi: “et in quegli l’acqua del mare, et i fiumi concorreranno duramente”. Così Santo Marmochino traduce il passaggio nella Bibbia in volgare del 1538 che Tintoretto, come è stato verificato, ha usato.⁴⁵ La corrente d’acqua potrebbe anche far pensare a quella corrente di fuoco che, in rappresentazioni anteriori del *Giudizio* – per esempio nel mosaico della cattedrale di Torcello (XIII secolo) oppure

⁴⁴ Mt 24, 38–39; Lc 17, 26–27.

⁴⁵ Vedi Weddigen, *Myzelien II*, p. 259. – *La Bibbia tradotta in lingua Toscana, di lingua Hebraea, per il Reverendo maestro Santi Marmochini Fiorentino dell’ordine de predicatori*, Venezia 1538, c. 237r-v.

nella Cappella Scrovegni di Giotto a Padova –, partendo da Cristo e seguendo la stessa direzione conduce direttamente all’inferno.⁴⁶ Secondo l’Apocalissi (20,13), nel giorno del Giudizio i morti annegati saranno restituiti dal mare, come mostra ad esempio ancora il mosaico di Torcello.⁴⁷ Non tutti però sono votati alla dannazione. Tintoretto lo mostra attraverso il gruppo di risorti che, nello sfondo, vengono condotti fuori dall’acqua dagli angeli.⁴⁸ La figura di donna, nuda, che sta nel centro del gruppo, cita un’altra opera di Tintoretto, la Maria Assunta che estaticamente sale in cielo dalla tomba nella pala dell’altare maggiore della Chiesa dei Crociferi a Venezia, non lontana dalla Madonna dell’Orto. Anche gli angeli che sostengono Maria sono identici.⁴⁹ A quanto pare il dipinto, realizzato intorno al 1555, fu rifiutato a causa della sua radicalità (e pervenne a Bamberg dove si trova ancora oggi nella Obere Pfarrkirche). Tintoretto dovette sostituirlo con una versione più moderata (Venezia, Chiesa dei Gesuiti).⁵⁰ Nel *Giudizio* probabilmente dipinto non molto tempo dopo, l’*Assunta* ripudiata di Tintoretto vede in un certo senso la propria ‘risurrezione’, senza abiti, una *nuda veritas* e nascosta rivincita dell’artista.

Non vi è alcun dubbio: il *Giudizio* di Tintoretto è un’*aemulatio* molto ardita dell’affresco sistino. Ma non è plausibile definirlo addirittura “a judgement on Michelangelo”, come sostiene Frederick Ilchman, oggi uno dei massimi esperti di Tintoretto. Secondo lui, Tintoretto esprime un giudizio chiaramente negativo, reagendo a Michelangelo con un “Venetian corrective [. . .] amending many of the

⁴⁶ Cfr. p. e. Banks, *Tintoretto’s Religious Imagery*, p. 123, Karl Maria Swoboda, *Tintoretto. Ikonographische und stilistische Untersuchungen*, ed. Wolfgang Huber/Sieghard Pohl, Wien/München 1982, p. 21. Per il mosaico del *Giudizio universale* a Torcello: Maria Ustyuzhaninova, *Byzantinische und andere archaische Elemente in den religiösen Bildern Tintoretto’s*, Diss. München 2019, p. 39.

⁴⁷ E forse anche un mosaico perduto nella Basilica di San Marco a Venezia, per cui vedi Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago / London 1984, 1, 1, pp. 9, 18.

⁴⁸ Daniela Wagner, “Das Ende der Welt ist nicht das Ende der Tugend. Tintoretto’s Jüngstes Gericht für Venedig”, in: *RIHA Journal* 56 (8 October 2012), senza paginazione, giustamente fa notare che nelle rappresentazioni più antiche la resurrezione dall’acqua è sempre mostrata a sinistra di Cristo, ma qui è mostrata vicino all’asse mediano alla destra di Cristo.

⁴⁹ Questo motivo di autocitazione è stato scoperto da Erasmus Weddigen, “Zur Ikonographie der Bamberger ‘Assunta’ von Jacopo Tintoretto”, in: Michael Petzet (ed.), *Die Bamberger ‘Himmelfahrt Mariae’ von Jacopo Tintoretto*, München 1988, pp. 61–112, cfr. 84–85. Cfr. anche id., “‘Memoria purificata’: Ein Nachleben im Widerspruch”, in Augusto Gentili (ed.), *Il ritratto e la memoria*, 2, Roma 1993, pp. 263–264; id., “‘Memoria occulta’: Ein Nachleben als Bekenntnis”, in: id., *Jacomo Tentor F. Myzelien zur Tintoretto-Forschung. Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München 2000, pp. 197–216. Infine: Weddigen, *Myzelien II*, pp. 124, 258–259.

⁵⁰ Pallucchini/Rossi, *Tintoretto*, p. 168, scheda n. 170.

iconographic discrepancies [. . .].”⁵¹ Una lettura del genere, che smussa il dipinto di Tintoretto per farlo corrispondere a un disciplinamento controriformistico non convince – e non solo perché non tiene conto dello scenario apocalittico dell'affresco. Infatti è notevole come la nuova messinscena del *Giudizio universale* a opera di Tintoretto non elimini, e anzi forse enfatizzi addirittura quegli aspetti dell'opera michelangiolesca che poterono apparire sospetti di pensieri 'eterodossi'.

Una risposta ambigua

Come Michelangelo (e Gilio glielo rimprovererà in seguito),⁵² ma ancora più drasticamente, anche Tintoretto rappresenta la resurrezione dei morti dalla terra come successivo processo di reincarnazione di cadaveri putrefatti, già divenuti parte del ciclo della natura. E come nella Cappella Sistina anche nella chiesa veneziana i corpi che risorgono ascendono più o meno liberamente, aiutati da angeli o da altri eletti. Nemmeno Tintoretto mostra interesse per un catalogo esaustivo della *communio sanctorum*, come ci si potrebbe aspettare da un *Giudizio* cattolico, teso a esaltare il ruolo dei santi (e dunque della chiesa) come mediatori. Fra i pochi santi identificabili⁵³ – come Michelangelo anche Tintoretto è avaro con gli attributi –, si nota l'assenza di San Pietro, e dunque del primo papa, che apre il cielo come *claviger coeli*.⁵⁴ Manca all'appello anche San Marco, tanto importante per l'ideologia ufficiale della Serenissima. Guardando alla figura dell'Assunta' completamente nuda si dubita anche dell'affermazione di Ilchman, secondo il quale Tintoretto avrebbe reagito all'infrazione di Michelangelo contro il *decorum* attraverso un pudico “well-draped cast of characters”.⁵⁵ Più in generale – ed è sorprendente che la cosa sia passata pressoché inosservata –, nell'immagine della Madonna dell'Orto

51 Ilchman, *Tintoretto in Process*, p. 296; cfr. già id., “Tintoretto como pintor religioso”, pp. 88, 91.

52 Cfr. Gilio da Fabriano, “Dialogo”, pp. 60–61.

53 Solo Lorenzo, Caterina d'Alessandria, Sebastiano e Gerolamo sono chiaramente riconoscibili dai loro attributi. La figura con la croce non è probabilmente da interpretare come Andrea Apostolo (come suggerito in Pallucchini, “Considerazioni”, p. 60), ma come il Buon Ladrone (cfr. già Ridolfi, *Le Maraviglie*, p. 20). I profeti e i martiri, invece, rimangono indefiniti ulteriormente; questo vale anche per la *Rückenfigur* che tiene un libro in mano, posta esattamente al centro sotto Cristo. Swoboda, *Tintoretto*, p. 62, presume di vedere qui (tuttavia con un punto interrogativo) Gioele, il profeta del giudizio, seguito anche da Brucher, *Geschichte* (1 32), p. 142.

54 Antonio Niero, “Riflessioni sui Tintoretto del presbiterio”, in: Lino Moretti/Antonio Niero/Paola Rossi (ed.), *La chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994, pp. 157–170, qui 160 vuole anche riconoscere i santi Pietro e Paolo nel dipinto, il che però non convince.

55 Ilchman, *Tintoretto in Process*, p. 296.

la scena del giudizio è dominata da donne più o meno discinte, sia fra coloro che stanno riacquistando i loro corpi,⁵⁶ sia la peccatrice trascinata via da un diavolo, concepita come antitesi visiva del doppio dell'Assunta (Fig. 5). Se Tintoretto, qui, muove una critica a Michelangelo, sicuramente non è a causa della provocante nudità delle sue figure, ma perché l'ideale artistico di Buonarroti si limitava al nudo maschile eroicamente trasfigurato – cosa che gli aveva già attirato il rimprovero di Dolce che nel 1554 notava “che più morbidezza alle carni d'una Donna che d'un huomo si appartiene”, il che d'altra parte Raffaello (e ovviamente anche Tiziano) avrebbero preso a cuore.⁵⁷

Oltre a questo, Tintoretto non mostra più dell'inferno quanto non lo faccia Michelangelo, nonostante si sia sostenuta anche questa tesi.⁵⁸ È vero che alcuni edifici della *città di Dite* si delineano vagamente nel bagliore del fuoco.⁵⁹ Ma per il resto, il luogo di terrore che aspetta i dannati rimane, come in Michelangelo, fuori dall'immagine, e nasce invece nell'immaginazione di chi guarda.⁶⁰ E come nella Sistina, vediamo la barca di Caronte, ripresa dall'*Inferno* dantesco⁶¹ (Gilio condannerà appunto questa mescolanza di poesia e verità biblica⁶²). Una citazione inequivocabile, dunque, con la quale Tintoretto contrassegna chiaramente

56 Questo ricorda un passaggio di Gabriele Paleotti, “Discorso intorno alle imagini sacre e profane” (1582), in: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, 2, pp. 117–509, qui 270 (si trova nel libro I, cap. III intitolato “Delle pitture sacre che peccano in materia di fede, e prima, delle pitture dette temerarie”): “Chi pingesse il giudicio estremo in modo che mostrasse dovere essere maggiore il numero delle donne che si salvino, che degli uomini, o più de' preti che de' monachi, o più de' contadini che de' cittadini, o più degli artefici che de' cortegiani: tutte queste seriano pitture temerarie.” E Paleotti definisce: “Chiamano proposizione temeraria, quando una cosa che è possibile, ma non ha ragione certa più per una che per altra parte, alcuno si muove ad affirmarla sicuramente in favore di una parte; sì come seria [. . .].”

57 Lodovico Dolce, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte non piu stampate*, Venezia 1554, pp. 499–507, cfr. 505 (lettera al gioielliere Gasparo Ballini). Cfr. anche id., “Dialogo della pittura”, pp. 188, 193. – Cfr. l'osservazione di von der Bercken/Mayer, *Tintoretto*, p. 223: “Das weibliche Element tritt in diesem Bilde noch wesentlich stärker als sonst [nelle altre opere di Tintoretto; H.A.] in den Vordergrund.”

58 Ilchman, “Tintoretto como pintor religioso”, p. 88; id., *Tintoretto in Process*, p. 294.

59 Cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, Inf. VIII, v. 68. Nel *Giudizio* della chiesa abbaziale di Farfa (vedi *supra* nota 31) la visione luministica della città infernale viene concretizzata attraverso la trasformazione in una prospettiva nitidamente disegnata di case.

60 Cfr. Hans Aurenhammer, “Michelangelos ‘Jüngstes Gericht’ und Dantes ‘Commedia’”, in *Deutsches Dante-Jahrbuch* 93 (2018), pp. 25–55, qui 43–44.

61 Cfr. *ivi*, pp. 35–39.

62 Gilio da Fabriano, “Dialogo”, pp. 85–86.



Fig. 6: Michelangelo, *Giudizio universale*, dettaglio (la barca di Caronte).

il proprio riferimento a Michelangelo (cfr. Fig. 5 e 6).⁶³ L'allagamento diluviale, qui, è diventato Acheronte. Diversamente dall'affresco della Cappella Sistina, ma più in sintonia con i versi di Dante,⁶⁴ la barca si trova ancora sulla sponda terrena e viene caricata di anime dannate da alcuni diavoli.

Già nel 1923, Erich von der Bercken notò che Tintoretto rinuncia a quella chiara divisione – sanzionata dalla tradizione iconografica e presente anche in Michelangelo – della scena di giudizio in una parte dei buoni e una dei cattivi, rispettivamente raggruppati alla destra e alla sinistra di Cristo.⁶⁵ In un certo senso si può dire che Tintoretto sostituisce all'asse verticale centrale, semantizzato in questo senso, una diagonale che scende verso l'angolo destro in basso. Essa separa la sponda, dove inizia l'ascesa delle anime salvate al cielo, dalle acque che trascinano con sé i dannati. Ma questa separazione è meno chiara di quanto si possa pensare. Certo, è proprio qui che vediamo la figura estatica di colui che sembra un africano, appena sfuggito al pericolo e ora, con le braccia incrociate

⁶³ Anche Vasari, ovviamente, deve aver capito subito il riferimento all'affresco di Michelangelo, anche se non ne parla esplicitamente. Nella sua dettagliata recensione del *Giudizio* di Tintoretto, rimanendo nel suo giudizio peculiarmente contraddittorio – loda la “stravagante invenzione che ha veramente dello spaventevole e del terribile” come una “capricciosa invenzione”, ma nei dettagli “ella pare dipinta da burla” – menziona esplicitamente la figura di Caronte. Vasari, *Le vite*, 5, p. 470.

⁶⁴ Dante Alighieri, *Commedia*, Inf. III, vv. 109–111.

⁶⁵ Von der Bercken/Mayer, *Tintoretto*, p. 223.

sul petto e le gambe già sospese in aria, sembra attirato dal volo dei risorgenti che ascendono alla sua sinistra (Fig. 5). Quest'anima redenta ricorda i due redenti di pelle scura nel *Giudizio* michelangiolesco, la cui presenza è stata messa in relazione all'impresa missionaria universale della Chiesa ovvero alla bolla *Sublimis Deus* di papa Paolo III (1537), rivolta contra la schiavizzazione degli indigeni americani (e non solo di essi).⁶⁶ Non bisogna però dimenticare che l'incarnato scuro di queste figure è pressoché invisibile nelle incisioni e anche nelle copie dipinte, cioè in quelle riproduzioni su cui Tintoretto basava unicamente la sua conoscenza dell'affresco di Michelangelo. Di conseguenza, non si può stabilire con certezza se qui vi sia un riferimento intenzionale a Michelangelo.

A sinistra, però, non tutti ascenderanno in cielo. Sul margine dell'immagine, accanto alla figura di donna ascendente già menzionata, coperta solo di un perizoma, un'altra donna, anch'essa quasi completamente nuda, precipita a testa in giù e con la schiena rivolta verso gli spettatori. Evidentemente, Tintoretto pensava qui all'ardita invenzione michelangiolesca dei cosiddetti 'peccati mortali' nella metà destra del suo affresco, fermati nella loro ascesa e precipitati giù. Dall'altra parte, nell'acqua pernicioso, invece, non tutto sembra perduto. Questo vale non solo per il già discusso gruppo dell'Assunta che si trova sullo sfondo, ma anche per una scena di aiuto fraterno al margine della cascata, sul lato destro dell'immagine, dove un'anima cerca di tirare su un'altra.⁶⁷ Rimane misterioso il significato della barca sulla sinistra, che lotta, apparentemente invano, contro la corrente. Chi è la vistosa figura femminile (ancora una protagonista femminile!) che ha impugnato il remo come un gondoliere?⁶⁸ Sopra di lei, dei raggi di luce passano tra le nuvole che, partendo da Cristo, riempiono tutta la parte superiore dell'immagine. Possiamo vedere qui il segno della salvezza imminente?

⁶⁶ Già Pallucchini, "Considerazioni", p. 60 qui aveva visto una derivazione da Michelangelo. Per l'episodio nel *Giudizio* di Michelangelo: Quednau, "Rom bannt Luther", pp. 385–396; John Turner, "Michelangelo's Blacks in 'The Last Judgment'", in: *Source* 33 (2013), pp. 8–15. Pfisterer, *Sixtinische Kapelle*, p. 103, ha giustamente posto l'accento sull'ambivalenza della catena devozionale (un rosario?) che può essere interpretata sia nella prospettiva di una giustificazione *sola fide* oppure come accenno alla necessità delle opere pie. Cfr. le interpretazioni 'cattoliche' in Bernardine Barnes, *Michelangelo's 'Last Judgment'*, p. 57; Schmidt, "Neues zur Genese", p. 25; e per contro la lettura 'fideistica' in Marcia B. Hall, "Introduction", in: ead. (ed.), *Michelangelo. The Frescoes of the Sistine Chapel*, pp. 1–50, cfr. 26. Sulle interpretazioni dantesche di questa scena: Aurenhammer, "Michelangelos 'Jüngstes Gericht' und Dantes 'Commedia'", p. 51.

⁶⁷ Questo motivo ricorda la presunta scena di amore fraterno fra i dannati (però molto meno esplicita che nel Tintoretto) che Steinberg volle discernere nella barca di Caronte nel *Giudizio* di Michelangelo. Steinberg, "Merciful Heresy", p. 10; id., "A Corner of the Last Judgment", p. 253.

⁶⁸ Wagner, "Das Ende der Welt" propone di identificare questa figura come allegoria della fortuna (alludendo anche alla personificazione di Venezia).

Nel *Giudizio* di Tintoretto, la redenzione dei beati acquista senza dubbi un peso maggiore rispetto alla dannazione infernale, come hanno giustamente rilevato Susanne Richter⁶⁹ e Augusto Gentili.⁷⁰ Come è noto, Leo Steinberg ha visto nell'affresco sistino la fede in una *via larga* che, alle fine, porta alla redenzione di tutti, anche dei peccatori dannati.⁷¹ L'inferno non esiste, è solo una finzione poetica. Anche se penso che nella sua analisi dei dettagli il lavoro di Steinberg sia quanto di più preciso è stato scritto a proposito del *Giudizio* di Michelangelo, questa ipotesi forzata è fuorviante e contraddice la chiara ripartizione dell'affresco in 'Bene' e 'Male'.

La "merciful heresy" di una misericordia generale di Cristo attribuita da Steinberg a Michelangelo potrebbe semmai essere messa in relazione alla concezione di *Giudizio* proposta da Tintoretto. Lo mostra anche l'angolo destro nel basso dell'immagine, tradizionalmente riservato all'inferno (Fig. 5). Laddove Michelangelo con la figura nauseante di Minosse evoca gli orrori dell'inferno,⁷² Tintoretto mostra una scena di speranza dalle connotazioni totalmente diverse. Un angelo scende a testa in giù per salvare un risorto che si trova pericolosamente vicino al fiume infernale.⁷³ Sicuramente non è un caso se qui una figura del *Giudizio* di Michelangelo, che là si trova all'incirca nello stesso luogo (Fig. 6), viene

69 Richter, *Tintoretto*, pp. 89–90, 97. – Richter, *ivi*, pp. 157, 171–178 vuole riconoscere nel *Giudizio* riflessi delle idee 'evangeliche' del *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Christo crocifisso, verso i christiani* (Venezia 1543).

70 Augusto Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze 2006, p. 23; *id.*, "Tempi della narrazione", p. 20.

71 Steinberg, "Merciful Heresy".

72 Cfr. Aurenhammer, "Michelangelos 'Jüngstes Gericht' und Dantes 'Commedia'", pp. 40–46. Wagner, "Das Ende der Welt" sostiene che anche Minos sia rappresentato da Tintoretto. Qui si deve trattare di una svista (fuorviante è anche, nel cielo di Tintoretto, l'identificazione di un beato con Dante).

73 Richter, *Tintoretto*, p. 176, e Weddigen, *Myzelien II*, p. 125, vedono in questa persona salvata un autoritratto nascosto del pittore. Questo a mio parere è stato giustamente contestato da Weigel, recensione, p. 346. Ma ovviamente si tratta di una figura con la quale lo spettatore deve identificarsi. Cosa indica la persona salvata? Secondo Swoboda, *Tintoretto*, p. 19 e Richter, *ivi*, p. 176 indica il dipinto della *Consegna delle tavole della legge* di fronte, il che sembra poco plausibile. È più probabile che punti sull'altare, cioè il luogo in cui si ripete il sacrificio di Cristo sulla croce, che è anche il presupposto per la nostra redenzione. Purtroppo, però, non si conosce il luogo originario preciso dell'altare maggiore nella Cappella Maggiore della Chiesa della Madonna dell'Orto. – Proprio per questa figura di speranza, così importante per la concezione dell'immagine, si è conservato uno studio grafico preliminare di Tintoretto (Cambridge. The Fitzwilliam Museum, inv. PD.34–1959). Cfr. Roger W. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001, p. 225 n. 236; John Marciari, *Drawing in Tintoretto's Venice*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum), New York 2018, pp. 66–68.

citata quasi ‘testualmente’.⁷⁴ Soltanto, Tintoretto trasforma il dannato, che un diavolo sta tirando fuori dalla barca di Caronte, in un angelo celeste.

Contesto (I): il ‘Giudizio universale’ nella Cappella Maggiore della Chiesa della Madonna dell’Orto

Ma è difficile ridurre la rappresentazione di Tintoretto con tutte le sue ambivalenze a un solo significato. E forse, tutto è soltanto una questione di prospettiva. Finora, abbiamo guardato il dipinto di Tintoretto in una prospettiva ‘frontale’, come se si trattasse di una pala d’altare pari all’affresco sistino. Tintoretto, però, non solo aveva dovuto adeguare il proprio *Giudizio* a un formato verticale estremamente stretto (corrispondente alla struttura gotica dell’architettura). Aveva dovuto anche tenere conto del fatto che il telero della parete destra del presbiterio della chiesa normalmente non viene visto da davanti, ma di sbieco, dalla destra (Fig. 7).⁷⁵ La scena di speranza che ho appena descritto, in basso a destra, è dunque quella che è più vicina agli spettatori. Da qui, la diagonale che separa la terra dall’acqua, conduce lo sguardo verso le scene di risurrezione che si trovano in primo piano, e da lì fino all’ascesa in cielo. Rispetto a questa prospettiva, il ‘diluvio’ dei dannati si trova sullo sfondo. Appare in distanza, in scala minore – il che però significa anche che in realtà potrebbe occupare uno spazio ben maggiore.

Il *Giudizio* di Tintoretto ha un suo *pendant* sulla parete di fronte a sinistra (Fig. 8): *Mosè riceve da Dio le tavole della legge* (non posso, in questa sede, approfondire la scena degli *Ebrei che preparano la fusione del vitello d’oro* che si trova in basso). Come quadri laterali in una Cappella Maggiore veneziana ci si potrebbe aspettare scene dalla vita del patrono della chiesa (come si trovano all’epoca in San Rocco o San Sebastiano) oppure (come più tardi nelle *Caduta della Manna* e *Ultima Cena* in San Giorgio Maggiore di Tintoretto) un riferimento all’eucaristia. L’inconsueta combinazione di immagini nella Madonna dell’Orto mette a confronto l’inizio dell’era *sub lege* con il Giudizio universale, che completa l’era *sub*

⁷⁴ A questo rimanda Ilchman, “Tintoretto como pintor religioso”, p. 87; id. 2016, p. 293; cfr. anche Echols/Ilchman, “Quasi un profeta”, p. 17 (ma tutti e due rinunciano ad interpretare la trasformazione contenuta in questa *imitatio*).

⁷⁵ Cfr. Michael Matile, *Quadri laterali im sakralen Kontext. Studien in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento*, München 1997, pp. 109–110, 196–198, scheda 22; Richter, *Tintoretto*, pp. 89–90.



Fig. 7: Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto, Cappella Maggiore.

gratia. In questo modo, entra in visuale una domanda centrale dei dibattiti religiosi del Cinquecento: Come può l'uomo peccatore, che da una legge che non potrà mai rispettare viene costantemente rimandato al proprio status di peccatore, essere comunque giustificato e salvato? E sarà giustificato anche dalle proprie opere oppure soltanto dalle fede, attraverso la grazia e la misericordia di Cristo? Sono queste le domande affrontate, ad esempio, dall'immagine programmatica *La legge e il Vangelo*, tutta all'insegna del protestantesimo, di Lucas Cranach il Vecchio (1528

sgg.),⁷⁶ ma anche dal frontispizio della traduzione della Bibbia di Antonio Brucioli (1532), probabilmente concepito da Lorenzo Lotto.⁷⁷ Il confronto che vediamo qui, fra la *Consegna delle tavole a Mosè* – cioè la scena dipinta anche da Tintoretto nella Madonna dell'Orto – con la *Predica di San Paolo* rappresenta la relazione tra la legge e il vangelo, come la descrive Brucioli nella prefazione della sua traduzione:

Ma come la legge è quella, per la quale si comandano le rette cose, e per la quale si dimostra il peccato, così l'evangelio è promissione di gratia, o de la misericordia di Iddio verso di noi et una remissione del peccato, e testimonio de la benivolentia di quello.⁷⁸

Questa silografia era notissima a Tintoretto, dato che la stessa immagine ornava anche la Bibbia di Santi Marmochino, di cui il pittore, come è stato provato, si serviva.⁷⁹

Alcuni motivi singolari del *Giudizio* di Tintoretto, non attestati dalla tradizione iconografica, si riferiscono in maniera nascosta alle questioni della legge, del Giudizio e della giustificazione. Diversamente dal dio giudice di Michelangelo, che respinge i dannati con la destra minacciosamente levata, il Cristo di Tintoretto si piega verso coloro che stanno risorgendo (Fig. 3). Il gesto accogliente della sua mano destra si rivolge a una donna con due bambini che ascende verso di lui, personificazione della Carità.

76 Della vasta bibliografia riguardante questa invenzione si possono citare qui solo alcune opere: Friedrich Ohly, *Gesetz und Evangelium. Zur Theologie bei Luther und Lucas Cranach zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster 1985; Frank Büttner, “‘Argumentatio’ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), pp. 23–44; Christoph Weimer, *Luther, Cranach und die Bilder: Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch*, Stuttgart 1999.

77 Cfr. (con ulteriore bibliografia) Hans Aurenhammer, “Nach Lorenzo Lotto (?). I sacrosanti libri del Vecchio Testamento”, in: Ferino Pagden (ed.), *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien 1997, pp. 306–310, scheda n. III.42; Massimo Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra riforma e controriforma*, Bari/Roma 2001, pp. 106–112; Chiara Gallegari, in: Roberta Battaglia/Matteo Ceriana (ed.), *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermiteage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Gallerie dell'Accademia), Venezia 2012, pp. 124–129.

78 *La Bibbia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento tradotti [. . .] per Antonio Brucioli. Co divini libri del Nuovo Testamento*, Venezia 1532.

79 *La Bibbia tradotta in lingua Toscana* (nota 45). Cfr. Lisa Saracco, “Aspetti eterodossi della Bibbia nuovamente tradotta dalla hebraica verità in lingua toscana di Santi Marmochino: risultati di una ricerca”, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 6 (2003), 2, pp. 81–108. Per Tintoretto e Marmochino vedi *supra* nota 45.



Fig. 8: Tintoretto, *Consegna delle tavole della Legge a Mosè, gli Ebrei preparano la fusione del vitello d'oro*, ca. 1556–1560, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.

A partire da Ridolfi, le donne che si scorgono sotto di lei vengono identificate con le altre due virtù teologali, Fede e Speranza.⁸⁰ Questo però non è plausibile, dato che non possiedono alcun attributo e dato che si tratta di tre donne. Due di loro si stanno abbracciando, probabilmente una reazione ai beati che si baciano nell'affresco di Michelangelo, criticati già da Dolce come “cose ridicole”.⁸¹ Attaccati alla triade convenzionale delle virtù, gli interpreti finora non hanno visto che questa scena di amore non è nient'altro che l'“avanguardia” dei risorgenti. Nell'affresco di Michelangelo, questi rimangono rigorosamente separati dagli esseri celesti che si trovano al di sopra. Nel telero di Tintoretto, invece, si concentrano in un gruppo compatto, che salendo obliquamente dal basso a sinistra, simile a una nuvola di fumo, penetra fra le nubi circolari in alto, dove si trovano i santi. Questo movimento ascendente culmina nella figura della Carità (in cui si è tentati di vedere semplicemente una madre con i suoi figli, e non un'allegoria), che è pervenuta addirittura all'altezza degli intercessori Maria e Giovanni. Leggendo l'immagine di Tintoretto controcorrente, per così dire alla Leo Steinberg, si potrebbe addirittura ipotizzare che gli uomini risorti nel giorno del Giudizio hanno trovato la loro personale via verso Cristo, noncuranti delle gerarchie celesti.

Ora certo si potrebbe obiettare che la Carità è una virtù e che dunque potrebbe benissimo essere interpretata nel senso della giustificazione attraverso le opere.⁸² E Tintoretto non mostra forse, del tutto contrariamente all'affresco sistino, San Michele che confronta il peso delle opere buone e di quelle cattive (Fig. 9)? Chi guarda attentamente, tuttavia, vede che la bilancia dell'arcangelo non può adempiere a questo compito, dato che dal suo braccio pendono soltanto due anelli vuoti.⁸³ Mancano dunque i piatti che potrebbero accogliere i pesi. Soltanto la fede e l'amore contano dunque, non i meriti propri. Ma anche qui, Tinto-

⁸⁰ Ridolfi, *Le Maraviglie*, p. 20. Cfr. p. e. Pallucchini, “Considerazioni”, p. 60; Niero, “Riflessioni”, p. 160; Cialoni, “I due teleri”, pp. 189, 192.

⁸¹ Dolce, “Dialogo della pittura”, p. 190.

⁸² Cfr. p. e. Niero, “Riflessioni”, p. 162; Ruggero Rugolo, “Il simbolismo dei grandi teleri custoditi nel presbiterio della Madonna dell'Orto”, in: Rossi (ed.), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, pp. 213–223, qui 215–217.

⁸³ A quanto pare questo è stato visto prima da Cialoni, “I due teleri”, p. 189, 192 (l'articolo qui pubblicato si basa su una tesi di laurea discussa già nel 1979/80 a Roma). Indipendentemente, questo importante dettaglio fu notato anche da Richter, *Tintoretto*, p. 90, 95. Cfr. anche Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, p. 21; id., “Tempi della narrazione”, pp. 222–223; Krischel, “Tintoretto religioso”, p. 49; Krischel, “Tintoretto in Cittadella”, p. 164. Gli autori sottolineano giustamente la differenza tra l'inutile bilancia dell'arcangelo nel *Giudizio* e la bilancia nell'immagine del *Vitello d'Oro*, i cui piatti giacciono sul pavimento e servivano a pesare l'oro portato per la fusione dell'idolo.



Fig. 9: Tintoretto, *Giudizio universale*, dettaglio (San Michele Arcangelo).

retto rimane ambivalente. Tutti questi dettagli 'sovversivi' vengono incorniciati da un contesto che garantisce una lettura 'ortodossa' nel senso della giustificazione attraverso le opere. Infatti, nelle lunette sotto la volta della Cappella Maggiore sono rappresentate, enormi (e dunque non in modo nascosto, visibile solo a uno sguardo attento, come gli anelli che non servono) le quattro virtù cardinali – fra le quali anche la *Giustizia* con una bilancia naturalmente funzionante (Fig. 10).⁸⁴

84 Paola Rossi, "Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto", in: Moretti/Niero/Rossi (ed.), *La chiesa del Tintoretto*, pp. 93–149, qui 125–127. La tela con l'allegoria della Fede, che si trova nel mezzo della serie delle virtù, risale solo all'età barocca. Nel 1733 si trovava ancora sulla parete dell'ingresso della navata mediana. – Tintoretto ha anche creato affreschi (non più conservati)



Fig. 10: Tintoretto, *Allegoria della Giustizia*, ca. 1560, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.

nella volta della Cappella Maggiore. Cfr. Raffaele Borghini, *Il riposo*, Firenze 1584, pp. 552–553: “nella cupola [sic!] dell’Altar maggiore, vi ha finta [scil. il Tintoretto] una architettura bellissima à fresco con Angeli che suonano trombe”. Per il contesto della decorazione cinquecentesca della chiesa (compresi i perduti soffitti di Cristoforo e Stefano Rosa da Brescia nella navata) cfr. Richter, *Tintoretto*, pp. 43–67. Krischel, *Jacopo Robusti, dit Le Tintoret*, p. 64 ipotizza una paternità del Tintoretto anche per le piccole scene incorniciate dalle quadrature dei fratelli Rosa. Per i cambiamenti nella Cappella Maggiore dopo il Tintoretto (p. e. la rimozione della statua gigantesca di san Cristoforo dalla parete di fondo della cappella) vedi: Vincenzo Zanetti, *La Chiesa della Madonna dell’Orto in Venezia*, Venezia 1870; Vittorio Invernizzi, “Lavori alla chiesa della Madonna dell’Orto a Venezia”, in: *Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 25 (1931), pp. 232–237.

Contesto (II): il problema aperto della committenza del 'Giudizio universale' di Tintoretto

Nel suo *Giudizio universale* della chiesa della Madonna dell'Orto, Tintoretto coglie senza dubbio la sfida di una gara artistica con Michelangelo. Ma non si unisce affatto al coro dei critici conservatori dell'affresco sistino. Al contrario, in parte rinforza addirittura le anomalie iconografiche. In un certo senso, il *Giudizio* gli serve addirittura come legittimazione per sviluppare le proprie *licenze* religiose. Ma si tratta di una risposta ambigua. Spesso, le devianze di Tintoretto rimangono nascoste; e sono integrate in un complesso che, almeno a prima vista, può certamente essere interpretato come 'ortodosso' nel senso della tradizione ecclesiastica.

È difficile giudicare il contesto storico di questo atteggiamento ambiguo. Purtroppo non abbiamo documenti riguardo ai due *teleri* della Madonna dell'Orto, non sappiamo nemmeno chi li commissionò. In conclusione, posso soltanto offrire qualche appunto sui tentativi di interpretazione avanzati. A partire dal lavoro di Anna Pallucchini del 1969,⁸⁵ il *Giudizio* di Tintoretto fu a lungo visto come omaggio postumo al cardinale Gasparo Contarini, una figura chiave della riforma all'interno della Chiesa cattolica sotto Paolo III. Come si sa fu Contarini che nel 1542, durante i Colloqui di Ratisbona, aveva raggiunto un accordo (seppur inconcludente) con Melantone nella questione della giustificazione. Donatella Cialoni lesse il *Giudizio* di Tintoretto addirittura come illustrazione della lettera di Contarini a Lattanzio Tolomei sulla predestinazione.⁸⁶ Ora è vero che Tommaso, il fratello di Gasparo, tentò (con scarso successo) di ottenere una riabilitazione del cardinale, sospetto di essere troppo incline ai riformatori, e che nel 1563 fece trasferire le spoglie di Gasparo nella cappella familiare situata proprio nella Madonna dell'Orto la cui pala d'altare (con *Il martirio di Sant'Agnese*) fu dipinta dallo stesso Tintoretto.⁸⁷ Ma non si sa nulla a proposito di un patronaggio dei Contarini per la Cappella Maggiore. E il *Giudizio* del Tintoretto non solo, come sappiamo, è stato creato prima, ma nella sua ambiguità è poco adatto a una campagna indirizzata verso la gerarchia ecclesiastica ufficiale.

⁸⁵ Pallucchini, "Considerazioni". Cfr. anche Antonio Niero, "Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia", in: Vittore Branca/Carlo Ossola (ed.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, pp. 77–96.

⁸⁶ Cialoni, "I due teleri".

⁸⁷ Cfr. Michael Douglas-Scott, "Jacopo Tintoretto's Altarpiece of St. Agnes at the Madonna dell'Orto in Venice and the Memorialisation of Cardinal Contarini", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), pp. 130–163.

Che nell'immagine di Tintoretto confluissero anche interessi di promotori contemporanei è suggerito da due ritratti – un uomo e una donna – che furono integrati nelle file dei santi nel margine destro dell'immagine (cfr. Fig. 4). In passato, il ritratto maschile fu identificato (assai inverosimilmente) a Gaspare⁸⁸ oppure a Tommaso Contarini.⁸⁹ È più probabile che si tratti invece di un membro della famiglia Grimani del ramo dei Servi, come ha fatto notare per prima Dagmar Knöpfel.⁹⁰ Per Girolamo di Bernardo Grimani e i suoi discendenti era stata realizzata nel 1512, davanti all'altare maggiore della Madonna dell'Orto, una lastra tombale riccamente decorata, come attesta un'incisione del primo Ottocento.⁹¹ Forse non a caso, la testa della persona ritratta nel *Giudizio* appare proprio al di sopra di San Girolamo. Girolamo è anche il nome di quel discendente dei Grimani che, per ragioni cronologiche, potrebbe essere il committente di Tintoretto.⁹² Tuttavia, questi per la sua tomba non scelse la Madonna dell'Orto, ma un'altra chiesa veneziana, San Giuseppe in Castello.⁹³ Il valore documentario dei ritratti, peraltro, è difficile da valutare. Infatti essi si trovano sopra un pezzo di tela che fu inserito soltanto dopo – nel Seicento? come copia dell'originale?⁹⁴

Comprendibilmente si cercò anche di mettere in relazione il contenuto del dipinto con i Canonici regolari di San Giorgio in Alga, i quali si prendevano cura

88 Pallucchini, "Considerazioni", pp. 61–63; Niero, "Riforma cattolica", p. 82. – Se si segue questa identificazione, ci si pone la domanda di chi debba rappresentare il ritratto femminile (che, del resto, evidentemente non indossa un vestito contemporaneo).

89 Cialoni, "I due teleri", p. 185.

90 Knöpfel, "Sui dipinti di Tintoretto". Il riferimento alla famiglia Grimani è ripreso da Lino Moretti, "Il presbitero e le cappelle absidali", in: id./Niero/Rossi (ed.), *La chiesa del Tintoretto*, pp. 67–74, cfr. 71; Krischel, *Jacopo Robusti, dit Le Tintoret*, p. 70; Weigel, recensione, pp. 345–346; Brucher, *Geschichte*, p. 139.

91 Emanuele Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, Venezia 1827, II, p. 261, scheda 24.

92 Ma anche altri membri del ramo dei Grimani dei Servi, naturalmente non possono essere esclusi come possibili committenti, come Antonio o Alvise, i due figli di Girolamo di Bernardo. Riguardo a essi cfr. Sabine Engel, *Das Lieblingsbild der Venezianer. 'Christus und die Ehebrecherin'*, in *Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2012, p. 212 (in relazione alla discussione della *Commissione ducale* di Antonio Grimani, che fu nominato Capitano di Verona nel 1561). Qui cfr. nella nota 653 anche il riferimento al testamento di Elisabetta Vendramin, moglie di Alvise, che nel 1569 stabilì di essere sepolta "alla Madonna dall'Horto nell'archa da cha Grimani". Suo marito aveva fatto costruire la tomba come esecutore testamentario di Girolamo di Bernardo. Questa 'traccia', finora non considerata per i laterali di Tintoretto, dovrebbe essere indagata ulteriormente.

93 Cialoni, "I due teleri", p. 185.

94 Francesco Valcanover, "The laboratory of San Gregorio and the restoration of the paintings", in: Ashley Clarke (ed.), *Restoring Venice: the church of the Madonna dell'Orto*, Venezia 2016, pp. 59–80.

della chiesa della Madonna dell'Orto e si incontravano per la preghiera corale sotto ai teleroni di Tintoretto. Tuttavia non convince l'interpretazione del *Giudizio* in base agli scritti del protopatriarca veneziano quattrocentesco Lorenzo Giustinian, il membro più noto della congregazione, scritti che assumono una posizione del tutto tradizionale riguardo alla questione della giustificazione.⁹⁵

Così si pone, infine, la questione della motivazione personale del pittore stesso. Ridolfi tramanda che Tintoretto avrebbe offerto ai canonici l'esecuzione gratuita di entrambi i teleroni, chiedendo solo di finanziarne il materiale.⁹⁶ Ciò che potrebbe sembrare, a prima vista, una leggenda corrisponde come si sa a una strategia di *marketing* praticata da Tintoretto anche in altre occasioni.⁹⁷ È difficile immaginare che Tintoretto avesse potuto scegliere liberamente i soggetti dei propri dipinti, anche se è stato ipotizzato. Come ho cercato di mostrare, gli elementi idiosincratici della rappresentazione del Giudizio sono tuttavia notevoli. Augusto Gentili e Roland Krischel hanno giustamente fatto notare che in molti dei suoi dipinti Tintoretto lascia intravedere, attraverso dettagli spesso nascosti, le tracce di un dissenso religioso, per quanto sia difficile riferirlo a una posizione precisa.⁹⁸

Lascio da parte la questione se tali dettagli furono concordati con i commitenti, come pensa Gentili. Per il *Giudizio universale* supporrei piuttosto che accennano in modo nascosto, non incriminabile, a una posizione personale distanziata rispetto alla dottrina ufficiale, forse nella dissimulazione di un 'nicodemismo figurativo', per riprendere la formula coniata da Massimo Firpo.⁹⁹ Le motivazioni personali di Tintoretto saranno certamente state rinforzate dal fatto che sapeva, fin dal 1556, che lui stesso sarebbe stato sepolto nella chiesa della Madonna dell'Orto, nella tomba del suo suocero Marco Episcopi.¹⁰⁰ Dal punto di vista metodologico,

⁹⁵ Cfr. Rugolo, "Il simbolismo".

⁹⁶ Ridolfi, *Le Maraviglie*, p. 19.

⁹⁷ Cfr. Richter, *Tintoretto*, pp. 22–27; Ilchman, "Tintoretto como pintor religioso", p. 87; id., *Tintoretto in Process*, p. 289.

⁹⁸ Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*; id., "Tempi della narrazione"; Krischel, "Tintoretto religioso"; id., "Tintoretto in Cittadella", in part. pp. 161–188.

⁹⁹ Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie*, p. 57 (il Tintoretto è comunque assente da questo vasto panorama del dissenso figurativo).

¹⁰⁰ Richter, *Tintoretto*, pp. 47–52 per questo motivo interpreta il *Giudizio* addirittura come un epitaffio dipinto, anzi addirittura come un monumento all'artista. La semplice tomba di famiglia di suo suocero Marco Episcopi, in cui il pittore avrebbe trovato la sua ultima dimora nel 1594, non era però, come sostiene l'autrice, in una posizione prominente nella navata centrale di fronte all'altare maggiore, ma lateralmente sotto l'organo (dipinto da Tintoretto). Cfr. le giustificate obiezioni di Weigel, recensione, p. 345. Riguardo alla collocazione della tomba, cfr. anche Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane*, II, pp. 283–284, scheda 53. La tesi, che Tintoretto abbia trasformato attraverso i suoi dipinti il presbiterio della chiesa in una cappella funeraria privata, non è certo sostenibile.

però, la strategia dissimulativa di Tintoretto pone gli interpreti davanti a un dilemma difficilmente risolvibile. Così, Ilchman nel diluvio apocalittico del *Giudizio* vede un monito conformistico nei confronti degli eretici, che a Venezia a partire dagli anni 1550 venivano giustiziati per annegamento nella laguna. Una tale lettura in senso affermativo-ortodosso mi pare insostenibile.¹⁰¹ Krischel invece vede nelle scene di risurrezione dall'acqua, anch'esse presenti nell'immagine, una reazione del pittore a tali annegamenti, e dunque una sua critica nei confronti della politica religiosa della repubblica veneziana.¹⁰² Naturalmente noi vorremmo immaginare che l'opinione personale di Tintoretto sia stata proprio questa – ma dato che il pittore dovette nasconderla, possiamo solo ipotizzare, non dimostrare.

101 Ilchman, "Tintoretto como pintor religioso", p. 91; id., *Tintoretto in Process*, p. 296.

102 Krischel, "Tintoretto religioso", p. 55; id., "Tintoretto in Cittadella", p. 164, ipotizza una reazione diretta del Tintoretto all'annegamento dell'eretico Fra Baldo Lupetino nella laguna veneziana nel 1556. Cfr. John Martin, *Venice's Hidden Enemies. Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley/Los Angeles/London 2004, pp. 68–70.

III Poesia e intermedialità

Sarah Rolfe Prodan

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

Abstract: Il presente contributo si propone di far luce sul modo in cui Michelangelo, nell'età della riforma religiosa, dialogò con le Sacre Scritture mediante un'analisi dei versi spirituali, degli schizzi verbali e visivi e delle relative opere scultoree che realizzò nei primi decenni del Cinquecento. Innanzitutto, si prendono in considerazione i primi fogli autografi di Michelangelo, esaminando le modalità in cui scritti e immagini formano giustapposizioni enigmatiche. Sono fogli che testimoniano dei primi tentativi poetici dell'autore e dell'importanza che questi attribuiva alla Bibbia e alla preghiera. Attraverso un'analisi dei sonetti "S'un casto amor, s'una pietà superna" e "Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio," si esamina in seguito come Michelangelo utilizzò la Bibbia, rispettivamente, come fonte letteraria e come strumento di devozione. Rilevando come il poeta, in questi sonetti, trasponga in poesia riprese lessicali provenienti dal Nuovo Testamento, si può anche dimostrare come fosse un attento lettore della Bibbia di Brucioli.

This article aims to advance our understanding of the place of the Word in the life and production of Michelangelo Buonarroti. As a poet, Michelangelo composed poignantly beautiful and conceptually dense spiritual and Christocentric verse. As a devout artist, he created visionary works inspired by Scripture, giving memorable and enduring life in stone, paint, and ink to Christ – the Word made flesh. Richly polysemous, denoting such fundamental elements of Christianity as the Son of God and the Bible, the noun "Word" offers a unique perspective from which to consider the literary and artistic production of the poet-artist. Through a close analysis of the spiritual verses and the verbal and visual sketches and related sculptural works he produced in the first half of the sixteenth century, this study elucidates Michelangelo's engagement with the divine Word in the age of religious reform.

Michelangelo produced his most consistently and explicitly religious poetry during the tumultuous years of the Protestant Reformation and the early Catholic Counter-Reformation, when the sacred philology of the humanists and a growing hunger among the faithful for direct access to the eternal Word through intimate engagement with Christ and the Holy Scriptures led to a dramatic increase in the print publication and circulation of vernacular Bible translations in Italy between

1530 and 1560.¹ While it is known that Michelangelo consulted Italian translations of the Bible before this period² and that he was an avid reader of Scripture during this time and throughout his life,³ the biblical subtext of his religious poetry remains understudied.⁴ This article explores the biblical inspiration of Michelangelo's

1 Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica ed i volgarizzamenti della Scrittura (1471–1605)*, Bologna 1997, esp. pp. 23–74; and, Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, 2 vols., Milan 1992, vol. 1, pp. ix–xii, cited in Carlo Delcorno, “Produzione e circolazione dei volgarizzamenti religiosi tra Medioevo e Rinascimento,” in: Lino Leonardi (ed.), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, Florence 1998, p. 4. On translations of the Bible in Italy at this time and the circumstances that gave rise to them, see also Edoardo Barbieri, “Panorama delle traduzioni bibliche in volgare prima del Concilio di Trento,” in: *Folia Theologica* 8 (1997), pp. 169–197; 9 (1998), pp. 89–110; Andrea Bernardelli, “Volgarizzare o tradurre. Appunti per una ricerca sulle prime Bibbie italiane a stampa (1471–1545),” in: *Quaderni d'italianistica* 17, 2 (1996), pp. 37–59; Milka Ventura Avanzinelli, “Il testo biblico tra Riforma e Controriforma,” in: Ida Zatelli (ed.), *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, Florence 1991, pp. 81–83; and, Andrea Del Col, “Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia nel Cinquecento italiano,” in: Albano Biondo/Adriano Prosperi (eds.), *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena 1987, pp. 165–188. See, more recently, Antonella Lumini (ed.), *La Bibbia. Edizioni del XVI secolo*, Florence 2000; and, Erminia Ardissino/Élise Boillet (eds.), *Gli italiani e la Bibbia nella prima età moderna. Leggere, interpretare, riscrivere*, Turnhout 2018. An historical overview in English is provided in Lino Leonardi, “The Bible in Italian,” in: Richard Marsden/Ann Matter (eds.), *The New Cambridge History of the Bible*, vol. 2, Cambridge 2012, pp. 268–287.

2 Barbieri, *Le Bibbie*, vol. 1, p. 161. Four years before the birth of Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Niccolò Malermi completed the first full translation of the Bible into Italian: *Bibbia vulgarizzata trad. di Niccolò Malerbi*, Venice 1471. Nineteen years later the first illustrated edition appeared: *Bibbia vulgare istoriata trad. di Niccolò Malerbi*, Venice 1490. It was soon followed by more illustrated editions, many with different woodcuts in them; Edoardo Barbieri, “La fortuna della *Bibbia vulgarizzata* di Niccolò Malerbi,” in: *Aveum* 63, 2 (1989), p. 466. Michelangelo derived the iconography of his Sistine ceiling medallions from the set in *Bibbia vulgare istoriata trad. di Niccolò Malerbi*, Venice 1493; Rab Hatfield, “Trust in God: The Sources of Michelangelo's Frescoes on the Sistine Ceiling,” in: *Occasional Papers Published by Syracuse University, Florence, Italy* I (1991), pp. 1–23, reprinted in: William E. Wallace (ed.), *Michelangelo: Selected Scholarship in English*, 5 vols., New York/London 1995, vol. 2, pp. 463–542; and, Edgar Wind, “Maccabean Histories in the Sistine Ceiling: A Note on Michelangelo's Use of the Malermi Bible” (1960), in: Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, ed. by Elizabeth Sears, with essays by John W. O'Malley and Elizabeth Sears, Oxford 2000, pp. 113–123. See also Giorgio Spini, “Michelangelo e la bibbia,” in: *Marcatrè* 11–13 (1965), pp. 66–73.

3 Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi*, Rome 1553, f. 46r; and, Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 vols., ed. by Paola Barrochi, Milan/Naples 1962 [= Vasari-Barocchi], vol. 1, p. 121.

4 Though understudied, it is not unstudied; see, most recently, Erica Gambin, “La Bibbia negli scritti di Michelangelo e Cellini,” in: *La Bibbia nella letteratura italiana*, V: Dal Medioevo al Rinascimento, ed. by Grazia Melli/Maria Luigia Sipione, Brescia 2013, pp. 507–530. Gambin

verse from his first writings to the early 1530s when the Florentine-born humanist Antonio Brucioli (c. 1495–1566) published his Italian translation of the New Testament (1530) and the Bible (1532).⁵

In addition to manuscript and print Bibles and scriptural excerpts and paraphrases, an early modern Italian encountered the divine Word, directly or indirectly, in a variety of ways and places, from the liturgy, sacramental ritual, and sermons, through devotional art, relics, and miracle working images, to participation in confraternal activities and private reading of vernacular religious literature such as Books of Hours.⁶ Personal reflections and literary fragments reminiscent

focuses on biblical imagery related to art and creation and on Christ's suffering and sacrifice. Carlo Vecce, "Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo," in: *Studi e Problemi di Critica Testuale* 44 (1992), pp. 101–125, remains an important study.

⁵ *Il nuovo Testamento, di greco nuovamente tradotto in lingua toscana per Antonio Brucioli*, Venice 1530; and, *La Bibbia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana per Antonio Brucioli*, Venice 1532. In the early sixteenth century, humanists such as Erasmus of Rotterdam sought to correct the errors that had crept into Latin Bibles by producing new translations directly from the original Hebrew and Greek texts. Brucioli's Bible is such a translation. It became one of the most famous Bibles of the Italian sixteenth century; Barbieri, *Le Bibbie*, vol. 1, p. 108. The Brucioli Bible was placed on the Index of prohibited books for its reformist content the year Michelangelo died. Brucioli also produced an important commentary on the Bible: *Commento di Antonio Brucioli*, Venice 1542–1547. See, most notably, Barbieri, *Le Bibbie*, vol. 1, pp. 107–127, and Giorgio Spini, *Tra Rinascimento e Riforma. Antonio Brucioli*, Florence 1940, pp. 200–240. See also Élise Boillet (ed.), *Antonio Brucioli. Humanisme et évangélisme entre Réforme et Contre-Réforme. Actes du colloque de Tours, 20–21 mai 2005*, Paris/Geneva 2008; and, Edoardo Barbieri, "Tre schede per Antonio Brucioli e alcuni suoi libri," in: *Aveum* 74, 3 (2000), pp. 709–719.

⁶ Of particular relevance are the publications resulting from Sabrina Corbellini's European Research Council project on vernacular Bibles in lay piety, "Holy Writ and Lay Readers: A Social History of Vernacular Bible Translations in the Late Middle Ages," which she conducted between 2008 and 2012. At least nine relevant articles have been published since the end of that project; see, most notably: Sabrina Corbellini, "'Se le scienze e la scrittura sacra fussino in volgare, tu le intenderesti': Traduzioni bibliche tra medioevo e rinascimento in manoscritti e testi a stampa," in: Philip Bossier/Harald Hendrix/Paolo Procaccioli (eds.), *Dynamic Translations in the European Renaissance/La traduzione del moderno nel Cinquecento Europeo. Atti del Convegno internazionale. Università di Groningen, 21–22 Ottobre 2010*, Rome 2011, pp. 1–21; ead., "Instructing the Soul, Feeding the Spirit and Awakening the Passion: Holy Writ and Lay Readers in Late Medieval Europe," in: Bruce Gordon/Matthew McLean (eds.), *Shaping the Bible in the Reformation: Books, Scholars and Their Readers in the Sixteenth Century*, Library of the Written Word, 20, The Handpress World, 14, Leiden/Boston 2012, pp. 15–39; ead., "Looking in the Mirror of Scriptures: Reading the Bible in Medieval Italy," in: Wim François/August den Hollander (eds.), *Wading Lambs and Swimming Elephants: The Bible for the Laity and Theologians in the Late Medieval and Early Modern Era*, Biblioteca Ephemeridum Theologicarum

of this broad and rich cultural context are present on the earliest extant folios by Michelangelo. Religious texts and images comingle on these autograph sheets in enigmatic juxtapositions that reveal much about Michelangelo's approach to poetry as well as his engagement with the Bible and the importance he attached to prayer.⁷

This study of Michelangelo and the Word starts at the beginning with the pages on which a twenty-something young artist of great promise and growing acclaim first took to experimenting with poetry and the written word. Next, through attentive readings of sonnets "S'un casto amor, s'una pietà superna" (G59/L22) and "Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio" (G87/R4),⁸ this article examines Michelangelo's use of the Word of God as a literary source and as a devotional instrument, respectively. Demonstrating the poet's transposition in these sonnets of scriptural discourses from the New Testament, this study reveals Michelangelo's close reading of the Brucioli Bible in particular.

The reverse of sheet 21 from Michelangelo's corpus of drawings constitutes a stimulating palimpsest of visual and verbal sketches (Fig. 1).⁹ In order of their creation, one finds first, on the left side of the sheet, a preparatory drawing for a sculpture of St. Matthew the artist was commissioned to complete for the Cathedral of Florence after finishing the *David* in 1504 (Fig. 2). Michelangelo next drew the evangelist's arm, and then, above it (from our present perspective), a bearded head – a figure study for the sculpture of Moses he had begun in 1505 for the tomb of Pope Julius II (Fig. 3); it is faintly drawn but appears clearly near the top right of the page. Two short texts accompany these figure studies.¹⁰ Between St.

Lovaniensium, CCVII, Leuven/Paris/Walpole 2012, pp. 21–40; and, Sabrina Corbellini et al., "Challenging the Paradigms: Holy Writ and Lay Readers in Late Medieval Europe," in: *Church History and Religious Culture* 93 (2013), pp. 171–188.

⁷ For a discussion of Michelangelo's autograph folios, see Leonard Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton 2011, esp. pp. 127–172; and, Oscar Schiavone, *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel rinascimento*, Florence 2013, pp. 85–108. For his drawings, see Carmen C. Bambach (ed.), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, New York/New Haven/London 2018. On Michelangelo's approach to writing and revising, see Ida Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca 2012.

⁸ All poems and fragments are referenced with the numbering assigned to them in the respective critical editions of Michelangelo's poetry by Girardi and by Corsaro and Masi: Michelangelo Buonarroti, *Rime*, ed. by Enzo Noè Girardi, Bari 1960, and Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, ed. by Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milan 2016 [= Corsaro-Masi (eds.)]. Poems in this article are cited from the Corsaro-Masi edition. Fragments are cited from Michelangelo's autograph folios.

⁹ All sheets are referenced according to their numbering in Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara 1975–1980.

¹⁰ G App 11 and 12.



Fig. 1: Michelangelo, drawing (Tolnay, *Corpus*, n. 21v), Paris, Musée du Louvre, Inv. RF. 1068r. Photo credit: RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

Matthew and his arm Michelangelo copied a verse from the thirteenth canto of Dante's *Inferno*: “Raccoglietele al piè del tristo ciesto” [Gather them up at the foot of the miserable bush].¹¹ The text appears upside down to us, for the artist turned the page to write it, likely before drawing Moses's head. The speaker is an unnamed Florentine citizen who, having committed suicide, finds himself in the hell of Dante's imagination in the form of a disfigured tree. Physically shaken by

¹¹ Dante, *Inf.* 13, v. 142 [translation mine]; noted by Matteo Residori in Michelangelo Buonarroti, *Rime*, ed. by Matteo Residori, Milan 1998 [= Buonarroti-Residori], p. 471. For an analysis of this sheet, see Barkan, *Michelangelo*, pp. 150–151.



Fig. 2: Michelangelo, *St Matthew*, 1506, Florence, Galleria dell'Accademia.
Photo credit: Raffaello Bencini / Bridgeman Images.

a tumbling fellow shade, he has lost his leaves. He tells Dante the wayfaring poet to recover them. Below the arm, appearing right-side up to us, is a reflection in the form of a direct and familiar address to God on the presence of the divine in human life: “In omo Dio tu se’/ In pensier” [In man, O God, you are/ in thought].¹² On this folio, then, a verse from Dante’s magisterial religious epic and Michelangelo’s own address to God in the second-person singular accompany figure studies for two inspired individuals who directly received the divine Word: St. Matthew, the illiterate evangelist who wrote his gospel by divine inspiration (so it

¹² English translations of Michelangelo’s autograph folios are mine unless otherwise indicated.



Fig. 3: Michelangelo, *Moses*, c. 1515–1545, Rome, San Pietro in Vincoli. Photo credit: Andrea Jemolo / Bridgeman Images.

was believed);¹³ and Moses, the prophet and promulgator of the Ten Commandments who conversed with God atop Mount Sinai.

Michelangelo never finished the *St. Matthew*. He completed the *Moses*, but installed it only upon completion of the tomb project almost four decades later (approximately the same amount of time Moses spent wandering in the wilderness, and one year for every day he spent writing the tables of the covenant in the presence of the Lord).¹⁴ Something fundamental about Michelangelo is discernible in both of these sculptures: his penchant for ambiguity and his unique skill in expressing in concrete form psychic states in general and experiences of

13 In the period, St. Matthew was described as both an educated and literate tax-collector and an ignorant and inspired peasant, and these different traditions were sometimes conflated in one work; see Troy Thomas, “Expressive aspects of Caravaggio’s *First Inspiration of Saint Matthew*,” in: *The Art Bulletin* 67, 4 (1985), pp. 636–652, esp. p. 640. On Michelangelo’s *St. Matthew*, see Charles de Tolnay, *Michelangelo*, vol. 1, pp. 113–115.

14 Numbers 32:13 and Exodus 34:28, respectively.

inspiration and imminence in particular. He possessed the talent as both artist and poet. Salient comparisons are to be made between these sculptures, and useful parallels to be drawn between Michelangelo's aesthetics and his poetics in considering them.

With his left hand, St. Matthew holds a tablet containing the gospel he wrote by divine intervention. He looks up to what contemporary viewers would have imagined as the angel that enabled his composition. The emergent sculpture, with its arrestingly beautiful cylindrical and toothed chisel marks, anticipates the unfinished quality of Michelangelo's slaves for the Julius tomb in particular. The twisting of the figure, with its limbs and torso turning in opposite directions and its head tilted upward, creates multiple planes of movement, and lends dramatic intensity as well as the illusion of life to this sculptural depiction of divine inspiration.

A seated colossus, Moses holds the Tablets of the Law with his right hand and gazes out in the distance to his left. The prophet's penetrating gaze simultaneously evokes the awe of his encounters with God on the mount and his anger at discovering the Israelites worshipping a golden calf upon his return from one such meeting.¹⁵ Michelangelo depicted Moses with horns, just as he was rendered visually in the illustrated vernacular Bibles he consulted (which replicated Jerome's Latin mistranslation of Moses's resplendent face in Exodus 34:19 as horned).¹⁶

15 Exodus 33:11, 35:29, and 35:35, and Exodus 32:19, respectively. Literature on the tomb project and on the *Moses* is vast. For an introduction to traditions of interpretation pertaining to the *Moses*, including the two different narrative moments in Exodus, see Tolnay, *Michelangelo*, vol. 4, pp. 40–41. On the tomb project for which Michelangelo prepared the figure, see Christoph Luitpold Frommel/Maria Forcellino (eds.), *Michelangelo's Tomb for Julius II: Genesis and Genius*, Los Angeles 2016, originally published as *Michelangelo, il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milan 2014.

16 Michelangelo's close reading of Scripture in the form of vernacular Bibles is most readily evident in his iconography. In addition to the curious horns on Michelangelo's *Moses* for the Tomb of Julius II, which were directly inspired by contemporary religious culture, including the Italian Bibles that he consulted, the idiosyncratic narrative elements in Michelangelo's medallions and Genesis scenes on the Sistine ceiling similarly point to exegetical passages and to woodcut images present in the Italian Malermi Bibles of 1490 and 1493. Rab Hatfield's review of the woodcuts in the 1490 and 1493 Malermi Bibles clearly shows how the images present in both Bibles inspired Michelangelo's art – not only the medallions, narratives, prophets and sibyls of the Sistine ceiling, but also Michelangelo's horned *Moses*, the *Pitti Tondo*, the *Taddei Tondo*, and especially the *Doni Tondo*; Hatfield, "Trust," pp. 1–23. Leonardo da Vinci also possessed a copy of the Malermi Bible; Barbieri, *Le Bibbie*, vol. 1, p. 161, nn. 36–40. For a discussion of artists and the Bible, see also Sabrina Corbellini/Margriet Hoogvliet, "Artisans and Religious Reading in Late Medieval Italy and Northern France (ca. 1400 – ca. 1520)," in: *Journal of Medieval*

In both these figures, Michelangelo depicts an intense response to the divine Word: Matthew at the moment of its reception, and Moses in the immediate wake of it. Though rendered in two very different aesthetics – the unfinished Matthew, with the tension, torsion, and serpentine curve of mannerism; the polished Moses, with the gravity, poise, and containment typical of Renaissance style – both sculptures function as semi-open works requiring viewers to participate in the completion of their stories, and so in the construction of their respective meanings.

Purposeful ambiguity is as stable and defining a feature of Michelangelo's literary creations as it is of his artistic production; as Vasari commented in his 1550 biography of Michelangelo: "è stato nel suo dire molto coperto ed ambiguo, avendo le cose sue quasi due sensi" [he was considerably veiled and ambiguous in expressing himself; it was as if his remarks had two meanings].¹⁷ A writer of discursive rather than descriptive verses, Michelangelo relied on metaphors to convey his thoughts.¹⁸ The conceptual density he was capable of achieving is especially evident in two lines of a seven-verse poem in which he impressively allegorized an Augustinian mystical scheme present in Dante's *Commedia* and situated his own lyric persona in it: "il mare e 'l monte e 'l foco colla spada:/ in mezzo a questi insieme vivo" [the sea, and the mountain, and the fire with the sword:/ I live amidst all of these together].¹⁹ Via three figural references in verse four, the poet alludes to three respective phases of the pilgrim's ideal earthly voyage in the Christian tradition: from sin and misdirected love (*mare*) through purgation and spiritual ascent (*monte*) to divinely mediated transformation (*foco colla spada*).²⁰

and *Early Modern Studies* 43, 3 (2013), pp. 521–544; and, Antonio Natali, *La Bibbia in bottega. Le Scritture, l'antico, l'occasione. Studi di storia dell'arte*, Florence 1991.

¹⁷ Vasari-Barocchi, vol. 1, p. 125 [translation mine]. For his art from the 1530s, one thinks of his *Last Judgment*, for example, and the question of whether one sees in it a Christ who saves or a Christ who damns. See also Eugenio Battisti, "Michelangelo o dell'ambiguità iconografica," in: Luitpold Dussler/J. A. Schmoll gen. Eisenwerth/Marcell Restle/Herbert Weiermann (eds.), *Festschrift Luitpold Dussler*. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Munich 1972, pp. 209–222.

¹⁸ Noting Michelangelo's tendency to privilege the discursive mode over the symbolic, James Saslow described the artist as "not a lyric poet"; Michelangelo Buonarroti, *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*, trans. and ed. James M. Saslow, New Haven/London 1991[= Buonarroti-Saslow], p. 23.

¹⁹ "Mille rimedi invan l'anima tenta" (G18/F6), vv. 4–5.

²⁰ For an analysis of the poem specifically, see Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism: Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge 2014, rpt. 2018, pp. 19–24, and for a discussion of the themes and stages of spiritual development in relation to his poetry and his art, see pp. 15–81.

One could speculate endlessly on the relations among the verbal and textual sketches contained on the reverse of folio 21, where Michelangelo cites a line from the *Commedia* and scribbles a reflection on God's presence in individuals next to drawings for respective sculptures of a St. Matthew and a Moses. It is easy to imagine, for example, the artist spontaneously associating the burning bush in which God first appeared to Moses in Exodus 3:2 and the shrub-soul in Dante's *Inferno* 13. The concept of divine presence in the human mind suggested by the personal reflection was central to Michelangelo's understanding of the creative process²¹ – one he later expressed in the famous sonnet “Non ha l'ottimo artista alcun concetto” (G151/L57):

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto:

[Not even the best of artists has any conception/ that a single marble block does not contain/
within its excess, and *that* is only attained/ by the hand that obeys the intellect: //]²²

In addition to pointing to an artist's creative process as an act of uncovering the ideal sculptural form already present in the stone,²³ the “concetto” described in this quatrain may be understood as the divine idea within the mind of the artist to which he must make the stone conform: human hands render visible *God's* thoughts in *our* minds.²⁴

On folio 26r one finds a similar juxtaposition of thought or conception with artistic creation and God (Fig. 4). On this sheet with sketches of the Virgin Mary and her mother St. Anne, and perpendicular to these, of a faun's head and a

21 See, most notably, David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, pp. 203–233; Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York 1966, pp. 62–65; Charles de Tolnay, *The Art and Thought of Michelangelo*, trans. Nan Buranelli, New York 1964, pp. 83–108; and, Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J. S. Peake, New York 1968, pp. 115–121, a translation of the second edition of the German text *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960 [1924].

22 G151, vv. 1–4, trans. James M. Saslow (Buonarroti-Saslow, p. 302).

23 For an excellent discussion of this sonnet and its relation to Michelangelo as an artist, see Summers, *Michelangelo*, pp. 203–233. See also Gambin, “Bibbia,” pp. 512–519.

24 For more on this aspect of the poem, see Prodan, *Michelangelo's*, pp. 123–125, and William E. Wallace, “Non ha l'ottimo artista alcun concetto,” in: *Rhetoric, Theatre and the Arts of Design. Essays Presented to Roy Eriksen*, ed. by Clare Lapraik Guest, Oslo 2008, pp. 19–29 (cited in Prodan, *Michelangelo's*, p. 124).

male nude, Michelangelo wrote four fragments on the right side of the page:²⁵ “Di pensier” [Of thought]; “Chi dire mai chella f [ie?] di mie mano” [Who would ever say that she is by my hand]; “Di pensier in pensier” [From thought to thought], a quote from the *incipit* of Petrarch’s *canzone* “Di pensier in pensier, di monte in monte”;²⁶ and lastly, “Laudate parvoli/ el Signor nostro/ Laudate sempre” [Praise, O children,/ our Lord/ Praise always], a pious directive inspired by the first verse of Psalm 112 – “Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini” [Praise the Lord, ye children: praise ye the name of the Lord]²⁷ – likely mediated, as Matteo Residori has suggested, by two verses from Luigi Pulci’s epic *Morgante*: “Laudate, parvoletti, il Signor vostro,/ laudate sempre il nome del Signore!” [Praise your Lord, little ones/ praise always the name of the Lord].²⁸

The fourth fragment of folio 26r is not the only prayerful composition on these early sheets. On folio 36r, Michelangelo wrote a one-line prayer in Latin above the head of an apostle he had sketched (Fig. 5): “Deus in nomine tuo saluum me fac” [O God, by your name, save me],²⁹ a verse from the beginning of Psalm 53.³⁰ The texts flanking the head are in Italian: on the right, “dio devotamente” [God devotedly]; on the left, “dolce stanza nell’inferno” [a sweet room in hell].³¹ Respectively,

²⁵ The first three correspond to G App. 14 and the fourth to G App. 15. For a discussion of this sheet, see Barkan, *Michelangelo*, pp. 149–150.

²⁶ RVF 129, v. 1, noted by Residori in Buonarroti-Residori, p. 472.

²⁷ Cited in Latin from the most commonly available version of the Vulgate Psalter in Europe prior to sixteenth-century translations by the humanists; *Biblia sacra: iuxta Vulgatam versionem*, 5th edn, ed. by Robert Weber/Roger Gryson [= Weber-Gryson (eds.)], Stuttgart 2007, p. 914. Cited in English from the Douay-Rheims translation of the Vulgate.

²⁸ Luigi Pulci, *Morgante*, XIX 1, vv. 1–2 [translation mine]; Buonarroti-Residori, p. 473.

²⁹ G App 9. Michelangelo possessed only basic knowledge of Latin from the liturgy and his early education. Other than a verse citation from Petrarch (G App. 22), this is the only one in Latin he put to paper.

³⁰ “Deus in nomine tuo saluum me fac et in virtute tua iudica me” [Save me, O God, by thy name, and judge me in your strength], cited here in Latin from Weber-Gryson (eds.), p. 834, and in English from the Douay-Rheims translation of the Vulgate. The reference is noted by Residori; Buonarroti-Residori, p. 470. For a discussion of this sheet, see Barkan, *Michelangelo*, pp. 152–158. “Saluum me fac” also appears at the beginning of Psalm 11 in which David asks for protection from hostile forces (in this case, from people who say vain things with a doubleness of heart): “*Saluum me fac Domine quoniam defecit sanctus, quoniam deminutae sunt veritates a filiis hominum, vana locuti sunt unusquisque ad proximum suum in labia dolosa in corde et corde locuti sunt*” [Save me, O Lord, for there is now no saint: truths are decayed from among the children of men. They have spoken vain things every one to his neighbour: with deceitful lips, and with a double heart have they spoken]; Psalm 11: 2–3 [emphasis and commas mine], Weber-Gryson (eds.), p. 780.

³¹ G App 7 and 8, respectively.



Fig. 4: Michelangelo, drawing (Tolnay, *Corpus*, n. 26r), Paris, Musée du Louvre, Inv. n. 685r. Photo credit: Bridgeman Images.

these phrases suggest God's capacity to save, to love, and to damn. Together, they convey the human tendency to turn now toward God (in prayer) and now away from Him (in sin).

Later verses by Michelangelo similarly reflect his reading of Dante and Petrarch and his familiarity with Scripture. They also combine citation with intertextual allusions and personal expressions free (or transgressively departing) from specific or traditional models of imitation. In these compositions, too, Michelangelo's inspiration in the works of literary greats tends to be specific and easily discernible in lexicon, meter, and rhyme scheme as well as in clear references to their well-known texts through quotation, while the influence of the Bible on his poetry is far subtler. One sees this clearly in Michelangelo's "S'un casto amor, s'una pietà superna" (G59/L22), a sonnet that offers suggestive and illuminating evidence that Michelangelo read the Bible closely and that it shaped his writing.



Fig. 5: Michelangelo, drawing (Tolnay, *Corpus*, n. 36r), London, British Museum, Inv. n. 1895-9-15-496r. Photo credit: Bridgeman Images.

On the opposite side of a sheet bearing the draft of a letter to fellow painter Giuliano Bugiardini from the late summer of 1532, Michelangelo composed the exquisite sonnet that resounds in the memory as it does in the ear:³²

S'un casto amor, s'una pietà superna,
 s'una fortuna infra dua amanti equale,
 s'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
 s'un spirito, s'un voler duo cor governa;

s'un'anima in duo corpi è fatta eterna,
 ambo levando al cielo e con pari ale;
 s'Amor d'un colpo e d'un dorato strale
 le viscer di duo petti arda e discerna;

³² Letter DCCCXCI, in: *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. by Giovanni Poggi/Paola Barocchi/Renzo Ristori, 5 vols., Florence 1988–1995 [= *Carteggio*], vol. 3, pp. 433–435, corresponding to Letter 184, in: *The Letters of Michelangelo*, ed. by E.H. Ramsden, 2 vols., Stanford 1963 [= Ramsden (ed.)], vol. 1, pp. 175–176.

s'aman l'un l'altro e nessun medesimo,
 d'un gusto e d'un diletto, a tal mercede
 s'a un fin voglia l'uno e l'altro porre:

se mille e mille, non sarien centesimo
 a tal nodo d'amore, a tanta fede;
 e sol l'isdegno il può rompere e sciorre.

[If one chaste love, if one sublime compassion,/ if one fate are equally shared between two lovers;/ if the hard lot of one troubles the other;/ if one spirit, if one will govern two hearts;/
 if one soul in two bodies is made eternal,/ raising both to heaven with similar wings;/
 if Love with one blow and one gilded dart/ can burn and rend the vitals in two breasts;/
 if neither loves himself, and they love each other/ with one joy and one zeal, to such a degree/
 that both might wish to come to a single end:// Thousands and thousands would not make
 a faction/ of such a love-knot, such fidelity,/ and only anger could untie and break it.//]³³

“S’un casto amor” is among the most lyrically impressive and moving compositions in Michelangelo’s corpus. The entire sonnet is a single sentence and constitutes a compelling conditional statement that culminates in the final tercet. Its defining anaphoric repetition of “se” creates multiple levels of parallelism that draw and engage the attention. The anaphora of the first quatrain in particular lulls the reader into a state of receptivity to elevation and susceptibility to the dream of perfect spiritual union the poet offers in the text – a vision beautifully rendered by the Neoplatonic image of their two souls rising to heaven on shared wings (line six). The concluding verse about disdain being the only force capable of tearing such an imagined ideal union asunder has been interpreted (by those who have read it historically and biographically) as indicating a specific dedicatee (Tommaso de’ Cavalieri) who had been misled by others into thinking that the poet’s intentions were less than noble (that is, erotic and not chaste in nature).³⁴

Michelangelo met the young Roman nobleman Tommaso de’ Cavalieri (1509–1572) during one of the artist’s many trips to Rome in late 1532, and before his definitive move to the city in 1534. As contemporary letters suggest, Michelangelo became in the early days of their friendship quite intensely attached to, if not infatuated with, the attractive and polished young gentleman who was approxi-

³³ Trans. James M. Saslow (Buonarroti-Saslow, p. 152).

³⁴ On the disdain alluded to in the poem, see, for example, Buonarroti-Saslow, 153, and Christopher Ryan, *The Poetry of Michelangelo: An Introduction*, Madison 1998, pp. 99–102. Ryan emphasizes the moral dimension of “sdegno,” 102. “Disdegnio” appears in a variant. On that change, see Corsaro-Masi (eds.), 966–967; the editors insightfully note that “disdegno” in Michelangelo’s poetry generally signifies “the negation of love,” 967.

mately forty years his junior.³⁵ Michelangelo composed Neoplatonic love poetry and prepared a series of gift drawings of mythological figures – images suggestive of both homoerotic longing and spiritual transport that together constituted a meditation on the themes of profane and sacred love and the achievement of platonic or divine love through the sublimation or transcendence of carnal desire.³⁶ The drawings garnered significant attention at the time, circulating among prominent individuals in their social network and in the circle that gravitated around the figure of Cardinal Ippolito de' Medici (1511–1535) in particular.³⁷ The *Ganymede* and the *Tityus*, the first two drawings to be offered to Cavalieri, have been read together as a reflection on divine and earthly love.³⁸

Scholarly opinion generally holds that Michelangelo's "S'un casto amor" constitutes a rewriting, however imperfect, of Petrarch's sonnet "S'una fede amorosa, un cor non finto" (RVF 224):

35 See, most notably, Letters DCCCXC VII, CM, and CMXVI in *Carteggio*, vol. 3, pp. 443–444, and vol. 4, pp. 3 and 26–27, corresponding to Letters 191 and 193, and Drafts 4 and 5, in Ramsden (ed.), vol. 1, pp. 180–184 and 193–194.

36 On the themes of carnal desire and spiritual love and their relation in these works, see Leonard Barkan, *Transhuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford 1991, pp. 74–98, and James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven/London 1986, pp. 17–62, esp. pp. 34–35. See also Marcella Marongiu, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Florence 2002.

37 The scholarship on this subject is extensive. On Michelangelo's relationship with Cavalieri and their shared social context and connections, see Marcella Marongiu, "Nuova luce su Michelangelo: Oblio e riscoperta di Tommaso de' Cavalieri," in: *Horti Hesperidum* 10, 1 (2020), pp. 1–54; ead., "Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III," in: *Horti Hesperidum* 10, 1 (2020), pp. 257–319; ead., "Tommaso de' Cavalieri," in: Bambach (ed.), *Michelangelo*, pp. 287–289; Bambach (ed.), *Michelangelo*, pp. 148–155; and, Maria Ruvoldt, "Michelangelo's Open Secrets," in: Timothy McCall/Sean Roberts/Giancarlo Fiorenza (eds.), *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, Kirkville 2013, pp. 105–125. An earlier discussion centering on the poetry may be found in Ryan, *Poetry*, pp. 94–128. See also William J. Kennedy, *Petrarchism at Work* (Ithaca: Cornell University Press, 2016), pp. 101–121.

38 James Saslow and Maria Ruvoldt have underscored the private and public nature of these works, Saslow illuminating the social, cultural, and intrapsychic significance of the drawings, and Ruvoldt, Michelangelo's attraction to Cavalieri as only a semi-private affair. Marcella Marongiu has emphasized the public nature of their friendship and the social embeddedness of their relations, underscoring the place and the value of Michelangelo's poetry in this context as well as its lyricism. Leonard Barkan has shown how the poetry functioned similarly to the drawings. It appears these drawings were offered partially as gifts and partially to facilitate Cavalieri's own development as a draftsman and as an individual. References to the relevant works by these scholars appear in nn. 36 and 37 above.

S'una fede amorosa, un cor non finto,
 un languir dolce, un desiär cortese,
 s'oneste voglie in gentil foco accese,
 un lungo error in cielo laberinto,

se ne la fronte ogni penser depinto,
 od in voci interrote a pena intese
 or da paura or da vergogna offese,
 s'un pallor di viola et d'amor tinto,

s'aver altrui più caro che se stesso,
 se sospirare et lagrimar mai sempre
 pascendosi di duol d'ira et d'affanno,

s'arder da lunge et agghiacciar da presso,
 son le cagion ch'amando i' mi distempre:
 vostro, Donna, 'l peccato e mio fia 'l danno.³⁹

[If faithfulness in love, an unfeigning heart,/ a sweet yearning, a courteous desire/ – if chaste desires kindled in a noble fire, a long wandering in a blind labyrinth –// if to have all my thoughts written on my brow,/ or barely understood in broken words,/ or cut off by fear or shame/ – if a pallor like the violet's, tinted with love –// if to love another more than oneself/ – if to be always sighing and weeping,/ feeding on sorrow and anger and trouble –// if to burn from afar and freeze close by/ – if these are the causes that I untune myself with love,/ yours will be the blame, Lady, mine the loss.//]⁴⁰

Some of the obvious parallels between the two poems are the lengthy hypothetical clause beginning in “se” and the use of enumeration and anaphora. One imagines that it was the themes of faithfulness (*fede amorosa*), sincerity (*cor non finto*), chaste desire (*desiär cortese*, *oneste voglie*, *gentil foco*), difficult communication (*voci interrote a pena intese*), and suffering (*sospirare et lagrimar*, *pascendosi di duol d'ira et d'affanno*) in the sonnet that resonated with Michelangelo at the time, suggesting Petrarch's poem to him as a worthy model for his

³⁹ Cited here from Francesco Petrarca, *Canzoniere*: Rerum vulgarium fragmenta, ed. by Rossana Bettarini, 2 vols., Turin 2005, vol. 2, p. 1039. Karl Frey first noted the inspiration; Corsaro-Masi (eds.), p. 161. For a discussion of Michelangelo's re-writing of RVF 224, with a detailed comparative analysis of the two sonnets, see Giorgio Masi. “Il ‘gran restauro’: altre proposte di esegesi poetica michelangiotesca,” in: Grazia Dolores Folliero-Metz/Suzanne Gramatzki (eds.), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung/Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione: Positionen und Perspektiven der Forschung/Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 244–248.

⁴⁰ Trans. Robert M. Durling; Petrarch, *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*, ed. and trans. by Robert M. Durling, 1972 [= Petrarch-Durling], p. 380.

own. Yet, the differences between these two compositions are nearly as profound as their similarities.⁴¹

In the Petrarchan original, the poet describes pain and rejection in love; the sonnet suggests a relationship between unequal individuals, and the emphasis is on the distance that separates them. In Michelangelo's sonnet, the poet-lover seeks to make clear the purity of his affections; the idealized, or hypothetical, relationship he depicts is a spiritual union of individuals matched in virtue who share a precious and rare closeness that must not be compromised by disdain. If anything, Michelangelo's inspiration in Petrarch's "S'una fede amorosa" serves to contrast the poet's feelings with Petrarch's love of Laura, perhaps even suggesting his greater success at sublimation and spiritual elevation or his promise of achieving it (a feat of self-change that Petrarch had only partly accomplished).⁴²

To this reader, a suggestively rich biblical passage in the New Testament appears as an additional and important source of inspiration for Michelangelo's sonnet. It is Paul's letter to the Philippians on the importance of maintaining spiritual unity:

Adunque, se alcuna consolatione in Christo, se alcuno diletto di charita, se alcuna comunione di spirito, se alcune viscere, & compassione, empiete il gaudio mio, accio che voi sentiate il medesimo, havendo la medesima charita, d'uno animo, sentendo una medesima cosa, niente per contentione, ne per vanagloria, ma in humilta di animo, ciascuno scambievolmente stimi l'altro piu sufficiente di se, & non considerate ciascuno, quelle cose che sono vostre, ma ciascuno quelle che sono di altri.⁴³

[If there be therefore any consolation in Christ, if any delight of love, if any fellowship of the Spirit, if any bowels and mercies,/ Fulfil ye my joy, that ye be likeminded, having the same love, being of one mind, of one accord./ Let nothing be done through strife or vainglory; but in lowliness of mind let each esteem the other better than themselves./ Look not every man on his own things, but every man also on the things of others.]⁴⁴

⁴¹ Residori is particularly explicit about their formal differences being superficial; Buonarroti-Residori, p. 102. He also notes references to Petrarch's *RVF* 28, *RVF* 264, *RVF* 270, and to Dante's *Par.* XXIV on pp. 102–103.

⁴² I have in mind, as Michelangelo likely did, the proemial sonnet of Petrarch's *Canzoniere*, *RVF* 1, v. 4: "quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono" [when I was in part another man from what I am now] [emphasis mine]; trans. Robert M. Durling (Petrarch-Durling, p. 36).

⁴³ Phil 2:1–4; Brucioli, 1532, f. 65r. See n. 5 on Brucioli and his Bible translation.

⁴⁴ The English is cited from the King James Bible (which most closely approximates Brucioli's translation), with slight modifications to better reflect Brucioli's text (most notably, "delight" in place of "comfort" in the first verse).

Michelangelo's sonnet and Paul's epistle to the Philippians both emphasize union – two being or becoming one – and mutuality. The unity and alignment of individuals in both the poem and the letter arise from, and are predicated upon, the presence of “charity” or brotherly love between them; disunity, or contention, occurs in its absence. These ideas are expressed by means of a similar lexicon: unremarkably, *se*, *medesimo*, *ciascuno*, *uno*, but, strikingly, *viscer[e]* and *diletto*. While *diletto* is omnipresent in the Italian verse tradition inspired by Dante and Petrarch,⁴⁵ *viscere* is rarely attested in poetry before the late sixteenth century; unsurprisingly, it was removed from the version of the poem published by Michelangelo's grandnephew in 1623.⁴⁶ A polysemantic noun of Latin origin, *viscere* most commonly denoted the bowels or the uterus, and figurately, a cavity in the earth, Hell, and the physical core or deepest feelings of an individual.⁴⁷ Michelangelo would have most likely encountered *viscere* in religious texts, medical treatises, and anatomical writings;⁴⁸ its cognates, however, did appear more commonly in contemporary prose.⁴⁹

In “S'un casto amor,” the biblical resonances occur on many levels, both structural and stylistic. This becomes especially clear when one contrasts Brucioli's translation with that of Malermi's earlier Italian Bible:⁵⁰

Adunque se alcuna consolatione havete in Christo: & alcuno consolamento de carita se alcuna pieta di misericordia empiete il mio gaudio in questo che voi sapiate una cosa insieme; & una medesima carita sia in voi; & che siate duno animo volendo l'uno quel che l'altro. Et che niuna cosa sia facta intra voi per contentione per vanagloria: ma con ogni

⁴⁵ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ed. Salvatore Battaglia, 21 vols., Turin 1961–2002 [= GDLI], vol. 4, pp. 446–450, esp. pp. 446–447.

⁴⁶ GDLI, vol. 21, pp. 914–915. It does not appear, for example, in the verse of Dante or Petrarch, nor in any of the major poets Michelangelo was in the habit of reading, including Lorenzo de' Medici, Angelo Poliziano, and Vittoria Colonna. A testament to its lyricism, the sonnet appears in the 1623 collection, where “viscer” was replaced by “sen[i]” [breasts]; Poem XLV, in: Michelangelo Buonarroti il giovane, *Le rime di Michelangelo, 1623*, ed. by Marzio Pieri/Luana Salvaran, Trent 2006, p. 26.

⁴⁷ GDLI, XXI: 914–915.

⁴⁸ One finds it in the writings of Leonardo da Vinci and Girolamo Savonarola, for example; GDLI, XXI: 914.

⁴⁹ Condivi employs “svisceratamente” to describe how Michelangelo was deeply loved by Vittoria Colonna; Condivi, *Vita*, f. 45r. An illuminating use of the adjectival form occurs in a letter written to Francesco del Nero by Camilla Pisana, a courtesan active in Medici circles in 1516–1517; she employed it to describe being moved not only by carnal desire (*stimulo libidinoso*), but also by intense or heartfelt love (*sviscerato amore*); Lettera XIV, in: Angelo Romano (ed.), *Lettere di cortigiane del Rinascimento*, Roma 1990, p. 59. On Pisana, see also n. 60.

⁵⁰ See n. 87 for a discussion of the differences between these two translations.

humilita tenendo luno laltro maggiore di se e migliore. Et non voglia ciascuno la sua consolatione e quello che sia bono per se ma quello che sia bono e piacer gli altri.⁵¹

[If there be therefore any consolation in Christ, if any comfort of charity, if any pity of mercy:/ Fulfill ye my joy, that you be of one mind, having the same charity, being of one accord, agreeing in sentiment./ Let nothing be done through strife or vainglory; but in lowliness of mind let each esteem the other better than themselves./ Desire not every man his own consolation and that which is good for him, but that which is good for others and pleases them.]⁵²

Naturally, Malermi's translation includes the repetition of "se" and a lexicon denoting union and mutuality (*uno, medesimo, l'uno l'altro*). Curiously, Malermi provides no equivalent for "viscera" in the Latin Vulgate, and conveys only the idea of "commiseration" (*miserationes*) with which it is paired.⁵³ Malermi expresses the idea of commiseration as "pietà di misericordia." Brucioli renders it simply as "compassione," and in Michelangelo, we find the analogue "mercede." In Brucioli's translation, the ideal of fellowship among Christians is rendered by "communione di spirito," while no equivalent expression appears in Malermi despite the presence of "*societas spiritus*" and "*communio spiritus*" in the Latin Vulgate.⁵⁴

In addition to these conceptual and semantic distinctions between the two Italian translations of Paul's letter to the Philippians, Brucioli's text is both syntactically and rhythmically more regular than that of Malermi. If one reads Brucioli's translation of the scriptural passage closely, attuned to its cadence, one perceives in the first four clauses in "se" an evocation of the canonical hendecasyllable: "se alcuna consolatione in Christo,/ se alcuno diletto di charita/ se alcuna communione di spirito/ se alcune viscere, & compassione" [emphasis mine]. Michelangelo's opening quatrain naturally echoes its movements: "S'un casto amor, s'una pietà superna,/ s'una fortuna infra due amanti equale,/ s'un'aspra sorte all'un

51 Phil 2:1–4; Malermi, 1490, f. 405v.

52 The English is cited from the Douay-Rheims translation of the Vulgate (which most closely approximates Malermi's translation), with substantial modifications to better reflect the uniqueness of Malermi's text (most notably, an abbreviated and altered first verse and an expanded fourth verse).

53 "Si qua ergo consolatione, in Christo si quod solacium caritatis, si qua *societas spiritus*, si quid *viscera et miserationes*" [If there be therefore any consolation in Christ, if any comfort of charity, if any *society of the spirit*, any *bowels of commiseration*] [emphasis and commas mine]; Latin cited from Weber-Gryson (ed.), p. 1816, and English from the Douay-Rheims translation of the Vulgate; cf. "*communio spiritus*" in Phil 2:1 in *Nova vulgata bibliorum sacrorum editio. Sacros. Oecum. Concilii Vaticani II ratione habita iussi Pauli PP.VI/Recognita auctoritate Ioannis Pauli PP.II*, Vatican City 1979: "Si qua ergo consolatio in Christo, si quod solacium caritatis, si qua *communio spiritus*, si quae *viscera et miserationes*" [emphasis mine].

54 See n. 53.

dell'altro cale,/ s'un spirito, s'un voler duo cor governa" [emphasis mine]. However imperfect the metrical comparison, considered together with the spirit and the message of the biblical passage of Phil 2: 1–4 and with the unique appearance of *diletto* and *viscer[e]* in both texts, the evidence for the poet-artist's scriptural inspiration in Brucioli's translation is compelling.

Michelangelo's "S'un casto amor" is not an explicitly religious poem. In fact, it is manifestly Neoplatonic, expressing a similar rapture to the spiritual transport suggested in his *Ganymede* drawing for Cavalieri in particular.⁵⁵ Yet, this sonnet reveals a conceptual, lexical, and semantic if not stylistic inspiration in a Pauline letter. Here we have a case of the Holy Scriptures being employed as a literary source, with the biblical passage of inspiration having been selected for its suitability to the poetic subject matter rather than for any overt devotional purpose. Michelangelo elevated the Petrarchan love poem (and the desire it expresses) to the height of platonic friendship by infusing it with the spirit and sentiment of Christian fellowship expressed in the New Testament.⁵⁶ Paul's letter to the Philippians is not the only biblical passage to which Michelangelo's sonnet points. It also evokes the idea expressed in Acts 4:32 that Christians are of one heart, one soul, and share all things. If one imagines that Michelangelo intended the sonnet for Cavalieri, then his choice to evoke these scriptural passages may be viewed as an explicitly rhetorical strategy; these biblical echoes aimed at appeasing the young nobleman and affirming the good character of its author lend a clear meaning to the poem – an additional valence that Michelangelo's well-educated Christian interlocutor would have recognized (even if he did not explicitly identify all relevant passages).

Michelangelo's contemporary letters reveal both the level and the kind of stylistic and rhetorical sophistication for which he strove when communicating with Cavalieri. Writing the young Roman nobleman in late 1532, Michelangelo directed Cavalieri to consider "the heart" and not "the letter" of his epistle, because

55 Saslow, *Ganymede*, pp. 27–29, discusses the poem and the drawing. The myth of Ganymede was also interpreted as a moral and religious allegory in the period; see Saslow, *Ganymede*, pp. 21–28, and Barkan, *Transhuming*, pp. 38–39.

56 One might even go so far as to interpret "nodo d'amore" in verse thirteen as a reference to spiritual friendship for which Christ is the tie that binds; see Sarah Rolfe Prodan, "Introduction," in: Amyrose McCue Gill/Sarah Rolfe Prodan (eds.), *Friendship and Sociability in Premodern Europe: Contexts, Concepts, and Expressions*, Toronto 2014, pp. 19–20. A discussion of spiritual friendship, "nodo," and the specific case of Michelangelo's relationship with Vittoria Colonna appears on pp. 18–24. The ideal of Socratic friendship as espoused by Marsilio Ficino in *De amore* 7.16 seems especially important to keep in mind when considering Michelangelo's relationship with Cavalieri and the discourses evoked in their communication. See n. 64.

it does not successfully convey his good will.⁵⁷ One may interpret Michelangelo's statement as an invitation for Cavalieri to consider the essence and not the form of his letter, that is, the truth of his intentions and not the quality of his expression, or alternatively, as an encouragement for him to consider its subtext(s): the poet-artist cites a verse from Petrarch's "Nel dolce tempo de la prima etade" in the same sentence.⁵⁸ We also see this kind of double communication in his drawings for Cavalieri.⁵⁹

Michelangelo's "S'un casto amor" depicts a classical ideal of perfect friendship between two virtuous equals,⁶⁰ understood or reinterpreted to include the Christian ideal of fellowship among the community of faithful believers,⁶¹ and framed in terms of the Neoplatonic anagogy of ascent. The scriptural evocation in Michelangelo's sonnet makes of the biblical text a valid and authoritative voice for the author's sentiments. Drawing on Scripture, and thus the inspired Word of God, the poet offers a compelling argument that his affection is of the noblest kind (or, at the very least, it aims to be). What Michelangelo seems to express in the poem is honest homoerotic desire and an equally honest commitment to sublimating it.

The image presented in this analysis of Michelangelo as reader of the Bible conforms closely, in fact, to the ideal portrayal of him in Ascanio Condivi's contemporary biography of the artist – an essentially ventriloquized autobiography aimed at shaping public opinion and at correcting misperceptions of his character and his art.⁶² After indicating that Michelangelo had diligently read and studied both testaments of the Bible,⁶³ Condivi immediately added that Michelangelo

57 *Carteggio*, DCCCXC VII, vol. 3, pp. 443–444; Ramsden (ed.), *Draft 4*, vol. 1, pp. 193–194.

58 *RVF* 23, v. 91, noted in Ramsden (ed.), vol. 1, p. 194. This is not the only time Michelangelo included a verse from Petrarch in a letter to remedy a misunderstanding; see Deborah Parker, *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, Cambridge 2010, p. 59.

59 It has long been noted that the drawings for Cavalieri and the poetry for him share fundamental themes and tensions speaking to a hidden truth and to veiled motives. See references in nn. 36–38.

60 On the specific case of Camilla Pisana and Francesco del Nero, see Maritere López, "The Courtesan's Gift: Reciprocity and Friendship in the Letters of Camilla Pisana and Tullia D'Aragona," in: Daniel T. Lochman/Maritere López/Lorna Hutson (eds.), *Discourses and Representations of Friendship in Early Modern Europe, 1500–1700*, Farnham/Burlington 2011, pp. 99–116. On Pisana, see also n. 49.

61 See Prodan, "Introduction," pp. 18–24 (cited in n. 56).

62 Ascanio Condivi, *The Life of Michelangelo*, trans. by Alice Sedgwick Wohl, ed. by Hellmut Wohl, 2nd ed., University Park 1999 [=Condivi-Wohl], p. xvii.

63 "Ha similmente con grande studio et attentione lette le sacre scritture, si del testamento vecchio come del nuovo, et chi sopra di cio s'è affaticato, come gli scritti del Savonarola, al qual egli ha sempre havuta grande affettione, restandogli anchor nella mente la memoria

had loved the human body as someone with deep knowledge of it, and that this had given rise to malicious gossip about him by men inclined to lasciviousness and thus incapable of truly understanding him.⁶⁴ The juxtaposition of Michelangelo's dedication to reading Scripture and the misinterpretation by certain contemporaries of the artist's appreciation for physical beauty as homoerotic longing follows closely the contrast the poet himself highlights with the help of the New Testament in "S'un casto amor" between his pure love for Cavalieri and the lust others might have the young nobleman see in the older sculptor's affection. In both cases, poetry and prose, public and private, Michelangelo uses the Bible to defend his reputation.

For Michelangelo and his contemporaries – and his friend, the esteemed poet and reform-minded Catholic intellectual Vittoria Colonna in particular⁶⁵ –

della sua viva voce" [He has likewise read the Holy Scriptures with great application and study, both the Old Testament and the New, as well as the writings of those who have studied them, such as Savonarola, for whom he has always had great affection and whose voice still lives on in his memory]; Condivi, *Vita*, f. 46r., trans. Alice Sedgwick Wohl (Condivi-Wohl, p. 105). Similarly, one finds in Vasari (1568): "Dilettossi molto della Scrittura Sacra, come ottimo Cristiano che egli era, et ebbe in gran venerazione l'opere scritte da fra' Girolamo Savonarola, per aver udito la voce di quel frate in pergamano" [As the admirable Christian he was, Michelangelo took great pleasure from the Holy Scriptures, and held in great veneration the works written by Fra Girolamo Savonarola, whom he had heard preaching in the pulpit]; Vasari-Barocchi, vol. 1, p. 121. The English is cited from Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, ed. and trans. by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella, Oxford 2008 [1991], p. 474.

⁶⁴ "Ha etiamdio amata la bellezza del corpo, come quello che otimeamente la conosce, et di tal guise amata, che appo certi huomini carnali et che non sanno intendere amor di bellezza se non lascivo et dishonesto, ha porto cagione di pensare e di dir male di lui" [He has also loved the beauty of the human body as one who knows it extremely well, and loved it in such a way as to inspire certain carnal men, who are incapable of understanding the love of beauty except as lascivious and indecent, to think and speak ill of him]; Condivi, *Vita*, f. 46r, trans. Alice Sedgwick Wohl (Condivi-Wohl, p. 105). Condivi continues, drawing a parallel to Alcibiades and Plato to affirm that the poet-artist loved platonically; f. 46r. On hearing Michelangelo speak of love, Condivi asserts, he heard only Plato and words honest enough to oppose unchecked desire; ff. 46r–46v. Vasari similarly follows his statement about Michelangelo as a reader of Scripture with a comment about his love of beauty being essential to his art and not at all indecent; Vasari-Barocchi, vol. 1, p. 121.

⁶⁵ Sarah Rolfe Prodan, "Religious Desire in the Poetry of Vittoria Colonna: Insights into Early Modern Piety and Poetics," in: Virginia Cox/Shannon McHugh (eds.), *Vittoria Colonna: Poetry, Religion, Art and Impact*, Amsterdam 2021, pp. 153–169, especially nn. 2–3. See also, Giorgio Forni, "Lecture bibliche in Vittoria Colonna," in: Carlo Delcorno/Giuseppe Baffetti (eds.), *Sotto il cielo della Scrittura. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII–XVI)*, Florence 2009, pp. 215–236; Anne M. Overell, "Pole's piety? The devotional reading of Reginald Pole and his friends," in: *Journal of Ecclesiastical History* 63, 3 (2012), pp. 458–473, and annotations to poems included in Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo: A Bilingual Edition*, ed. and

the Bible was not merely a fundamental hypotext, the beating heart of a vibrant and burgeoning Italian lyric tradition,⁶⁶ it was also an instrument of piety deemed by many an indispensable accessory to grace.⁶⁷ Contemporary paratexts make this clear. The vernacular Bibles at Michelangelo's disposal were published with interpolations, annotations, commentaries, and a host of other paratextual additions meant to assist their non-specialist readers in interpreting and using Scripture correctly.⁶⁸ The Bible and its extra-scriptural additions differed from one edition of the Bible to the next, as did their accompanying images.⁶⁹

The Brucioli Bible was notable for the size and scope of its paratextual elements, and also for its freedom from the kind of interpolations, annotations, or otherwise inelegant alterations one encounters in Malermi. In his prologues, Brucioli explained that if reading the Old Testament brought one to knowledge of sin, reading the New Testament would put one in touch with grace.⁷⁰ Scholars have assumed Michelangelo read the Brucioli Bible because of its popularity and its reformist paratexts if not also because of Brucioli's Florentine origins and their personal acquaintance.⁷¹ The extrabiblical instruments in the Brucioli Bible promoted the Protestant concept of salvation by "faith alone."⁷² In his dedicatory letter to Francis I (r. 1515–1547), Brucioli indicated how much more the French king's mind would be enriched by reading his 1532 translation of the whole Bible than Alexander the Great's was in reading Homer's *Illiad* because the "divine reading" – that is, religious reading, or the *lectio divina* – "beatifies."⁷³

The *lectio divina* is a traditional monastic technique of praying the Scriptures that involves four related movements: *lectio* (reading aloud and listening

trans. by Abigail Brundin, Chicago 2005, and Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, ed. by Veronica Copello, Florence 2020.

66 For a comprehensive overview, see Pietro Gibellini (ed.), *La Bibbia nella letteratura italiana*, 6 vols., Brescia 2009–2017, esp. V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, ed. by Grazia Melli/Marialuigia Sipione, Brescia 2013.

67 See n. 6. For insight into the role of reading Holy Writ and of meditating on Christ as means of accessing the divine and experiencing grace, Vittoria Colonna's sonnet "Doi modi abbiám da veder l'alte e care" is particularly illuminating (S1: 165 in Vittoria Colonna, *Rime*, ed. by Alan Bullock, Rome/Bari 1982 [= Colonna-Bullock], p. 166).

68 It was just this kind of interpolation that enabled Edgar Wind to accurately identify the biblical inspiration of one of Michelangelo's Sistine ceiling medallions that features a priest not mentioned in the Bible; Wind, "Maccabean," p. 114.

69 On Malermi, see nn. 2, 16, and 87.

70 Del Col, "Appunti," p. 172.

71 Barbieri, *Bibbie*, vol. 1, pp. 161–162, and Spini, "Michelangelo," p. 67. See also nn. 5 and 87 in this article.

72 Bernardelli, "Volgarizzare," p. 46.

73 Brucioli, 1532, f. IIIv.

intently); *mediatio* (reflecting on that which strikes one in the reading and applying it to the self); *oratio* (responding prayerfully to God in repentance, supplication or gratitude); and *contemplatio* (receiving divine grace; an experience of peace for which practitioners strive, but which may nevertheless elude them). The *lectio divina* is a process of reading with the intention of being personally and profoundly shaped by it. One's aim in reading the Scriptures in this way is to know the self and God and to cultivate that relationship.⁷⁴

One finds evidence of this kind of reading, writing, and self-scrutiny reflected and modelled in Vittoria Colonna's verse, in general, and in poetry she included in her gift manuscript for Michelangelo, in particular.⁷⁵ It is also discernible, I would suggest, in Michelangelo's "Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio" (G87/R4), a prayerful sonnet that he composed around 1532 or 1533, approximately one year after writing "S'un casto amor" (G59/L22), with which it shares the theme of divine love and unity and an emphasis on doubleness:

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio:
tra 'l foco e 'l cor di iaccia un vel s'asconde
che 'l foco ammorza, onde non corrisponde
la penna all'opre, e fa bugiardo 'l foglio.

I' T'amo con la lingua, e poi mi doglio
c'amor non giunge al cor; né so ben onde
apra l'uscio alla grazia che s'infonde
nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.

⁷⁴ For an introduction to the *lectio divina* and its history, see André Boland "Lectio divina et lecture spirituelle," in: *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire*, IX, Paris 1976, pp. 470–487. On the monastic tradition from which the *lectio divina* emerges, see Jacques Leclercq, *The Love of Learning and the Desire for God*, trans. C. Misrahi, New York 1960.

⁷⁵ For an analysis of the *lectio divina*, self-shaping, and related practices evident in Vittoria Colonna's poetry, see Prodan, "Religious" (cited in n. 65). See also Sabrina Corbellini, "'Looking[']'," pp. 37–39 (cited in n. 6); id., "Uncovering the Presence: Religious Literacies in Late Medieval Italy," in: Sabrina Corbellini/Margriet Hoogvliet/Bart Ramakers (eds.), *Discovering the Riches of the Word: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe*, Leiden 2015, pp. 68–87; "Beyond Orthodoxy and Heterodoxy: A New Approach to Late Medieval Religious Reading," in: id. (ed.), *Cultures of Religious Reading in the Late Middle Ages: Instructing the Soul, Feeding the Spirit, and Awakening the Passion*, Turnhout 2013, pp. 33–53; and id., "Creating Domestic Sacred Space: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Italy," in: Maya Corry/Marco Faini/Alessia Meneghin, (eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden 2019, pp. 296–309. On private reading in the home, see also Abigail Brundin, "La lettura domestica della Bibbia nell'Italia rinascimentale," in: Ardissino/Boillet (eds.), *Gli italiani e la Bibbia* (cited in n. 1), pp. 125–142.

Squarcia 'l vel Tu, Signor, rompi quel muro
che con la suo durezza ne ritarda
il sol della tuo luce, al mondo spenta.

Manda 'l preditto lume a noi venturo,
alla Tuo bella sposa, acciò ch'io arda
e Te senz'alcun dubbio, e Te sol senta.⁷⁶

[I wish I wanted, Lord, what I don't want:/ between my heart and the fire hides a veil of ice/ which moderates the fire, so that my deeds/ don't match my pen, and makes my page a liar.// I love you with my tongue, and then regret/ that love doesn't reach my heart; yet I don't know where/ I might open a door to grace, so it can spread/ within my heart, and chase out all pitiless pride.// Rend that veil, you, O Lord, break down that wall/ which with its hardness keeps delayed from us/ the sun of your light, extinguished in this world.// Send that promised light, which we will see someday,/ to your beautiful bride, so that I may burn/ free from any doubt, and feel you, and you alone.//]⁷⁷

As in Michelangelo's letter to Cavalieri examined above, there is in this poem a discrepancy between truth and utterance, between what is felt and what is professed. In the first quatrain, the poet expresses a double and contra-factual desire that renders false his written words; they express a wish he does not truly feel, but merely wills to want. He truly longs for carnal or human rather than divine love; for an earthly being, object or experience, and not God. The speaker's state is one of spiritual exile. The penitent poet communicates this symbolically through the image of ice, or the cold heart, that remains distant from the heat or divine grace that would melt it; the supplicant's flesh, or inclination to transgress through lust, prevents such a thawing or experience of divine presence.

The memorable *incipit* with its alliteration in the voiced fricative consonant 'v' and its polyptoton created by the repetition of words deriving from *voler* evokes a verse from Petrarch – “et vorrei più volere, et più non voglio” [and I

76 On interlinear variants to the final tercet, see Giorgio Masi, “Il tempo del nonfinito. Le storte sillabe di Michelangelo,” in: Chiara Cassiani/Maria Cristina Figorilli (eds.), *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, Rome 2014, p. 179. Davide Dalmas has provided an insightful analysis in id., “Lettura di ‘Vorrei voler, Signor, quelch'io non voglio’ di Michelangelo Buonarroti,” in: *Italique: Poésie italienne de la Renaissance* 15 (2012), pp. 139–148. For a rhetorical analysis of the sonnet in light of contemporary religious discourse, see Mirela Saim, “Éléments pour une typologie textuelle dans les sonnets religieux de Michel-Ange,” in: *Proceeding of the Society for the History of Rhetoric* (1986), pp. 18–30.

77 Trans. James M. Saslow (Buonarroti-Saslow, p. 208), with minor modifications to verses thirteen and fourteen to reflect the Italian version of the poem included in the Corsaro-Masi edition.

wish I wanted more, and I wish no more]⁷⁸ – from which it borrows the exact same verb forms: the first-person optative conditional *vorrei*, the infinitive *voler*, and the first-person indicative present in the negative *non voglio*. This is a poem about the desire and the will, a central theme in Michelangelo's poems and letters from this period.⁷⁹ What the penitent poet seeks is the right ordering of love within himself.⁸⁰

The poet's direct appeal to Christ in the first tercet to "rend the veil" (*Squarcia 'l vel*) and "break that wall" (*rompi quel muro*) between them are not exclusive to Michelangelo. Dante's *Purgatorio* and Petrarch's *Canzoniere* are the likely source of *squarcia il velo* for Michelangelo and many of his contemporaries.⁸¹ Similar expressions pertaining to the hard partition separating the penitent from Christ occur in the poetry of the fiery preacher Girolamo Savonarola and of the reform-minded noblewoman Vittoria Colonna, both dear to Michelangelo.⁸² Michelangelo's sonnet evokes other memorable passages from the Bible, such as Psalm 77:36 and Isaiah 29:13 on professing love with a lying tongue, and Romans 7:19 on acting contrary to one's own desires by doing that which one wills not to do and by not doing that

78 RVF 118, v. 10, identified by Residori in Buonarroti-Residori, p. 161. For an Augustinian reading of this sonnet, see Thomas E. Mussio, "The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch," in: *Italica* 74, 3 (1997), pp. 339–359.

79 See, especially, "Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume" (G89/S19), vv. 9–11: "Nel voler vostro è sol la voglia mia,/i miei pensier nel vostro cor si fanno,/nel vostro fiato son le mie parole." [Within your will alone is my desire/my thoughts are created in your heart,/and within your breath are my own words]; trans. James M. Saslow (Buonarroti-Saslow, p. 211). Deborah Parker identified the will as an important theme in his letters; Parker, *Michelangelo*, pp. 119–125. See also the Mussio reference in n. 78.

80 Prodan, *Michelangelo's*, pp. 45–67.

81 RVF 28, v. 62, cf. Dante, *Purg.* XXXII, vv. 71–72: "dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo/ del sonno" [I say that a splendour broke the veil/of my sleep] [emphasis and translation mine], both cited in Buonarroti-Residori, p. 161. The expression is similarly attested in Vittoria Colonna's S1:90, v. 9: "Deh! squarci omai la man piagata il velo" [I pray thee, wounded hand, rent now the veil] [emphasis and translation mine] (Colonna-Bullock, 130), noted by editors such as Saslow in Buonarroti-Saslow, p. 209, and mentioned in Vecce, "Petrarca," p. 117. See also Antonio Corsaro, "Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento," in: Massimo Firpo/Guido Mongini (eds.), *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento. Atti della XIII Giornata Luigi Firpo, Torino, 21–22 settembre 2006*, Florence 2008, pp. 283–284. For a discussion of Petrarch, Petrarchism, and the many literary and scriptural echoes in this sonnet, including the one just mentioned, see Dalmas, "Lettura", pp. 142–145.

82 Savonarola, *Ad Jesum*, v. 35: "Rompi, Segnor, ti prego, ogni durezza" [Break every hardness, O Lord, I beg you] [emphasis and translation mine]; Canzone VI, in Girolamo Savonarola, *Poesie*, ed. by Mario Martelli, Rome 1968, pp. 19–21. Cf. Vittoria Colonna, S1:93, v. 4: "Rompi de l'ignoranza il grosso muro" [Break the thick wall of ignorance] [emphasis and translation mine]; Colonna-Bullock, p. 131, also noted by scholars listed in n. 81.

which one wills.⁸³ These and other intertextual echoes notwithstanding, I would suggest that this sonnet takes its shape, if not its origin, in the poet's reading of 1 John 1:8–10:

Se noi diremo che noi non habbiamo peccato, inganniamo noi stessi, & non è la verita in noi. Se noi confessiamo i peccati nostri è fedele, e giusto da rimetterci i peccati nostri, & mondarci da ogni iniquita. Se noi diremo, che non pecchiamo, facciamo quello mendace, & la parola di quello non è in noi.⁸⁴

[If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and the truth is not in us./ If we confess our sins, he is faithful and just, to forgive us our sins, and to cleanse from us all iniquity./ If we say that we have not sinned, we make him a liar, and his word is not in us.]⁸⁵

John writes that if an individual claims he has not sinned, then God is thereby made a prevaricator, and His Word, or Christ, will not reside in that person (mystically, that is, in an individual's heart or mind). Taking his reading of this passage and its scriptural echoes as an invitation or spiritual encouragement to do the opposite, Michelangelo the poet indicates, emphatically, that he *does* indeed sin, and has further erred by lying to himself and to God about his true desires; here, it is Michelangelo the sinner and not God who prevaricates. Because the poet's desire is impure and he is mendacious in claiming to long for God, Christ remains beyond the speaker's reach and experience. In the second quatrain, the poet, having *read* the biblical text (*lectio*), *reflected* on it and applied it to the self (*mediatio*), turns to Christ in prayer (*oratio*), and describing himself as the would-be mystical bride⁸⁶ requests an experience of grace and unmediated divine presence (*contemplatio*). With this sonnet, Michelangelo offers a poetic transposition of this Johannine passage for which the poet's confession of sin is his declared lack of desire for God.

Whether Michelangelo engaged in habits of sacred reading consistent with the practice of *lectio divina* in monastic contexts, or rather his approach to Holy Writ only evokes such precise systems of religious reading, he clearly turned to the Bible *as* the Word of God – as a locus of holy encounter, personal reflection, and divine response, and as a shaping text capable of consoling, illuminating, or changing him. While his reading of the Brucioli Bible likely reflects a genuine interest in philo-Protestant religious ideas and his resonance with them, his

⁸³ Dalmas references Romans 7:15–20 and Galatians 5:16–17 in id., “Lettura,” p. 142.

⁸⁴ Brucioli, 1532, f. 79r.

⁸⁵ Cited from the Douay-Rheims translation of the Vulgate. Brucioli's first clause may also be translated as “If we say that we have *not sinned*” [emphasis added].

⁸⁶ “Sposa” in verse thirteen interpreted as the bride of Christ, an allusion to the *Canticle of Canticles*; see Buonarroti-Residori, p. 162.

interest in the text need not be interpreted exclusively through this lens. Brucioli's best-selling translation likely appealed to Michelangelo for its comparative purity and elegance with respect to the early Italian versions he had seen.⁸⁷ Given his close attention to the Malermi Bible before the 1530s, he most likely came to the Brucioli Bible with a renewed interest in Scripture rather than a new one, and with excitement for a fresh version by a fellow Florentine that promised a more faithful temporal representation of the eternal Word.

The years surrounding 1530 when Brucioli published his translation of the New Testament were intense ones for Michelangelo, marked by personal loss, physical danger, and compromised social, professional, and political relations.⁸⁸ It would have been altogether natural for thoughts and fears of death and questions about his own worth and sinfulness to have preoccupied him with greater intensity during this time of personal and political trouble and of heightened awareness about the importance of fostering, repairing, and maintaining important social ties and public relationships. It is not at all surprising that Michelangelo turned to the Bible for spiritual comfort and guidance or to defend his reputation. The present analysis supports Giorgio Spini's keen intuition decades ago that Michelangelo anticipated rather than followed the devotional trends of the sixteenth-century age of religious reform.⁸⁹

⁸⁷ Spini, "Michelangelo," p. 68. So as to minimize confusion and maximize the consolation of its readers, rather than merely translating the text, Malermi interpreted it according to "doctrine and exposition" of an authoritative medieval Franciscan Biblical exegete, Nicholas of Lyra (1270–1349); Malermi, 1490, f. 227v. Brucioli's simple, unadorned, and straightforward translations must have struck the artist deeply, confirming for him the originary purity of the unadulterated divine Word present in a text so visibly free from the editorial accretions that marked the Malermi precursors. Despite the differences between these two translations, there is evidence that Brucioli was influenced by Malermi's text; Franco Pierno, "Pregiudizi e canone letterario. La Bibbia in volgare di Nicolò Malerbi (Venezia, 1471)," in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 36 (2010), p. 157.

⁸⁸ Spini, "Michelangelo," pp. 72–73; and, Saslow, *Ganymede*, pp. 48–61. Among the major events, one counts: the death of Michelangelo's brother Buonarroto in 1528, followed by his father in 1531; the Sack of Rome and the fall of the Medici regime in Florence in 1527; the siege of Florence from 1528–1529, during which Michelangelo led fortification efforts to defend the Republic; Michelangelo's fearful flight from Florence in 1529, followed by a longer departure from the city in 1530 when the Medici returned; the artist's renewed working relationship with Pope Clement VII (Giulio de' Medici) in 1532, and his all but forced permanent relocation to Rome when Alessandro de' Medici came to power in Florence in 1534. For a discussion of these tumultuous years of Michelangelo's life, see William E. Wallace, *Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times*, New York 2010, pp. 153–166.

⁸⁹ Spini, "Michelangelo," pp. 67 and 72.

Michelangelo engaged words and the Word in profound and varied ways. In poetry and prose, he struggled to articulate his thoughts with clarity and polish, turning to works composed by others as edifying examples and to enliven and ennoble his own writing. In adopting the voice and expression of august poets through citations of their lauded texts, he progressively developed his own literary voice. This mediating and transformative function of the written word is particularly evident in the case of Holy Writ. Michelangelo read, appreciated, and drew on the Bible as literature and as a means of social self-fashioning through scripturally inspired poetry. In addition to drawing from Scripture to communicate with others, he approached the Bible as a living text by means of which the divine might speak to him. In his tendency to treat the Bible as literature and as the Word of God, respectively, Michelangelo may have differed little from his close contemporaries and from writers who came before him. Yet, from the evidence of his close reading of the New Testament, we are in a better position to understand him as a reader, a writer, and a man.

Susanne A. Friede

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

Abstract: Both Michelangelo's figurative and poetic artwork is characterized by an accentuated, autoreflexive materiality. On this basis, the phenomena of the non-finito and fragmentary tendency (frammentismo) are given particular importance in his art. The article follows the assumption that the non-finito is a generally constitutively used 'structure of expression' which genuinely contributes to the ambiguity of Michelangelo's poetry.

The first chapter of the article provides an overview of the interpretive approaches assigned to the non-finito over time. The second chapter outlines phenomenological characteristics and types of the non-finito in Michelangelo's *Rime*. The third chapter examines – with a specific focus on *grazia* and *fede* – whether and to what extent the non-finito includes a spiritual and perhaps even a 'confessional' dimension. Finally, by drawing upon the fragment of a madrigal (Girardi, n. 262; Corsaro/Masi, version of L83), the last chapter of the article illustrates the relationship between the spiritual non-finito and the intermedial organization of Michelangelo's autographs.

1 Introduzione

Nell'arte di Michelangelo, spesso si evidenzia la predominanza di figure goffe, apparentemente ingombranti, poco confortanti.¹ Attributi simili ricorrono anche

¹ Si vedano ad esempio le osservazioni nel saggio di Stephen J. Campbell sul Bronzino (Stephen J. Campbell, "Bronzino, Aemulatio und die Liebe", in: Jan-Dirk Müller/Anna Kathrin Bleuler/Ulrich Pfisterer/Fabian Jonietz (a cura di), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin/Boston 2011, pp. 193–229, qui p. 209), che parla in generale di un alto grado di materialità nell'opera di Michelangelo e, in relazione alle poesie, di complessità, ricercatezza metrica, imprevedibilità grammaticale, sintassi ingombrante, e tono grossolano. Per un confronto 'tradizionale' tra Michelangelo e Raffaello, si veda ad esempio Konrad Oberhuber, "Raphael und Michelangelo", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band II: Michelangelo*, Berlin 1967, pp. 156–164. Armando M. Martino, "Progettualità e Classicismo in Michelangelo", in: Antonio Toscano (a cura di), *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*, New York 1991,

nella caratterizzazione delle sue *Rime*, un insieme eterogeneo di poco più di 300 poesie mai pubblicato in vita dell'autore.²

Com'è ben noto, le *Rime* rappresentano soltanto uno tra i numerosi gruppi di manufatti creati e simultaneamente presenti nell'opera di Michelangelo: nella sua percezione del proprio lavoro artistico, come anche nella percezione altrui, furono infatti la pittura, la scultura e l'architettura ad essere sempre in primo piano. La produzione lirica, invece, è ancora oggi parzialmente percepita come un fenomeno marginale. Anche nella storiografia letteraria, i tentativi di descrivere o anche di classificare le *Rime* sollevano ulteriori domande piuttosto che fornire delle risposte.³

Non da ultimo, questa problematica è dovuta alla storia del testo, e soprattutto alla forma del testo che, di conseguenza, risulta per molti aspetti incerta. Fu solo nel 1623 che un parente più giovane di Michelangelo pubblicò una selezione di poesie, in una versione da lui fortemente modificata, rispetto a quella che l'avo stesso aveva probabilmente compilato e curato per pubblicarla intorno al 1546.⁴ Cesare Guasti nel 1863 propose la prima edizione critica; seguirono importanti edizioni nel 1897 (Carl Frey) e 1960 (Enzo N. Girardi). Sono tuttora in

pp. 79–86, spiega come la concezione del classico di Michelangelo non sia la stessa di Raffaello o Leonardo. Si veda anche David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, New Jersey 1981, pp. 177–185, sulla difficoltà dell'opera di Michelangelo.

² Per una panoramica della ricerca si veda Susanne Gramatzki, *Zur Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis*, Heidelberg 2004, pp. 9–15, indirettamente anche sull'attribuzione di queste e altre caratteristiche a Michelangelo stesso. Così anche in Enzo Noè Girardi, "La poesia di Michelangiolo", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band II: Michelangelo*, Berlin 1967, pp. 149–155, qui p. 154s.: pur utilizzando principalmente materiale petrarchistico, Michelangelo – a differenza di Della Casa e Bembo – si distinguerebbe dallo stesso "perché il modo di costruire è soltanto suo, ovvero perché la sua personalità poetica consiste tutta nella costruzione o strutturazione simbolica dei dati della propria esperienza e della propria cultura". Per un esempio rilevante, si veda anche Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Introduzione, note e commento di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnani, Milano 2006, pp. xi–xiii.

³ Il quadro, inoltre, non appare più uniforme se si consultano studi specializzati. In essi si parla sia di "Michelangelo as a baroque poet" (Robert J. Clements, "Michelangelo as a Baroque Poet", in: *Publications of the Modern Language Association of America* 76 [1961], pp. 182–192; comunque relativizzato in Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, London 1966), sia della poesia bernesca-antipetrarchistica di Michelangelo (Luigi Baldacci, "Lineamenti della poesia di Michelangiolo", in: id., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova ²1974, pp. 249–267, qui p. 252s.), così come del carattere del tutto non bembista, ma comunque petrarchista della sua poesia (Enzo Noè Girardi, *Studi su Michelangiolo scrittore*, Florenz 1974, p. 31 e pp. 57–77).

⁴ Per dettagli su questo argomento e spiegazioni codicologiche si veda Lucilla Bardeschi Ciulich, "Michelangelo. Un percorso attraverso gli autografi", in: Lucilla Bardeschi Ciulich/Pina

corso discussioni sulla disposizione delle poesie, sulla forma testuale di molte di esse, sulla concezione di ciò che può essere considerato “opera” e ciò che è “frammento”.⁵ Queste domande sono toccate anche nell’edizione critica più recente, che è stata pubblicata da Antonio Corsaro e Giorgio Masi nel 2016.⁶

Ciò è dovuto principalmente alla questione, fundamentalmente irrisolta e in parte controversa, sui principi della disposizione delle poesie.⁷ La mancanza di omogeneità, però, riguarda anche lo stesso corpus di poesie che Michelangelo preparò per una possibile pubblicazione.⁸ In questo contesto si nota dapprima che il corpus delle *Rime* nel suo insieme è caratterizzato dalla presenza di forme molto diverse. I numerosi sonetti e gli altrettanto frequenti madrigali delle *Rime* fanno chiaramente riferimento alla poesia petrarchistica. D’altro canto, il corpus delle *Rime* è caratterizzato da un gran numero, vale a dire circa 80 poesie, di ‘forme brevi’ (le quali inizialmente definiremo euristicamente con questo termine). Si tratta per lo più di epigrammi di quattro versi, ma anche di singole terzine o quartine e di aforismi costituiti da uno o due versi.⁹

2 Il non-finito e l’estetica dell’opera

Considerando l’opera michelangiolesca nel suo complesso, l’elemento del non-finito è un criterio significante sotto diversi aspetti: da un lato nell’opera scultorea, dall’altro come oggetto di dichiarazioni biografiche sulla figura dell’autore all’epoca di Michelangelo e, infine, nel contesto dell’estetica delle *Rime*.

L’estetica del non-finito si addice soprattutto alle statue di Michelangelo ed è una delle principali caratteristiche delle sue sculture, anche in termini puramente quantitativi, poiché solo undici statue sono considerate compiute.¹⁰ Esempi

Ragionieri (a cura di), *Michelangelo: Grafia e biografia. Disegni e autografi del Maestro*, Firenze 2004, pp. 21–29, qui pp. 26–29.

5 Es. Buonarroti, *Rime* (ed. di Fanelli), pp. xiii–xix e pp. 299–313.

6 Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, Introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016.

7 Cf. Buonarroti, *Rime* (ed. di Fanelli), pp. xvi–xix; pp. xvii–xxix.

8 Buonarroti, *Rime e lettere*, pp. vii–xvi; pp. cxxxiii–cxlvi.

9 Ciò appare abbastanza evidente nell’edizione delle *Rime* di Stella Fanelli, nella quale troviamo prima un “canzoniere” (Buonarroti, *Rime* [ed. di Fanelli], pp. 5–88), poi una sezione separata con diversi tipi di testo (sonetti, madrigali, canzonette, sestine, epitaffi, capitoli in terza rima, ottave e rispetti, una barzelletta, singoli distici, terzine e quartine, e infine frammenti).

10 Secondo il conteggio del Vasari; cf. a questo proposito Werner Körte, “Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo”, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955), pp. 293–302, qui p. 293.

caratteristici e frequentemente discussi sono il *Matteo* (Firenze, Galleria dell'Accademia),¹¹ realizzato intorno al 1506, e i quattro schiavi, chiamati anche *Prigioni*, concepiti tra il 1520 e il 1530 per la tomba di Giulio II; lo schiavo 'Atlante', per esempio, sembra lottare per liberarsi dalla pietra.¹² In queste sculture, la natura incompiuta e frammentaria dell'opera sembra raggiungere una processualità il cui esito rimane perpetuamente incerto, e che innesci un continuo moto di curiosità negli attori confrontati con queste opere.

I tentativi ripetutamente discussi per spiegare il non-finito si riferiscono, in sintesi, soprattutto al non-finito scultoreo, e sono quindi inseparabilmente legati alla valutazione biografica della figura dell'artista Michelangelo (la quale continua tuttora ad essere influente): nella sua *Vita di Michelangelo*, Giorgio Vasari affronta il fenomeno del non-finito in maniera ambivalente. Da un lato, valuta il non-finito come segno della massima perfezione del prodotto scultoreo e della tecnica stessa. A proposito del *Matteo* non finito, Vasari afferma: "Et in questo tempo ancora abbozzò una statua di marmo di San Matteo nell'Opera di Santa Maria del Fiore; la quale statua così abbozzata mostra la sua perfezione et insegna agli scultori in che maniera si cavano le figure de' marmi [. . .].",¹³ e allo stesso tempo interpreta il non-finito come conseguenza dell'insoddisfazione artistica di Michelangelo nei confronti della propria opera: "Ha avuto l'immaginativa tale e sì perfetta, che le cose proposte nella idea sono state tali che con le mani, per non potere esprimere così grandi e terribili concetti, ha spesso abbandonato le opere sue, anzi ne à guasto molte."¹⁴

11 Cf. Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper (a cura di), *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Köln 2007, p. 416, anche sul non-finito come caratteristica stilistica.

12 Cf. ibid., p. 422s. Qui tutti e quattro i cosiddetti 'schiavi di Boboli' sono considerati la più perfetta espressione del non-finito (p. 423). Cf. Jean-René Gaborit, "Michelangelo zwischen Fragment und Unvollendetem", in: Sabine Schulze (a cura di), *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Bern 1990, pp. 85–93, qui p. 89 (sulla collocazione del non-finito michelangiolesco all'interno di una storia idealizzata della concezione del non-finito nel Medioevo e nella prima età moderna).

13 Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, 5 vol., Milano, Napoli 1962, I, p. 23.

14 Ibid., I, p. 83. Sulla rappresentazione del non-finito michelangiolesco nel Vasari si veda anche I, p. 60s. e soprattutto I, p. 99s. sul lavoro alla *Pietà* a quattro figure di Santa Maria del Fiore, Firenze: "[. . .] le quali [le quattro figure] egli spezzò in questo tempo per queste cagioni: perché quel sasso aveva molti smerigli et era duro e faceva spesso fuoco nello scarpello; o fusse pure che il giudizio di quello uomo fussi tanto grande che non si contenteva mai di cosa che e' facesse [. . .]". Cf. in particolare il commento a questo passaggio in ibid., IV, pp. 1645–1670. Cf. anche Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961, p. 42, e Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, pp. 226–241, Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und

La storia dell'arte ha accolto e valutato in varia maniera gli argomenti con cui Vasari giustifica il non-finito. Nel nostro contesto saranno evidenziate solo alcune osservazioni, significative anche per le *Rime*: 1. Sussiste un fondamentale disaccordo sulla domanda se la definizione del non-finito sia (anche) condizionata dallo stato di 'frammento' attribuito allo stesso. Mentre in alcuni casi si assume che le opere non finite siano caratterizzate da un "fragmentary state",¹⁵ altri lavori sostengono che il non-finito di queste opere non risulti dall'interruzione del loro processo di realizzazione, ma che siano in parte compiute e solo in parte eseguite in maniera affrettata.¹⁶ 2. Le teorie sulle origini del non-finito sono di solito suddivise secondo il seguente sistema: oltre all'abbandono dell'opera per motivi esterni (che devono piuttosto essere considerati secondo criteri storico-biografici), si citano cosiddette 'ragioni intrinseche' ("innere Gründe"¹⁷). Esse includono sia lo scarto, da parte di Michelangelo, di ciò che aveva realizzato, sia il (presunto) cambio di progetto che non poteva più essere attuato sull'opera. Queste 'ragioni intrinseche' riprendono essenzialmente la tesi dell'insoddisfazione di Michelangelo avanzata dal Vasari. 3. D'altro canto, il non-finito a volte è visto, seguendo la tesi della perfezione del Vasari, nient'affatto come opera incompiuta, ma come qualcosa che è "già in alto modo finito".¹⁸ Körte considera il non-finito un "Formenschleier" [i.e. un velo formato da delle forme] e sottolinea che esso non ha per forza un significato essenziale per la comprensione dell'opera.¹⁹

Anche gli studiosi moderni, mediante una sorta di processo di transfert, considerano l'insoddisfazione di cui scrive Vasari e il costante *labor limae* che ne de-

eingeleitet von Caroline Gabbert, Wagenbach, Berlin 2009, p. 25s., e soprattutto Körte, "Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo".

15 David Rosand, "Composition/Decomposition/Recomposition. Notes on the Fragmentary and the Artistic Process", in: Lawrence D. Kritzman/Jeanine Parisier Plottel (a cura di), *Fragments. Incompletion & Discontinuity*, New York 1981, pp. 17–30, qui p. 22: "Its fragmentary state, in *statu nascendi*, assures the continuing link between *concetto* and *opera* [. . .]."

16 Körte, "Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo", p. 248.

17 Michael Bockemühl, "Vom unvollendeten zum offenen Kunstwerk. Zur Diskussion des non-finito in der Plastik von Michelangelo", in: Michael Hesse/Max Imdahl (a cura di), *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag, eine Festschrift*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986, pp. 111–133, qui p. 119.

18 Cesare Brandi, "Forma e compiutezza in Michelangiolo", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band II: Michelangelo*, Berlin 1967, pp. 89–95, qui p. 90.

19 Körte, "Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo", p. 296 e p. 300. Cf. anche Bockemühl, "Vom unvollendeten zum offenen Kunstwerk", p. 126, che considera il non-finito definibile come tale soltanto nell'orizzonte temporale dell'opera michelangiolesca.

riva una giustificazione del carattere non-finito delle *Rime*.²⁰ In questo contesto risulta tuttavia più interessante la tesi secondo cui il non-finito genera una funzione specifica della superficie per il significato della forma. Brandi suggerisce convincentemente che il non-finito agisce, nelle statue di Michelangelo, come “l’interno di un esterno”,²¹ e descrive come ciò avviene. La funzione specifica della superficie non finita fa sì che lo sguardo del recipiente venga indirizzato in una determinata direzione: “lo sguardo va oltre, trapassa, penetra.”²² Secondo la nostra ipotesi, questa funzione del non-finito può essere applicata anche alle *Rime*. È soprattutto attraverso una specifica frammentazione e l’allargamento della superficie sul piano della forma delle *Rime* che emergono determinati contenuti di varianti e di frammenti, e quindi *l’interno di un esterno*.

3 Il non-finito nelle *Rime*

Anche nel caso delle *Rime* michelangiottesche, il non-finito è una peculiarità che caratterizza l’insieme di questi testi.²³ La storia del testo e la forma testuale delle *Rime* tramandatici nei numerosi manoscritti testimoniano con chiarezza che il non-finito rappresenta uno dei principali elementi costitutivi delle *Rime*. La caratteristica del non-finito non può essere considerata separandola da quella della frammentarietà delle *Rime*; al contrario, entrambe le caratteristiche sono inscindibili l’una dall’altra.

La già menzionata eterogeneità delle forme utilizzate e la frequenza di forme brevi comportano una significativa frammentazione dell’intero corpo delle *Rime*; esse, infatti, implicano un’articolazione che estende la ‘superficie’ del testo. Questo aspetto è particolarmente evidente nelle 50 poesie che Michelangelo scrisse nel 1544, in occasione della morte di Francesco Bracci, detto Cecchino, nipote dell’amico Luigi del Riccio. Si tratta di un sonetto, un madrigale e 48 epitaffi epi-

²⁰ Cf. Oscar Schiavone, “L’arte delle *Rime*. La lingua poetica di Michelangelo”, in: Grazia Dolores Folliero-Metz/ Susanne Gramatzki (a cura di), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung/Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 301–320, qui p. 314s.: “Il *labor limae* tende a eliminare l’esornativo e a dirigere l’attenzione del lettore verso un unico punto da cui si propaga il concetto.”

²¹ Brandi, “Forma e compiutezza in Michelangiolo”, p. 94.

²² Ibid., p. 93.

²³ Cf. con significato simile riguardo alle *Rime* Folliero-Metz/Gramatzki, *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung*, p. 31.

grammatici di quattro versi ciascuno.²⁴ Queste poesie, inoltre, si inseriscono nel contesto dell'interazione tra testo e disegno, che avrà un ruolo importante nella quinta parte delle nostre considerazioni: Luigi del Riccio chiese infatti a Michelangelo di realizzare una tomba, per la quale esiste effettivamente un bozzetto realizzato su un foglio conservato nella Casa Buonarroti.²⁵ Tuttavia, Michelangelo preferì confortare del Riccio inviandogli regolarmente, anche assieme ad altri amici, alcuni testi.²⁶ La tomba che compare in alcuni epitaffi si sovrappone al bozzetto contenuto nel disegno di Casa Buonarroti, e la rende in un certo senso 'ambigua'.²⁷

In generale, il corpus delle *Rime* mostra un alto grado di frammentarietà. La trattazione, ripetuta per ben 50 volte, della morte del giovane Bracci rappresenta una forma di frammentazione ottenuta attraverso giocose variazioni in 48 quartine consecutive. Altre poesie, brevi dal punto di vista formale, (probabilmente) non sono da considerarsi dei frammenti, ma piuttosto degli aforismi.

L'esempio probabilmente più pertinente sono i due versi che nell'edizione di Girardi portano il n. 278: "Chi non vuol delle foglie/ non ci venga in maggio." Frey contrassegnò questi versi come frammenti, Girardi li ritiene delle poesie,

24 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari 1960, n. 179–228; Buonarroti, *Rime e lettere*, E 1–50. Vedi anche il commento in Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), pp. 363–379. Cf. sempre Michelangelo Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, hg. von Carl Frey, Berlin 1964 [1897], pp. 62–77 (n. LXXIII 1.–50.) così come pp. 351–360 (commento); Gramatzki, *Zur Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis*, pp. 144–149 (non vi si menziona il n. 222 da noi esaminato).

25 Si tratta di Firenze, Casa Buonarroti, inv. 19 F. Vedi per una riproduzione Karl Tolnai, "Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti", in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 5 (1928), pp. 377–476, qui p. 397. Vedi anche Charles De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo. Vol. 3: Disegni dal periodo del 'Giudizio Universale' (1534–1541) fino alla morte (1564)*, Novara 1978, n. 368 recto (commento: p. 38).

26 Il ruolo della rete di questi "amici", soprattutto per quanto riguarda le discussioni di posizioni anticlassicistiche nel campo culturale, non è ancora stato sufficientemente esaminato. Un primo punto di riferimento metodologico potrebbe essere lo studio di Randall Collins, *The Sociology of Philosophers. A Global Theory of Intellectual Change*, Cambridge, Mass. 1998, cf. anche Charles Hope, "The Audiences for Publications on the Visual Arts in Renaissance Italy", in: Harald Hendrix/Paolo Procaccioli (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma. Atti del simposio internazionale, Utrecht 8–10 novembre 2007*, Manziana 2008, pp. 19–29.

27 Cf. n. 222 (Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi], p. 106) e E 44 (Buonarroti, *Rime e lettere*): il 44° epitaffio. In esso, la lapide si vanta con gioia di possedere Cecchino, rapito dalla morte in età giovane, mentre il resto del mondo lo piange. La pietra tombale è personificata nel testo in quanto dotata di emozioni, che sembrano addirittura superiori a quelle del piangente "resto del mondo".

mentre Corsaro e Masi li considerano nuovamente dei frammenti.²⁸ A nostro parere, il significato di questa laconica coppia di versi è tanto autonomo quanto conciso; il loro stile è in parte simile alla poesia anticlassicistica di Berni o Folgengo. Le divergenze su come considerare questi due versi potrebbero essere estese a numerose altre poesie o frammenti. Esse esemplificano l'effetto e le conseguenze interpretative che risultano dalla frammentarietà delle *Rime*.

Un esempio interessante sotto altri aspetti è un verso isolato, proveniente dal *Trionfo della morte* di Petrarca (II, 34), che Michelangelo riportò, accanto a testi di uso pratico e diversi schizzi, sul retro di un foglio non appartenente ai codici di poesie: "La morte è 'l fin di una prigioniera scura." L'edizione di Frey²⁹ non fa affatto menzione di questo verso, mentre Girardi lo elenca in appendice, accanto ad alcuni frammenti,³⁰ senza qualificarlo in maniera chiara. Corsaro e Masi escludono questo testo dalla loro edizione perché si tratta di una citazione e non di una "poesia originale".³¹ Questo approccio, da loro adottato anche in altri casi,³² non è privo di problematicità se si considera il procedimento, recentemente analizzato, di *Appropriation of Literature*,³³ che consiste nell'appropriarsi di testi e opere d'arte già esistenti e alla loro riscrittura in e attraverso un nuovo contesto.

In ogni caso, la caratteristica centrale della frammentarietà delle *Rime* in termini quantitativi è la ripetuta rielaborazione della maggior parte delle poesie, non in senso teleologico o come lavoro di correzione, ma come continuo 'lavoro sul testo', che comporta la coesistenza di ben undici versioni diverse di un testo. Lo studio di Ida Campeggiani del 2012 esamina in maniera tanto completa quanto convincente il ruolo delle varianti nella poesia di Michelangelo. Le diverse posizioni delle varie edizioni, evidenti soprattutto se si confrontano l'edizione di Frey, quella di Girardi e quella di Corsaro e Masi, di fatto dimostrano che spesso è impossibile determinare con certezza se i testi rappresentino varianti o parti di una poesia o se vadano considerati delle poesie a sé stanti. Di conseguenza, Campeggiani segnala giustamente quanto sia necessaria una terminologia differenziata, adeguata

28 Cf. Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, p. 231; n. cxxxviii; diversamente Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), p. 132 (n. 278), p. 445s. (commento). V. Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 446 e p. cclxxix, dove però Corsaro e Masi affermano, del tutto in linea con la nostra argomentazione: "Il distico è in sé compiuto, di forma epigrammatica."

29 Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*.

30 Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), p. 143.

31 Buonarroti, *Rime e lettere*, p. cxxxviii.

32 Cf. *ibid.*, pp. cxxxviii–cxxxix.

33 Cf. Annette Gilbert (a cura di), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012.

all’“insieme sparso di testi dall’aspetto materiale bizzarro”.³⁴ Campeggiani descrive dunque i “segmenti”,³⁵ le “ipotesi alternative”,³⁶ le “varianti indecise”,³⁷ così come il rapporto tra varianti e “frammentismo”,³⁸ e ovviamente stabilisce anche un sostanziale legame tra la forma del testo delle *Rime* e il fenomeno del non-finito.³⁹

Già la storia delle edizioni rispecchia la mutevole concezione di ‘testo’, e allo stesso tempo rende evidente quanto prevalga, in varia misura, un approccio teleologico alla poesia michelangiolesca. Frey considerava dei frammenti più del 20 % delle poesie, ovvero 67 porzioni di testo, mentre Girardi contrassegna come incompleti solo 31 testi, che corrispondono pur sempre a poco meno del 10 %. Corsaro e Masi descrivono le *Rime*, facendo riferimento anche all’edizione curata da Girardi, come “lettura di un’esperienza poetica intrinsecamente non-finita, frammentaria e spesso occasionale”,⁴⁰ e identificano come ‘frammenti e abbozzi’ 90 porzioni di testo.

Appare dunque indubbio che la frammentarietà e il generale carattere non-finito a ciò collegato rappresentano un elemento distintivo del corpus delle *Rime* michelangiolesche. Il nucleo della frammentarietà trascende sia il livello del contenuto, sia quello della forma, e tuttavia riguarda entrambi. Il non-finito delle *Rime* fu per la prima volta interpretato come strategia anticlassicistica da Giancarlo Maiorino;⁴¹ secondo la sua lettura, Michelangelo nelle opere incompiute, pur conservando un carattere frammentario,⁴² avrebbe voluto opporre resistenza all’idea stessa di frammentarietà.⁴³ In questo modo, la frammentarietà sulla superficie del

34 Ida Campeggiani, *Le varianti nella poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Lucca 2012, p. 7.

35 Ibid., p. 9.

36 Ibid., p. 10.

37 Ibid., p. 9.

38 Ibid., pp. 29–41.

39 Ibid., p. 9: “E suggeriscono [i.e. le varianti indecise] l’esigenza di assumere, per la conoscenza delle *Rime*, una delle prospettive più consapevoli del non-finito.”

40 Buonarroti, *Rime e lettere*, p. cxxxiii. Cf. anche ibid., p. cxxxviii: “La poesia di Michelangelo si orienta per sua natura alla non compiutezza, e i manufatti originali evidenziano con ogni chiarezza non solo la quantità, ma anche la qualità di una modalità compositiva – quella del frammento – che deve essere considerata al pari delle altre.”

41 Cf. Susanne Friede, “Die ‘andere Renaissance’. Michelangelos *Rime* und der Antiklassizismus”, in: *Romanistisches Jahrbuch* (2016), pp. 103–125, sui diversi livelli di relazione tra anticlassicismo e *Rime*.

42 Giancarlo Maiorino, “In Search of True Form. Michelangelo’s Power of Expression and the Aesthetic Lure of the *Non-Finito*”, in: *Rivista di studi italiani* 1 (1983), pp. 51–81, qui p. 68.

43 Ibid., p. 67 (in riferimento alle *Rime*): “In the vocabulary of sculpture, the unfinished testifies to the resistance that the unity of matter upholds against fragmentation into the diversity of shapes.”

corpus delle *Rime* è tanto poco levigata quanto quella sulla superficie delle statue ‘incompiute’, e perciò non può neanche essere levigata attraverso ‘interventi’ filologici, anche se questo tentativo è stato più volte ripetuto, come ad esempio cercando di costruire un *Canzoniere*.⁴⁴ La frammentazione e l’abbondanza di forme brevi sono piuttosto l’espressione di una decostruzione del principio dell’*imitatio* nella sua totalità che, allo stesso tempo, mantiene singoli meccanismi dell’imitazione, in modo che quest’ultima diventi una specie di ‘uomo morto’ oppure, utilizzando un’altra metafora, degenera fino a diventare un ‘motivo smussato’.

Guardando a una dimensione spirituale dell’opera michelangiolesca, queste considerazioni portano a interrogarsi sul ruolo dell’elemento spirituale nella realizzazione e nell’interpretazione del non-finito nelle *Rime*.

4 Non-finito e spiritualità

4.1 L’‘eresia’ di Michelangelo

Gli studi dell’ultimo decennio si sono ampiamente dedicati al tema dell’‘eresia’ e della ‘spiritualità’, come anche all’impatto di importanti attori nel campo delle discussioni all’alba della riforma. In un contesto più ampio, è stato esaminato il ruolo degli *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*,⁴⁵ dei *Valdesiani e spirituali*⁴⁶ e delle *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*.⁴⁷ Ci si è particolarmente soffermati sul ruolo dei cosiddetti ‘spirituali’ intorno a Vittoria Colonna, come ad esempio nella monografia di Maria Forcellino (2009). Questi studi discutono approfonditamente le posizioni religiose che furono assunte e in parte sviluppate, a partire dai *luterani* e dal *valdesianismo*, nella cerchia dei cosiddetti *spirituali*, la cui figura centrale, almeno in riferimento a Michelangelo, è considerata Vittoria Colonna.⁴⁸

Questi studi affrontano anche la posizione di Michelangelo nel contesto di una spiritualità che ebbe effetti ideologici, pratici ed estetici sull’agire politico, sociale e infine anche artistico dei singoli personaggi appartenenti al circolo degli spirituali; non ripeteremo qui i risultati di questi lavori.⁴⁹ Inoltre, Sarah

⁴⁴ Buonarroti, *Rime* (ed. di Fanelli).

⁴⁵ Luca Addante, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Bari 2010.

⁴⁶ Massimo Firpo, *Valdesiani e spirituali. Studi sul Cinquecento religioso italiano*, Roma 2013.

⁴⁷ Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, Bari 2016.

⁴⁸ Si vedano ad esempio Addante, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, p. 63s. (con not. 84) e p. 165; Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, p. 240s., pp. 256–263.

⁴⁹ Cf. i contributi di Sarah Prodan et al. in questo volume.

Rolfe Prodan (2014) e Ambra Moroncini (2017) hanno presentato studi che, inserendosi in questi contesti più ampi, esaminano specificamente le posizioni ideologiche ed estetiche di Michelangelo e la relazione tra le stesse.

Le prese di posizione spirituali possono essere considerate ‘eretiche’ nella misura in cui si basano su ‘deviazioni’ da una norma, la quale corrisponde ai dogmi della fede cattolica nel Cinquecento, senza associarvi un determinato giudizio dal punto di vista odierno. Nel Cinquecento, tuttavia, ogni fenomeno che potesse essere attribuito a un movimento eretico era soggetto a giudizi decisamente negativi, in quanto la sua percezione e interpretazione mettevano per forza in discussione i dogmi della fede cattolica da esso toccati. Alla luce di ciò, l’etichetta “capricci” luterani⁵⁰ appare quasi un eufemismo, perché tenta di minimizzare il più possibile la deviazione dalla norma.

Come dimostrano gli studi citati, l’eventuale affiliazione, anche passiva, o il semplice fatto che un artista potesse essere associato a un movimento eretico come quello dei *luterani*, potenzialmente influenzava in maniera concreta le condizioni in cui si svolgeva il suo lavoro artistico, inteso in senso lato.⁵¹ D’altra parte, soprattutto per quanto riguarda la figura di Michelangelo, non è chiaro in che misura egli abbia effettivamente posto se stesso e la sua arte nel segno di una *conversio*,⁵² e in che misura si trattasse di “consapevoli eresie o complicità [con gli *spirituali*]”.⁵³

50 Secondo il diario di Miniato Pitti del 1549, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magliab. II. IV.19, fol. 138–139, citato da Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 61–62.

51 Cf. Firpo, *Valdesiani e spirituali*, pp. 259–268; Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo’s Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York 2014, pp. 83–86, e Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, pp. 231–234, Ambra Moroncini, *Michelangelo’s Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London/New York 2017, pp. 21–36.

52 Cf. Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, p. 260: “È difficile dire se l’esperienza allora vissuta dal Buonarroti fosse una vera e propria conversione o invece l’esito di antiche inquietudini piagnone nutrite di istanze riformatrici.” Cf. anche *ibid.*, p. 273. Allo stesso modo Joseph Francese, “Il ‘nicodemismo’ di Michelangelo nei ‘sonetti sulla notte’”, in: *Quaderni d’italianistica* 14 (1993), pp. 143–149, qui p. 143, che presuppone un’“opposizione passiva ai dettami della Controriforma”. Diversamente Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 13–28, che attribuisce a Michelangelo un ruolo centrale, anche se piuttosto passivo, nel circolo degli spirituali e assume che l’“arte di Michelangelo negli anni Quaranta tutta, con poche eccezioni, sia esclusivamente religiosa”.

53 Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, p. 264.

A prescindere da come si intenda valutare tale questione (e questo articolo, data l'ampiezza degli studi citati, non è il luogo per approfondirla), appare interessante che la spiritualità della figura di Michelangelo e la spiritualità espressa nelle sue opere siano generalmente state attribuite alle opere che non sono legate alla categoria del non-finito.

Queste opere sono innanzitutto il *Giudizio Universale*, in misura molto minore la tomba di Giulio II nella chiesa di San Pietro in Vincoli,⁵⁴ e, in terzo luogo, gli affreschi della cappella Paolina. In tutte le interpretazioni del *Giudizio Universale*, il quale può essere considerato il “nucleo visivo e dottrinale”⁵⁵ non solo della Cappella Sistina, ci si interroga sulle convinzioni religiose di Michelangelo. Nel contesto della controversia, svoltasi in questo periodo, intorno a ortodossia *versus* eresia, le ben note critiche nei confronti del *Giudizio Universale* assumevano una valenza religiosa tanto forte da sfociare automaticamente in accuse di deviazione dottrinale. Nel contesto qui affrontato delle caratteristiche spirituali e religiose forse attribuibili alle *Rime*, è particolarmente significativo il valore salvifico della grazia, considerato centrale nella rappresentazione del *Giudizio*.⁵⁶ Già Vasari si esprime contro la percezione e la presenza della grazia nel *Giudizio Universale* quando descrisse, in maniera anacronistica, ma assolutamente in linea con l'ortodossia tridentina, la figura del Cristo come eterno vendicatore dei peccatori dannati, come previsto dal dogma.⁵⁷ Anche nella rappresentazione della conversione di Paolo nella Cappella Paolina non è soltanto la misericordia di Dio ad assumere un ruolo decisivo, ma soprattutto l'elemento della grazia divina.⁵⁸

54 Si vedano soprattutto Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, pp. 159–233; cf. anche Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Roma/Bari 2005, pp. 302–306; Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism*, p. 85 e p. 141; Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, p. 224s.

55 Cf. *ibid.*, p. 235. Cf. anche Marcia B. Hall, “Michelangelo's ‘Last Judgment’. Resurrection of the Body and Predestination”, in: *The Art Bulletin* 58 (1976), pp. 85–92 e Jean-Pierre Barricelli, “Michelangelo's Finito. In the Self, the Later Sonnets, and the Last Pietà”, in: *New Literary History* 24 (1993), pp. 597–616, qui pp. 599–601.

56 Così in Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, p. 241; sul ruolo centrale del *Giudizio Universale* si veda anche Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, p. 44s.

57 Così nel monumentale articolo di Leo Steinberg, “A Corner of the ‘Last Judgment’”, *Daedalus* 109 (1980), pp. 207–273, soprattutto p. 252s.

58 Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, pp. 248–256.

4.2 Grazia, fede e *speme*

In quale misura gli aspetti dell'opera michelangiolesca che riguardano anche la storia confessionale possono essere utili anche per una comprensione 'spirituale' del non-finito? Tale domanda ci sembra soprattutto una 'questione di fede', o comunque una 'Gretchenfrage'. È probabilmente impossibile stabilire se Michelangelo fosse "passivamente intento a recepire la posizione religiosa"⁵⁹ della Colonna, o se il suo fosse invece un "profilo religioso molto consapevole".⁶⁰ Allo stesso modo, sarebbe necessario stabilire se la "difficoltà di trarre conclusioni chiare e definitive in merito al legame fra posizioni estetiche e teologiche",⁶¹ evidenziata da Roman D'Elia, non riguardi soltanto il circolo degli spirituali, ma anche l'opera di Michelangelo. Lo stesso vale per il legame incerto fra spiritualità e non-finito.

Su questo sfondo, nel nostro contesto si possono soltanto elencare alcuni criteri che sono stati esaminati riguardo alla presunta spiritualità specifica dell'opera di Michelangelo, e che sembrano poter essere applicati in maniera operazionalizzabile anche alla questione del non-finito spirituale.

Gli approcci interpretativi al non-finito michelangiolesco incentrati sui riferimenti a una spiritualità non canonica si sono inizialmente concentrati sull'influsso di un ideale (neo)platonico.⁶² Studi più recenti tentano di ricostruire, nello sviluppo di Michelangelo, un "religious journey from Neo-Platonism to the credo in *sola fide*",⁶³ oppure esaminano la misura in cui i diversi discorsi e le posizioni religiose permettono di recepire l'opera michelangiolesca in riferimento alla sua spiritualità specifica.

Le caratteristiche operazionalizzabili della spiritualità michelangiolesca che potrebbero essere essenziali per l'interpretazione del non-finito sono l'elemento della grazia divina e anche l'elemento della fede, cioè della *sola fide*, entrambi inscindibilmente legati l'uno all'altro. Nella quinta parte del presente contributo, l'analisi di un foglio proveniente da un autografo dimostrerà inoltre il ruolo specifico della caratteristica della *speme*.

59 Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, p. 15, secondo Charles de Tolnay.

60 Ibid., secondo Maria Cali.

61 Ibid., secondo Roman D'Elia.

62 Si vedano soprattutto Sem Dresden, "Ouvertures sur l'art. Platonisme et conceptions humanistes du non-finito", in: Jean-Claude Margolin (a cura di), *Platon et Aristote à la Renaissance. XVI^e Colloque International de Tours*, Paris 1976, pp. 453-467; Bockemühl, "Vom unvollendeten zum offenen Kunstwerk".

63 Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, pp. 58-83 (il titolo del capitolo).

Come ha dimostrato Ita Mac Carthy, *grazia* (lat. *gratia*) è un termine che assume significati molteplici soprattutto nel Rinascimento. I diversi livelli di significato estetico, morale e filosofico non possono essere considerati in maggior dettaglio nel nostro contesto.⁶⁴ L'aspetto per noi più decisivo è la funzione della grazia come fondamentale concetto teologico di salvezza, nella misura in cui denota la concessione di salvezza da parte di Dio nel senso di un dono divino da un lato, e allo stesso tempo il suo effetto come processo e il risultato manifesto che ne consegue dall'altro.⁶⁵ Anche se la visione della grazia divina come fonte di salvezza gioca un ruolo importante nelle controversie tra la dottrina cattolica e la dottrina della Riforma, le differenze tra le singole posizioni sono piuttosto gradualmente. Adottando una formula piuttosto tetica, si potrebbe affermare che le due correnti, basandosi tra l'altro su un'esegesi divergente delle epistole paoline e sul riferimento agli scritti agostiniani, nelle discussioni del Primo Cinquecento considerarono diversamente non tanto Dio come unica fonte di grazia, quanto la capacità dell'uomo stesso di provvedere in una certa misura all'ottenimento della grazia e dei suoi effetti, e di esserne soltanto il destinatario.⁶⁶ Sarah Rolfe Prodan ha così dimostrato che, tra i vari riferimenti rintracciabili nell'opera di Michelangelo, ve ne sono anche alcuni alle *Confessiones* di Agostino.⁶⁷ Allo stesso modo, Prodan chiarisce il ruolo di idee provenienti dalle lettere di San Paolo Apostolo per la comprensione di questa spiritualità.⁶⁸

Molti studi sottolineano il ruolo della 'grazia per sola fede', che forse nell'opera di Michelangelo ha visto una forte rivalutazione all'insegna di un'imprecisata forma di *evangelismo*. Tuttavia, Francesco Gandolfo già nel 1978 ha precisato che, secondo Valdés, la salvezza per mezzo della fede avviene attraverso la misericordia divina e che, in riferimento al regno di Cristo, la *caritas* è vista come "estrinsecazione della fede". Indipendentemente da come si voglia definire la relazione tra grazia, *misericordia divina* e *caritas* spirituale, per la modellazione di una spiritualità 'riformata' appare cruciale che questi tre fenomeni, nel loro in-

⁶⁴ Cf. sull'intreccio di espressività teologica ed estetica Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, pp. 23–29, con ricca bibliografia, e in generale Ita Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton/Oxford 2020, pp. 17–26, su "meanings and methods".

⁶⁵ Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, pp. 24–26, pp. 35–38.

⁶⁶ Cf. Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, p. 28 e pp. 35–38, anche sul ruolo centrale delle lettere paoline e degli scritti agostiniani per il movimento della Riforma, *ibid.* pp. 160–180.

⁶⁷ Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism*, pp. 68–81.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 89 e p. 105.

sieme, contrastino con la volontà umana.⁶⁹ Jean-Pierre Barricelli individua questa caratteristica nella rappresentazione del *Giudizio Universale*, che “represent[s] existential man alone in the conflict that pits grace against free will”,⁷⁰ ma, oltre a ciò, la mette anche in relazione con un “self, constantly unfinished because constantly aspiring”⁷¹ che sarebbe presente nelle *Rime* di Michelangelo, soprattutto in quelle più tarde. Un esempio esplicito sarebbe l’ultima terzina di “Se `l mio rozzo martello i duri sassi”: “onde a me non finito verrà meno, / se or non gli dà la fabbrica divina / aiuto a farlo, ch’al mondo era solo.”⁷² Appare però quantomeno discutibile la questione se la “fabbrica divina” qui invocata corrisponda effettivamente alla grazia divina nel senso della spiritualità luterana.

Per il suo significato teologico, la grazia è di centrale importanza anche per quanto riguarda la concezione della creazione artistica. Attraverso la grazia come dono di salvezza, il quale dispiega il proprio effetto nel processo di creazione dell’opera d’arte, si manifesta da un lato l’incomprensibilità della grazia, dall’altro una dimensione di indeterminabilità inerente all’opera d’arte. Anche se, per esempio, nelle *Vite* di Vasari il legame tra grazia e perfezione rappresenta un criterio estetico decisivo,⁷³ questa dimensione di indeterminabilità può certamente essere messa in rapporto con il fenomeno del non-finito.

Se si mette in relazione l’idea della grazia divina come unica fonte di salvezza, inscindibile dalla giustificazione per fede, con le poesie michelangiolesche, come suggerisce Francese per i sonetti della notte,⁷⁴ si giunge a una duplice conclusione, valida anche per la terzina citata: (a) da un lato, la capacità di finire le opere (e dunque anche le poesie), seguendo L 16, richiede certamente l’“aiuto divino”. b) Tuttavia, ciò non comporta per forza la necessità di finire le opere, soprattutto se l’abbandono alla forza e alla grazia di Dio rappresenta la linea direttrice anche per quanto riguarda l’attività dell’artista. Secondo la visione protestante, la salvezza dell’uomo è nella mano di Dio, e proviene unicamente dalla grazia di-

69 Si veda Francesco Gandolfo, “Sogno, orfismo e motivazioni riformistiche nell’opera di Michelangelo”, in: id., *Il ‘Dolce Tempo’. Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma 1978, pp. 113–158, qui pp. 150–152, citazioni: p. 150.

70 Barricelli, “Michelangelo’s Finito”, p. 601.

71 Ibid., p. 602.

72 Buonarroti, *Rime e lettere*, L 16, vv. 12–14. Si veda Barricelli, “Michelangelo’s Finito”, p. 611.

73 Krüger, *Grazia*, pp. 30–31, sulla base della *Vita di Cavallini* del Vasari dimostra come l’acquisizione della grazia di Dio “die nunmehr seinen Werken als sichtbarer Niederschlag einer himmlisch verfügbaren Ordnung infolgedessen als deren besondere, werkästhetische Bezeugung innewohne”. Sulla grazia come concetto centrale nelle *Vite* di Vasari, cf. anche ibid., pp. 40–42 e 49 e Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, pp. 143s.

74 Cf. soprattutto Francese, “Il ‘nicodemismo’ di Michelangelo nei ‘sonetti sulla notte’”, p. 144.

vina. L'uomo, dunque, non ha in mano il proprio destino. Se applicata al processo creativo artistico, questa prospettiva relativizza la responsabilità dell'artista e del suo potere creativo nei confronti del successo e della perfezione dell'opera.

Il non-finito potrebbe dunque essere inteso come un effetto della grazia di Dio nella creazione artistica di Michelangelo. L'incompiutezza dell'opera d'arte potrebbe essere dovuta all'assenza del dono "pieno" della grazia. Tuttavia, il non-finito potrebbe anche essere – e questa possibilità ci sembra più plausibile nel contesto generale dell'opera michelangiolesca e della nostra argomentazione – un'espressione specifica della presenza della grazia divina, nella misura in cui l'opera d'arte, attraverso il non-finito, diventa un monumento dell'artista e dell'arte che si limitano a ricevere la grazia. In questo modo, l'opera d'arte incompiuta diventa il monumento di un' "estetica alternativa" che la recente critica michelangiolesca caratterizza come "aesthetic of difficulty that bore a close kinship with his religious beliefs and was thoroughly implicated in his quest for divine grace".⁷⁵

In questo modo, avanza in primo piano anche la *speme* come terza caratteristica costitutiva. I sonetti michelangioleschi della fase tarda, infatti, enfatizzano non soltanto la grazia, ma anche la "speme di salute a la trist'alma".⁷⁶

Allo stesso tempo, parlare della "speme di salute" fa implicitamente riferimento all'impotenza dell'uomo di disporre del proprio tempo in modo da rendersi degno della salvezza redentrice cristiana. Per il processo creativo dell'artista, ciò significa che la grazia entra in gioco anche attraverso il parametro della finitezza del tempo che l'artista può dedicare alla creazione dell'opera d'arte. Soprattutto in una prospettiva protestante, la grazia e l'impossibilità di disporre del proprio tempo formano delle controparti l'una per l'altra.

Di conseguenza, rispetto alla tensione della creazione artistica verso un obiettivo, avanza in primo piano il carattere sperimentale della stessa, anche in vista dell'impossibilità di controllare il futuro esito del processo creativo. Il mero sforzo dell'artista perde quindi una parte della sua importanza; dalla prospettiva della grazia, intesa in senso luterano,⁷⁷ lo sforzo dell'artista ha relativamente poco effetto, almeno per quanto riguarda la tensione verso la realizzazione di un'opera perfetta, che forse non potrebbe adempiere ad alcuna promessa di salvezza.

⁷⁵ Si veda Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, p. 148, con ulteriori riferimenti a studi recenti nella nota 16, p. 213.

⁷⁶ Buonarroti, *Rime e lettere*, R 11, v. 8 (Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi], n. 290). Cf. Firpo/Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, p. 272.

⁷⁷ Secondo Lutero, la grazia divina richiede sì opere pie da parte dell'uomo, ma senza che queste servano a meritare la salvezza. Anche secondo la posizione romano-cattolica (tridentina) la grazia divina viene prima di qualsiasi volontà umana a compiere opere pie, e le opere non possono mai eguagliare tale grazia.

Queste considerazioni non negano il carattere ludico talvolta attribuito alle *Rime* di Michelangelo, soprattutto alle poesie non finite. Si può però sicuramente affermare che anche (e soprattutto) le ‘varianti indecise’ permettono talvolta di riconoscere dei significati spirituali.

5 Il non-finito spirituale e l’intermedialità degli autografi

Il bisogno di esaminare le *Rime* michelangeloesche nel quadro di un’estetica intermediale, il quale deriva soprattutto dalla costituzione materiale degli autografi, è già stato formulato come *desideratum*,⁷⁸ ed ha anche motivato il lavoro di Leonard Barkan dal titolo *Michelangelo. A Life on Paper*.⁷⁹

Negli autografi, il rapporto intermediale tra testo e disegni è un aspetto di centrale importanza. Michelangelo creò delle interazioni tra testo e immagine, e di conseguenza delle opere d’arte intermediali. L’esempio forse più noto è la bella copia, da lui stesso realizzata, del sonetto caudato “I’ ho già fatto un gozzo in questo stento”.⁸⁰ Essa si trova sul foglio 111 del Codice 13, conservato nell’Archivio Buonarroti di Firenze.⁸¹ Vi incontriamo una strategia che rende ambigui contenuto

⁷⁸ Cf. Prodan, *Michelangelo’s Christian Mysticism*, p. 149, riguardo all’analisi di Barkan del foglio del Vat. Lat. 3211: “The intersection of early modern piety and aesthetics is an area of active research. Future studies on images, icons, and simulacra in early modern Italy might consider, in addition to the intellectual sin of idolatry, the volitional sin of *acedia* that the faithful were meant to correct through the contemplation of spiritual art.”

⁷⁹ Leonard Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*, Princeton, NJ et al. 2011.

⁸⁰ Buonarroti, *Rime e lettere*, C 1; ovvero Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), n. 5. Questa poesia ha visto numerosi commenti; cf. Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, p. 307s.; Michelangelo Buonarroti, *The Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation*, by James M. Saslow, New Haven/London 1991, p. 72; Gramatzki, *Zur Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis*, pp. 19–22; Pina Ragionieri, “Michelangelo. Autoritratto nell’atto di dipingere la Volta Sistina, con sonetto autografo (Archivio Buonarroti, XIII, 111)”, in: Lucilla Bardeschi Ciulich/Pina Ragionieri (a cura di), *Michelangelo: Grafia e biografia. Disegni e autografi del Maestro*, Firenze 2004, pp. 42–43, e Pina Ragionieri, “Michelangelo Buonarroti. Autoritratto nell’atto di dipingere la Volta Sistina con sonetto autografo”, in: id. (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Sistina nei disegni autografi della Casa Buonarroti*, Roma 2012, pp. 48–51, qui p. 51 (con bibliografia); Achim Gnnann, “Einleitung”, in: *Michelangelo. Zeichnungen eines Genies*, mit einem Vorwort Klaus Albrecht Schröder, Wien/Ostfildern 2010, pp. 15–26, pp. 161–163 (note), e Schiavone, “L’arte delle *Rime*”, soprattutto p. 301s. Cf. anche Barkan, *Michelangelo*, pp. 55–58.

⁸¹ Cf. XIII–1112.jpg (573×800) (casabuonarroti.it) (ultimo accesso: 2.5.2021): Archivio Buonarroti, XIII, 111.

e forma, e che risulta dall'interazione tra testo, scrittura e disegno a inchiostro. Generalmente tende a predominare il carattere giocoso dell'artefatto. Quest'ultimo, inoltre, rimanda in maniera autoriflessiva, persino autocritica, alla processualità complessa e ambivalente della creazione artistica.⁸²

Anche in altri autografi si incontrano simili strategie, come nelle poesie scritte accanto o addirittura sovrapposte ad altri testi non lirici dalle svariate funzioni pragmatiche: appunti, indirizzi di lettere ricevute, conti. In questo secondo caso, però, i testi e i frammenti posizionati sullo stesso foglio non presentano alcun nesso, o perlomeno nessuna relazione immediatamente riconoscibile come tale. I frammenti di poesia XV e XVI dell'edizione di Frey (Girardi li riporta sotto il n. 19 e nell'appendice, considerandoli erroneamente, a nostro avviso, come versioni di un'unica poesia; Corsaro e Masi li riassumono come frammento 7),⁸³ ad esempio, si trovano su un foglio con dei conti per lavori di riparazione eseguiti nell'appartamento di Michelangelo. Su questo foglio, Michelangelo stesso annotò trasversalmente una somma di denaro in parte mancante: "secento diciassette chorone, undici duchati di cratie e dodici mane, manco dua cratie",⁸⁴ sopra la quale scrisse poi i due frammenti di poesia. L'accostamento, la sovrapposizione o, in un certo senso, l'interazione tra il testo lirico e i conti è forse accidentale nella sua genesi, ma anche in questo caso influisce sulla considerazione della genesi e dell'interpretazione della poesia. Si tratta di formazioni testuali ibride in cui testo e paratesto si alternano a seconda degli aspetti pragmatici o almeno a seconda del punto di vista del destinatario.⁸⁵

⁸² Cf. Friede, "Die 'andere Renaissance'", p. 109s.

⁸³ Si veda Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, p. 13 (testo) e p. 312s. (commento); soltanto Frey fornisce una descrizione esaustiva del foglio. Cf. Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), p. 10 (testo) e p. 169s. (commento), cf. Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 381.

⁸⁴ Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi), p. 170.

⁸⁵ Un altro esempio si trova sul foglio Louvre, n. R. F. 4112 (Eugène Müntz, "Dessins inédits de Michel-Ange", in: *Gazette des beaux-arts* [1896], pp. 321–349, foglio tra p. 324 e p. 325, Buonarroti, *The Poetry of Michelangelo*, p. 91; Barkan, *Michelangelo*, pp. 167–172), sul quale si vede il disegno di una figura femminile con ai piedi un bambino o un putto; il disegno è posto direttamente accanto a una poesia di tre ottave, "Tu ha 'l viso più dolce che la sapa" (Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi], n. 20; Buonarroti, *Rime e lettere*, n. C 4). Probabilmente si tratta di uno studio preparatorio per una Madonna col Bambino (in riferimento a Müntz, "Dessins inédits de Michel-Ange": Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, p. 29 e p. 258s. [testo] e pp. 323–326 [commento]; Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi], p. 10s. [testo] e pp. 170–172 [commento]; Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 263). Come dimostra la scritta, il testo della poesia fu redatto in due fasi – inizialmente la prima, successivamente le altre due stanze –, e evidentemente dopo il disegno (Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi], p. 171s.). Il testo forma un evidente contrasto con il disegno perché descrive, in maniera burlesco-satirica, la bruttezza della donna, soffermandosi sulle singole parti del corpo. L'ambiguità deriva dunque dall'incontro tra testo e

Un procedimento di combinazione di testo e immagine significativo per il legame tra non-finito e spiritualità è riconoscibile nel disegno del foglio 88 v. del Codex Vaticanus lat. 311.⁸⁶ Vi si trovano numerose parti e frammenti di poesie, variamente orientati sul foglio, e due disegni, di cui lo schizzo nel quarto inferiore sinistro del foglio è considerato un modello per la figura di San Lorenzo nel *Giudizio Universale*.⁸⁷

L'aspetto più interessante per le nostre considerazioni è il complesso intermediale che diventa evidente se si ruota il foglio di 90 gradi.⁸⁸ In primo piano si vedono i versi di un madrigale scritti dalla mano di Michelangelo. Sotto gli stessi

disegno, senza poter stabilire definitivamente se si tratti di una strategia specifica, nel senso di una devianza calcolata, oppure se l'ambiguità si addica soltanto all'artefatto *post festum*. Gli studi nell'ambito della storia dell'arte si sono occupati di strategie analoghe e, in queste occasioni, hanno sottolineato l'eterogeneità discorsiva del Cinquecento, cf. Gerald Schröder, "Metamorphosen der Skulptur. Michelangelos Sklaven in Buontalents Grotte", in: Valeska von Rosen (a cura di), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, pp. 115–137, e in generale Valeska von Rosen, "Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit. Einleitende Überlegungen", in: *ibid.*, pp. 1–27. Anche questo foglio può essere posto, similmente all'autografo che illustra "l'ho già fatto un gozzo in questo stento", nelle vicinanze di una stilizzazione *alla grottesca*; cf. su questa stilizzazione nell'arte di Michelangelo Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, pp. 146–163; Girardi, *Studi su Michelangiolo scrittore*, p. 61; Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, p. 342s., nonché, più in generale, per il dibattito artistico-teorico sulle grottesche intorno alla metà del Cinquecento, Susanne Friede, "'Ci rappresenta una sconvenevolissima invention'. Überlegungen zum Status der Grottesche um die Mitte des Cinquecento", in: Christoph Strosetzki/Dominique De Courcelles (a cura di), *Mirabilratio. Das Wunderbare im Zugriff der frühneuzeitlichen Vernunft*, Heidelberg 2015, pp. 297–313.

86 Cf. Zöllner/Thoenes/Pöpper, *Michelangelo*, p. 573; la riproduzione rovesciata (!) del foglio ne rende però impossibile l'analisi intermediale. Per una riproduzione correttamente orientata cf. Friede, "Die 'andere Renaissance'", p. 113. Cf. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, n. 356 (Cod. Vat. lat. 311, f. 88 *recto* e *verso*), e il commento a p. 29. Si veda prima K[arl] Tolnai, "Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 48 (1927), pp. 157–205, qui pp. 173–175.

87 De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, n. 356 v. e p. 29; Tolnai, "Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus", p. 175s. Si veda per tutto il foglio la dettagliata descrizione e interpretazione di Barkan, *Michelangelo*, pp. 272–286, che però non menziona il segmento di testo qui esaminato e neanche il suo rapporto con il disegno sottostante. Barkan (*ibid.*, p. 278) evidenzia soltanto la "rather random position [del disegno] on the sheet" e il fatto che esso sia "covered by the later verse drafts in a manner that looks almost deliberate", sottolineando anche che il *verso*, a differenza del *recto*, "places us rather in the thick of process".

88 Cf. *ibid.* sul ruolo della rotazione per 88 *verso*: "And though the majority of the markings on the sheet, including the drawings, are disposed in the same horizontal orientation as the *recto*, other writings begin in the conventional upper left hand corner of the vertical sheet and continue across the presumed fold that symmetrically divided the *recto*."

si trova un primo disegno preparatorio per l'affresco del *Giudizio Universale*, purtroppo difficilmente riconoscibile.⁸⁹ Probabilmente è questo il motivo per cui Frey non menziona questo disegno, discusso soltanto nel 1927 dagli storici dell'arte Johannes Wilde e poi, in maniera approfondita, da Karl Tolnai [i.e. Charles de Tolnay].⁹⁰ Il disegno rappresenta un corpo maschile teso verso l'alto, di cui si riconoscono soprattutto il braccio superiore destro, la spalla e il gomito. Osservando molto attentamente il disegno si possono individuare anche il braccio sinistro teso verso l'alto e l'attacco delle gambe. Barkan parla soltanto di un "harder to read, apparently of an upward soaring body as seen from behind".⁹¹

Secondo Tolnai,⁹² questo disegno permette di riconoscere un primo accenno a una modifica del *Giudizio Universale*. All'inizio, come dimostra il noto studio preparatorio di Casa Buonarroti,⁹³ l'affresco prevedeva delle figure che, in maniera impetuosa, salivano attivamente verso il cielo; in seguito, però, esse furono rappresentate come impegnate in una sorta di faticosa lotta verso l'alto, come se invece di lanciarsi verso il cielo cercassero di salvarsi dagli accadimenti sulla terra.⁹⁴ Il disegno del Codex Vaticanus fu molto probabilmente realizzato dopo lo studio preparatorio di Casa Buonarroti; Tolnai data il disegno al 1535 o a poco dopo.⁹⁵ Tuttavia, esso è già tangibile nello studio preparatorio, databile al 1533–1534,⁹⁶ in

⁸⁹ Cf. per un'immagine ingrandita, realizzata con l'ausilio di una lampada UV, Friede, "Die 'andere Renaissance'", p. 114.

⁹⁰ Secondo Tolnai (Tolnai, "Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus", p. 173, e De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, p. 29), il disegno fu 'decifrato' nel 1927 da Johannes Wilde (cf. Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, London 1953, p. 99), ma pubblicato e interpretato da Tolnai. Non è menzionato né in Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti* né in Buonarroti, *Rime* (ed. di Girardi). Nei casi in cui appare in cataloghi di recenti mostre, il disegno è menzionato solo di sfuggita. Cf. Bardeschi Ciulich, "Michelangelo. Un percorso attraverso gli autografi", p. 29 (senza essere esplicitamente nominato), Francesco Buranelli/Anna Maria De Strobil/Giovanni Gentili (a cura di), *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, Milano 2003, p. 250 (breve descrizione con segnatura sbagliata, Cod. Vat. Lat. 3111 [sic], fol. 88v.). Un fondamentale contributo sui disegni di Michelangelo è Gnann, "Einleitung", soprattutto 24s. sulle bozze per il *Giudizio Universale*.

⁹¹ Barkan, *Michelangelo*, p. 278.

⁹² Tolnai "Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus", pp. 173–175; De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, p. 29.

⁹³ Firenze, Casa Buonarroti, inv. 65 F; cf. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, n. 347 recto; Tolnai, "Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus", p. 171.

⁹⁴ Così ibid., p. 173; De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, p. 29.

⁹⁵ Ibid. Cf. anche Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959, p. 140 (n. 226).

⁹⁶ Si veda il n. 21 sulla pagina http://www.casabuonarroti.it/it/wp-content/uploads/2011/11/saggio_berti_immagini.pdf (ultimo accesso: 2.5.2021), Pina Ragionieri, "Michelangelo Buonar-

una figura vista di schiena, raffigurata dal basso nella propaggine inferiore del gruppo di figure posto in alto, ovvero quello degli eletti.

Nell'affresco finale del *Giudizio Universale*, i due disegni preliminari sopra menzionati danno origine alla figura principale del gruppo delle figure che cercano soccorso, cioè quella vista di schiena, raffigurata di tre quarti, con la gamba sinistra piegata su una nuvola, la destra pendente verso il basso. La figura cerca invano di raggiungere con entrambe le braccia una mano ancora riconoscibile in alto a destra, ma ormai troppo lontana.⁹⁷

Secondo Tolnai, il disegno che si trova sotto la poesia nel Codex Vaticanus anticipa il carattere non solo della singola figura, ma dell'intero gruppo delle anime salve che nel *Giudizio Universale* ascendono al cielo: "La figura dell'Eletto qui non cerca più di assalire il Cielo; ma piuttosto di salvarsi dalla terra".⁹⁸ Il disegno può quindi essere considerato un segno di una parziale rielaborazione del *Giudizio Universale*, trasformato dalla rappresentazione di vittoriosi conquistatori del cielo alla rappresentazione di anime in cerca di salvezza dalle inquietudini terrene.⁹⁹ Questa osservazione è cruciale per riconoscere l'interazione intermediale tra il disegno e il testo successivamente sovrapposto allo stesso. In questo contesto, appare significativo che sul foglio in questione ci sarebbe sicuramente stato abbastanza posto per posizionare il testo accanto o nello spazio sopra il disegno, come in effetti accade su altri fogli di simili autografi, sui quali bozze di poesie sono poste accanto a degli schizzi. Tutto fa pensare che il testo sia stato volutamente sovrapposto allo schizzo, soprattutto se si considera che sopra il

roti. *Studio per il 'Giudizio finale'*", in: id. (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Sistina nei disegni autografi della Casa Buonarroti*, Roma 2012, p. 54s. (con immagine).

⁹⁷ Una figura inginocchiata su una nuvola, che sembra concepita in maniera simile a quella del disegno preparatorio del Cod. Vat., si trova già sul lato sinistro del primo studio per il *Giudizio Universale*, conservato al Musée Bonnat a Bayonne (Inv. 1217r). Cf. per una riproduzione Gilles Nêret, *Michelangelo 1475–1564. Universalgenie der Renaissance*, Köln 2014 [1998], p. 66. Per il complesso sviluppo della concezione del *Giudizio Universale* cf. Johan Quirijn van Regteren Altena, "Zu Michelangelos Zeichnungen, besonders aus den Jahren 1530 bis 1535", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Band II: Michelangelo*, Berlin 1967, pp. 171–180, e soprattutto Fabrizio Mancinelli, "Il *Giudizio universale*. La storia, la tecnica esecutiva, gli interventi di restauro e censura", in: Francesco Buranelli/Anna Maria De Strobel/Giovanni Gentili (a cura di), *La Sistina Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, Milano 2003, pp. 43–55.

⁹⁸ De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, p. 29.

⁹⁹ Cf. anche Gnann, "Einleitung", p. 25: "Die herkulischen Körper sind bei allen Figuren gleich gestaltet, doch vermögen sie bei den Seligen die wiedergewonnene Lebenskraft zum Ausdruck zu bringen, wohingegen sie bei den Auferstehenden wie schwere Hüllen anmuten, die sie noch an die Erde binden und erst abgestreift werden müssen."

frammento, a una distanza di cinque centimetri, furono scritti tre versi di un'altra versione del madrigale.¹⁰⁰

Il frammento rappresenta una 'riscrittura' del madrigale riportato da Girardi al n. 262; Corsaro e Masi non lo considerano una versione a sé stante, ma lo includono nell'apparato di L 83.¹⁰¹ Entrando nello specifico, sono i versi 5–10 a rappresentare una delle undici riscritture della poesia. I primi quattro versi sono gli unici che Michelangelo lasciò invariati in tutte e dieci le versioni:

Amor, se tu se' dio
non puo' cio che tu vuoi?
Deh, fa per me, se puoi
quel ch'i fare' per te, s'Amor fuss'io.¹⁰²

I versi seguenti, che costituiscono il frammento del Cod. Vat. in questione, ma non fanno parte della versione finale del madrigale, hanno una sintassi tortuosa e sono un po' oscuri: "sconviensi al gran desio/ d'alta beltà la speme/ a chi diè cangiar vita, aspetto e loco/ non è pechato rio,/ se con la morte insieme/ di par camina l'amoroso gioco."¹⁰³ Il loro significato è all'incirca questo: "Non è opportuno [coltivare] la speranza del fervente desiderio di 'alta' bellezza, per colui che deve cambiare vita, aspetto e luogo. Non è un peccato grave se l'amore è accompagnato dalla morte?"¹⁰⁴ In relazione al significato di questa parte della poesia, che si presenta come un testo a sé stante, il disegno che nell'autografo si trova sotto il testo assume delle qualità paratestuali. Dalla prospettiva intermediale, esso diviene il necessario "sottotesto" della poesia, tenendo anche presente che le parole *gran desio* e *speme* nel disegno preliminare si trovano proprio sopra il braccio sinistro, teso verso il cielo, riprendendo così precisamente la direzione delle modifiche apportate alla rappresentazione del *Giudizio Universale* di cui si è appena parlato.

L'uomo che cerca la salvezza, che si sforza invano di essere ammesso in cielo, è descritto in maniera simile anche nel frammento di poesia, il quale però pone

100 Cf. fig. Friede, "Die 'andere Renaissance'", p. 114, nonché Buonarroto, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroto*, p. 471.

101 Cf. Buonarroto, *Rime e lettere*, p. ccxxiii, come variante dei vv. 5–10.

102 Buonarroto, *Rime* (ed. di Girardi), Nr. 262, p. 124.

103 Si veda per il testo Buonarroto, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroto*, p. 471s., su tutte le variazioni e sulla disposizione delle versioni su diversi fogli dei codici. La versione qui analizzata è quella che Frey indica come versione II.3), ovvero la versione II a) di Girardi (Buonarroto, *Rime* [ed. di Girardi], p. 428), della quale i versi 5–10 sono i seguenti (punteggiatura e divisioni secondo Girardi): "sconviensi al gran desio/ d'alta beltà la speme/ a chi diè cangiar vita, aspetto e loco/non è pechato rio,/ se con la morte insieme/ di par camina l'amoroso gioco."

104 La parafrasi è la nostra.

l'accento su altri aspetti. In questo testo, l'uomo confrontato con la morte imminente, con il cambio di vita, esteriorità e dimora, è costretto ad abbandonare ogni speranza di appagamento amoroso e di *alta beltà*. L'ambiguità, però, scaturisce da un movimento che si sviluppa in entrambe le direzioni: nella grafia del verso "se con la morte insieme", infatti, si vede una separazione tra le parole "l'amor te" che formalmente divide il significante 'morte' dal significante 'amore'.¹⁰⁵ La morte e l'amore, il non-finito e la *speme* sono sovrapposti non solo nel testo della poesia, ma si confondono anche materialmente nella grafia dell'autografo.

In questo modo, l'intermedialità si fa portatrice di significato, anche attraverso le variazioni pluralizzanti del madrigale; inoltre, le strategie che rendono ambigui testo, grafia e immagine, nel caso della versione qui esaminata rendono il significato ancora più denso.¹⁰⁶ Per cogliere pienamente la portata di ciò che è raffigurato sul foglio 88v del Vat. lat. 311, è tuttavia necessario riconoscere che dal procedimento, risultante dalla sovrapposizione di testo e disegno, entrambi non finiti, scaturisce un significato spirituale.

105 Maria Chiara Tarsi, "Suggestioni 'laurenziane' nella poesia di Michelangelo", in: Grazia Dolores Folliero-Metz/Susanne Gramatzki (a cura di), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung/Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 261–280, a riprova dell'"uso continuato e fortemente drammatico del paradosso" (p. 263), segnala, tra l'altro, l'uso ossessivo-paradossale del termine *morte* nel madrigale n. 118 (Buonarroti, *Rime* [ed. di Girardi]), il quale riecheggia *amor* non soltanto dal punto di vista fonetico (qui p. 269s.). In forma attenuata, la "rima interna al verso" e l'"uso quasi esclusivo di due sole vocali" (p. 270) riguardano anche la parte della poesia da noi analizzata.

106 Wolfgang Leist/Stefan Trinks, "Michelangelo und das Reimen der Formen", in: Grazia Dolores Folliero-Metz/Susanne Gramatzki (a cura di), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung/Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 397–419, si avvicinano in modo del tutto diverso alla "innere Verwandtschaft" (p. 397) tra le poesie e le opere d'arte di Michelangelo quando descrivono le strutture visive grafico-lineari o figurativo-motiviche (p. 399) come principio artistico del "Reimen der Formen" (titolo).

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 michelangiolesche 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'anima 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'anima uccide, e 'l nostro fa perfetti
gl'amici qui, ma più per morte in cielo.

Parafrasando: *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 *Lezzione* 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 ingegnossissimo 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 Cavaliere. 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 chose 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 esempio 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 prescrive 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 sconsia 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 Cavalieri) 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 queglii 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 Cavalieri 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 ‘volo’, 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.

Parafrasando 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 allo 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'Elisse*, 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.

Christine Ott

Heterodox afterlives. Michelangelo between metempsychosis and resurrection

Abstract: Il topos della risurrezione si inserisce in un discorso auratico più ampio, creatosi intorno alla figura ormai quasi mitica di Michelangelo Buonarroti: quello dell'artista divino per eccellenza, capace perfino di far risuscitare i morti, che come tale viene ripreso dal Buonarroti stesso in varie occasioni poetiche. All'immaginario resurrezionale si oppone l'idea, presente in alcune poesie, di una trasmigrazione dell'anima, ovvero della possibilità di una nuova vita in un *Doppelgänger* dell'io o del tu lirico. La bellezza umana, ma anche le lacrime di un amante infelice vengono infatti presentate a più riprese come dei beni 'materiali', a quantità limitata e finita, che Dio (o la natura) possono distribuire o riprendersi. Negli epitaffi dedicati a un bel ragazzo morto, la bellezza appare invece piuttosto come bene irriducibilmente individuale. Tuttavia, in questo ciclo di poesie che ruotano intorno ai temi della morte e della risurrezione, troviamo sia concetti corrispondenti alla dottrina ortodossa, sia idee piuttosto singolari e difficilmente ascrivibili a una posizione precisa. Il sonetto "D'altrui pietoso" rivela d'altronde uno sconcertante *self-fashioning* della persona dell'artista-amante, raffigurato come pelle svuotata.

Nei testi esaminati si manifestano due diverse visioni della bellezza, che implicano anche concezioni antropologiche e posizioni dottrinali contrastanti. A una concezione resurrezionale del soggetto si oppone una concezione ispirata all'immaginario neoplatonico. Il sincretismo di Michelangelo non permette tuttavia di individuare un posizionamento volutamente eterodosso – troviamo piuttosto il riflesso di una libera sperimentazione di concetti che corrisponde all'inquietudine di un periodo in cui la confessionalizzazione era ancora profondamente instabile e dagli esiti incerti.

1 Resurrection as a celebratory topos

According to a widespread topos, Michelangelo Buonarroti, as a divine artist, has even the power of resurrecting the dead. In describing his Moses as a more than human, a divine work, Vasari assures us that God himself wanted Michelangelo to give the patriarch a glorious body, already fit for resurrection:

Et ha sí bene ritratto nel marmo la divinità che Dio aveva messo nel santissimo volto di quello, oltre che vi sono i panni straforati e finiti con bellissimo girar di lembi, e le braccia di muscoli e le mane di ossature e nervi sono a tanta bellezza e perfezzione condotte, e le gambe appresso e le ginocchia, et i piedi sono di sì fatti calzari accomodati, et è finito talmente ogni lavoro suo, che Moisè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio, poichè tanto innanzi a gli altri ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezzione per le mani di Michelagnolo.¹

And in the marble, Michelangelo has perfectly depicted the divinity God has endowed upon his most holy face, not to mention the fact that his garments are carved and finished with the most beautiful folds in the hems, while the muscles of the arms and the bones and sinews of the hands are brought to the height of beauty and perfection along with the legs and knees, and the feet below are fitted with such well-fashioned sandals, and every aspect of the work is finished so skilfully, that, today more than ever, Moses can call himself the friend of God, since through the hands of Michelangelo He wished to restore and prepare Moses' body for the Resurrection long before that of anyone else.²

The same topos may gain a denigratory connotation, as it appears in one of the jokes about bad artists that the same Vasari attributes to Buonarroti:

Aveva un pittore fatto una storia et aveva cavato di diversi luoghi di carte e di pitture molte cose, né era in su quella opera niente che non fussi cavato; e fu mostro a Michelagnolo che veduta, gli fu dimandato da un suo amicissimo quel che gli pareva; rispose: "Bene ha fatto, ma io non so al di del giudizio, che tutti i corpi piglieranno le lor membra, come farà quella storia, che non ci rimarrà niente": avvertimento a coloro che fanno l'arte, che s'avezzino a fare da sé.³

A painter had painted a scene and had copied many of the details from various drawings and pictures, and there was nothing original in the work, and it was shown to Michelangelo, who, after having examined it, was asked by one of the painter's close friends what he thought of it, and he replied: 'He has done very well, but when the Day of Judgement arrives and all the bodies take back their own parts, what will become of this scene when nothing is left?' This was a warning that those who work in the arts should learn to do their own work.⁴

The criticism towards the colleague who merely copies the figures of others is disguised as a pseudo-theological problem. The official doctrine on the resurrection of the dead, elaborated in detail especially by St Augustine, teaches that all the dead, those who will be saved as well as the damned, will fully recover their

1 Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano/Napoli 1962, pp. 30–31.

2 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, ed. and trans. by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella, Oxford 2008 [1991], p. 434.

3 Vasari, *La vita di Michelangelo*, p. 129.

4 Vasari, *The Lives of the Artists*, p. 478.

bodies. If God on the Day of Judgment will restore to the bodies of the dead even those parts that they may have lost as a result of mutilation, he can do so because it was he who created them.⁵ On the other hand, an artist who has created nothing of his own, will have reproduced bodies that do not belong to him, and which will therefore leave the canvas on the Day of Judgement. The witticism, which obviously presents the artist on the same level as the Creator (yet making it clear that only the true artist can compete with God) is based on two rhetorical stratagems. The first is enabled through a semantic shift, tacitly assimilating the defunct owners of their bodies to the original painters who own their inventions. The second is based on the materialisation of the topos of the artist-creator, in that he is presented as someone who actually (if he has the artistic ability) creates bodies. The result is a materialistic view of creativity. The plagiarist artist has not simply copied the ideas of others: he has stolen parts of bodies that do not belong to him – as if artistic creativity were something that could be materially stolen and, yet reluctantly, given back, and as if artistic inventiveness were something materially limited. Moreover, a theological dogma is used to express an aesthetic judgement.

Going beyond the verbal jocularity, the witty saying can help us better understand an idea that lies at the heart of Michelangelo's anthropological and aesthetic conception. In fact, in his poems, the image of the resurrection of the dead is used to reflect on a problem of an aesthetic nature. But this problem is linked to a specific anthropological question, that is, a peculiar way of defining the relationship between soul and body, and human individuality.

My thesis is that there is a 'resurrectional' anthropology behind Michelangelo's idea of artistic originality and beauty: one that postulates a person's identity as both a spiritual and bodily identity. However, in the 16th century and in Buonarroti's poetry, this anthropology comes into conflict with another anthropology, of Neoplatonic origin, for which identity lies entirely in the immaterial soul and can therefore be transferred from one body to another.

These are conceptions that simultaneously concern an understanding of subjectivity, an article of faith, and an idea of art. Resurrectional and transmigrationist anthropology (as I suggest to call them here) are therefore irreconcilable with each other, yet we find them both combined in Buonarroti's work.

5 "Restituetur ergo quidquid de corporis vivis vel post mortem de cadaveribus periit, et simul cum eo quod in sepulcris remansit in spiritalis corporis novitatem ex animalis corporis vetustate mutatum resurget incorruptione atque immortalitate vestitum" (Augustine, *Civitas dei*, XXII, 21, 300). I quote according to the Latin-English edition: Augustine, *City of God* 7, Books 21–22, ed. by William M. Green, Cambridge, MA/London 1972, p. 2014.

2 Constraints

Anecdotes such as the one reported by Vasari suggest the idea of an aesthetic conception professed by, and intimately linked to, Buonarroti's empirical person. According to this assumption, the examination of his works and personal events would therefore lead to an assessment of the artist's aesthetic and religious positioning. In their apparent authenticity, it was above all the Florentine's poems that have encouraged, for too long now, this alienating view.

Indeed, those who think they will find in these texts an autobiographical confession, a declaration of faith, in fact reduce to the old romantic formula of *l'homme et l'œuvre* a polyphonic and often dissonant ensemble of texts, in which the autobiographical occasion is easily adorned with the tritest formulas of Petrarchism and Neoplatonism, or the most audacious terms of the *spirituali*'s code. In fact, the cases in which Michelangelo's poems contain references to persons, events, or works connected to the author's biography are infrequent, and those references are rarely explicit.

Apart from the rare cases in which a precise biographical occasion converges with an equally precise programmatic declaration (as particularly in the exchange of poems with Vittoria Colonna)⁶ in matters of art or religion, it is not possible to deduce declarations of faith from the texts.

Moreover, Buonarroti's heterogenous corpus does not allow us, except at times, to identify a coherent system of poetics or aesthetics. My reading of some of the poems therefore does not aspire to reconstruct what Buonarroti thought about religion, but rather to identify what is reflected in these texts with regard to contemporary debates on the afterlife of the soul, and the philosophical-literary and spiritual formulas in which these debates were articulated. It is therefore rather a reconstruction of a cultural climate that I am proposing – taking into account that in these texts long-standing formulas (Dantesque, Petrarchan, Ficinian) are mixed with more contemporary impulses. Buonarroti participated in this climate and dressed his generic self in such formulas. The uniqueness of his poems lies above all in the *nonchalance* with which the author adapts and mixes his material.

6 On Colonna cf. Daniel Fliege, 'È puro inchiostro il prezioso sangue'. *Das Verhältnis von Petrarkismus und Evangelismus in den 'Rime spirituali' von Vittoria Colonna (1546)*, Heidelberg 2021.

3 Resurrection vs transmigration: two incompatible anthropologies

To compare the doctrine of the resurrection of the flesh with the belief in the transmigration of the soul is not merely to raise a question of doctrine, of distinction between orthodoxy and heterodoxy. Both doctrines have always been linked to the question of personal identity, to the question of what remains identical in the complex relationship between body and soul.⁷

The Christian doctrine of the resurrection of the flesh is based on some rather vague and not at all concordant biblical references, and has found its clearest expression in St Paul (1 Cor 15, 1–58); it was then elaborated in particular by Augustine and Thomas Aquinas.

Especially in *Civitas Dei*, Augustine offers a detailed doctrine, according to which the dead on the Day of Judgement will have exactly the same body as they had in life. Not even the smallest particle of the body will be lost, the author insists, while also addressing the problematic cases in which the resurrected body has been devoured by animals or other humans: even in these cases, God will be able to restore what has been taken away from the dead person.

At the same time, the resurrected body will be able to have a more harmonious appearance than the one it had in its earthly life: dissimilarities caused by wounds or mutilation, but also excessive thinness or fleshiness will disappear in the glorious bodies of the resurrected.⁸ In order to explain how God will make them have the same physical mass, but with more graceful proportions, Augustine compares the Creator to an artist.⁹

While in Augustine's conception there are traces of a Platonic and therefore dualistic way of thinking about the soul-body relationship, Thomas Aquinas resolves the dilemma between Platonism and Aristotelianism by stating that the soul is the form of the body according to its functions (powers), not according to its essence.

⁷ As Fernando Vidal points out, “the central problem of the Christian discourse about the resurrection is personal identity and particularly the relationship between self and body” (Fernando Vidal, “Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body,” in: *Critical Inquiry* 28.4 (2002), pp. 930–974, p. 934), also: “The Christian requirements for an afterlife are just the opposite of metempsychosis” (ibid., p. 935). Of course, this does not mean ‘identity’ in the contemporary meaning, cf. also for this Vidal’s cautions (ibid., p. 935).

⁸ Augustine, *Civitas dei* XXII,19, p. 292.

⁹ Ibid., XXII,19, p. 290.

In this way the soul forms a unity with the body, but can subsist independently after its death.¹⁰ After the death of the body, however, the soul remains in a diminished, deficient form, unable to constitute the whole human person.¹¹ This fact contributes to affirm the importance of bodily resurrection. According to Gisbert Greshake, however, Thomistic anthropology could not gain decisive acceptance, probably because its opponents doubted too strongly that it could justify an Aristotelian conception of the soul dying with the body.¹²

In the 16th century as well, Augustine's ideas on the resurrection remain valid. The belief in a return of one's body on the Day of Judgement furthermore remains valid both in the Catholic creed established by the Council of Trent and in the statements of the various currents of Protestantism: Luther and Calvin both believe in the resurrection of the flesh. The resurrection is not at the centre of the debates that erupt in the religious crisis of the sixteenth century.

However, as Erin Lambert recently pointed out, behind the apparent unity lie some subtle fractures. What happens with souls after death? Are they judged in an individual judgement to go and serve their sentences or be received into paradise even before the Last Judgement, or do they fall asleep or even die, to be awakened or resurrected on the Day of Judgement?¹³

Apart from confessional disputes, in the early 16th century the question of the immortality of the soul became the subject of philosophical controversy, provoking the reaction of Pope Leo X, who declared it a definitive dogma in his bull *De apostolicis regiminis* (1513).¹⁴ Pietro Pomponazzi, in his treatise *De immortalitate animae* (1516), proposes the solution of the double truth, which affirms the Aristotelian doctrine of the mortality of the soul, but admits as an act of faith what cannot be proven philosophically. Perhaps it is in response to

10 Gisbert Greshake, "Resurrectio mortuorum im Spannungsfeld von Auferstehung des Leibes und Unsterblichkeit der Seele," in: Gisbert Greshake/Jacob Kremer, *Resurrectio mortuorum. Zum theologischen Verständnis der leiblichen Auferstehung*, Darmstadt 1986, pp. 168–276, p. 225.

11 *Ibid.*, p. 229.

12 *Ibid.*, p. 239.

13 These are doctrines that some attributed to Luther or Menno Simons, progenitor of the Mennonites, cf. Erin Lambert, "The Reformation and the Resurrection of the Dead," in: *Sixteenth Century Journal* XLVII/2 (2016), pp. 351–370, p. 361. For the idea of the sleep of the soul or mortalism cf. Bryan W. Ball, *The Soul Sleepers: Christian Mortalism from Wycliffe to Priestly* (Cambridge, UK: James Clark 2008) and Greshake, "Resurrectio mortuorum," pp. 244–247.

14 The bull affirms the existence of an individual immortal soul and condemns the Averroist doctrine of the universal intellect. Belief in the immortality of the soul was not always part of Christianity: according to Oscar Cullmann, the idea of the immortality of the soul was even imported from Neoplatonism into early Christianity (Oscar Cullmann, *Immortalité de l'âme ou resurrection des morts?* Neuchâtel 1956; cf. Vidal, "Anthropologies of Identity," p. 940).

such provocations that the Council of Trent, as Fernando Vidal has pointed out, endeavours to confirm the plausibility of the resurrection also by referring to analogies drawn from the natural world.¹⁵

The doctrine of the transmigration of souls remained on the other hand marginal, as being incompatible with the individualistic conception of the resurrection doctrine. As part of both Neoplatonism and the Hebrew Kabbalah, transmigration appeared in certain reflections of the Florentine Neoplatonists and in compilations such as Pompeo della Barba's *Spositione d'un sonnetto platonico* (1549). Officially, these latter thinkers do not admit it, except as a poetic metaphor, yet it is a factual side in the controversy over the post-mortal destiny of the soul. As a poetic topos, moreover, transmigration already found a prominent place in medieval love poetry.¹⁶ As with all the symptoms of lovesickness or *amor hereos*, this is not mere rhetorics: the heart or soul of the lover leaving their body to enter that of their beloved is a very concrete reality and a variant of the imaginary of transmigration.¹⁷ The resulting annihilation of individuality stages a fragmented and alienated self. Seen from this point of view, the subject of love poetry has always been a 'migrating' self, incompatible with the unbreakable individuality postulated by resurrectional anthropology. Let us now look at the staging of a 'migrating' lyrical I (and you) in some of Buonarroti's poems.

4 Transmigration: 'poems of the double'

None of the poems that I suggest calling the 'poems of the double' can be dated precisely; three of the four texts were included in the Silloge, so they are presumably from the 1530s or 1540s.

15 "In the Early Modern period, however, resurrection discourses became increasingly differentiated. Poetry and the visual arts emphasized the most carnal aspects; theology expounded the doctrine; and alchemists and natural philosophers tried to explain the processes whereby resurrection might take place. In presenting the creed, the Catechism of Trent pointed out that, in contrast to other articles, the resurrection of the body is not only proposed by the Scriptures "to the belief of the faithful, but is also confirmed by numerous arguments," and it admitted that "analogies from nature" are useful to show that the doctrine does not contradict nature or human reason." (Vidal, "Anthropologies of Identity," p. 947).

16 Giorgio Agamben's considerations (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* [1977], Torino: Einaudi 2011, p. 85) on Plato's hidden presence in medieval philosophy also apply to lyric poetry.

17 Cf. note 29.

Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta,
 che 'n alcun altro torni
 a' corti e brevi giorni
 per vivere e morire un'altra volta,
 la donna mia, di molta
 bellezza agli occhi miei,
 fia allor com'or nel suo tornar sì cruda?
 Se mia ragion s'ascolta,
 attender la dovrei
 di grazia piena e di durezza nuda.
 Credo, s'avien che chiuda
 gli occhi suoi begli, arà, come rinnuova,
 pietà del mio morir, se morte pruova.
 Corsaro/Masi 47–48, Silloge 24

If it's true that the soul, freed from its body,/ comes back in another one,/ to these brief and fleeting days,/ in order to live and die another time,/ will my lady, who is/ of great beauty to my eyes,/ be then, on her return, as cruel as now?/ If my thoughts are heeded, I should expect to find her/ full of grace and stripped of all her harshness./ I believe, if she should close/ her beautiful eyes, that, when renewed, she'd take/ pity on my dying, having experienced death (Saslow/Michelangelo 268).¹⁸

If it is true that the soul transmigrates into another body after death, would the speaker's loved one still retain her 'cruel' ("cruda") essence? If the lover's reasons were heard (by Heaven?), the woman would return 'full of grace' – and therefore as an angelic woman, as the formula taken from Luke's Gospel suggests. The actual death of the body would teach the beloved a new empathy with the Neoplatonic death of lovers experienced by the speaker instead. Where does this unusual idea of transmigration come from?¹⁹

First of all, although three Platonic writings (*Phaedo*, *Republic*, *Phaedrus*), in addition to Ovid's *Metamorphoses*, are the most important ancient sources,

18 Buonarroti's poems are cited from the edition: Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano: Bompiani 2016 (in the following: Corsaro/Masi) and referenced with the numbering assigned to them in this edition. The translations of the poems are usually cited from James M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo. An annotated translation*, New Haven/London: Yale UP 1991 (in the following: Saslow/Michelangelo). In some cases, I have slightly altered the translation in order to stay closer to the original text.

19 Instead of the term 'metempsychosis', literally re-animation, I prefer the term transmigration or reincarnation of the soul. For a brief history of the ancient doctrine, cf. Walter Burkert/Loris Sturlese, "Seelenwanderung" in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (eds.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Cf. also Helmut Zander: *Geschichte der Seelenwanderung in Europa. Alternative religiöse Traditionen von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999.

one cannot speak of a unitary Platonic doctrine, but rather of various pieces that, when put together, form the vulgate of 'Platonic' reincarnation. This vulgate was then continued by the Neoplatonists Plotinus and Porphyry; at the same time, the doctrine of transmigration dating back to *Genesis* 38:3–7 became part of the Jewish Kabbalah.

Treated with suspicion and derision since Augustine, the doctrine of transmigration is much later mentioned in various writings by Pico della Mirandola, Marsilio Ficino and Cristoforo Landino.

The Florentine Neoplatonists agreed in rejecting the possibility of reincarnation in an animal body and favoured an allegorical interpretation, a 'poetica ratio', who sees transmigration as a poetic image of the purification of souls.²⁰ Furthermore, Ficino, in his commentary on Plotinus, alludes to the possibility of a reincarnation of Plato's soul in Plotinus and then in Cosimo and Lorenzo de' Medici.²¹ This can certainly be understood as a celebratory topos. However, it cannot be denied that Ficino takes up the doctrine, more or less explicitly, on several occasions. Adopting the doctrine of the chariot of the soul, or astral body, as the mediating instance between body and soul, Ficino describes in his commentary on Plato's *Symposium*, or *De amore*, how souls fall from Heaven to earth and in this fall are enveloped by a 'celestial veil' so as not to come into direct contact with the body.²² In the *Theologia Platonica*, this idea is expanded by describing not only the journey of souls to earth, but also their return to Heaven; Ficino tries to reconcile the Platonic idea with Christian doctrine by analysing the 'celestial' journey with the imagination of the prophetic or mystical raptus.²³

20 The position of the Florentine Neoplatonists regarding transmigration is still debated. While Michael J.B. Allen ("Life as a Dead Platonist," in: Michael J.B. Allen/Valery Rees/Martin Davies: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden/Boston 2002, pp. 159–178) and James Hankins ("Marsilio Ficino on Reminiscentia and the Transmigration of Souls," in: *Rinascimento* XIV 2005, pp. 3–17) think that they admit only an allegorical meaning of the doctrine, Brian Ogren argues that behind tactical distancing and under a "veil of allegorical language" lies a genuine interest in the doctrine, stimulated also by the points of contact with Kabbalistic doctrine and its mediators in Italy (Brian Ogren, *Renaissance and Rebirth. Reincarnation in Early Modern Italian Kabbalah*, Leiden/Boston 2009, p. 257). I would like to thank Elke Morlok for bringing Ogren's publication to my attention.

21 Ogren, *Renaissance and Rebirth*, pp. 256–257.

22 I quote from the vernacular version of *De amore*: Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Nicoli, Firenze [1987] 2013, VI,4, pp. 117–118.

23 Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, testo latino a fronte, traduzione di Errico Vitale, Firenze/Milano: Giunti 2017, p. 1261. Cf. Ogren, *Renaissance and Rebirth*, pp. 258–259. Besides, this mediation has a prehistory. As Anne Eusterschulte has shown, since the Middle Ages, the Platonic philosophy of the chariot of the soul has been linked with theological approaches (including that of the divine vision in the raptus) to formulate the theory of the glorious resurrected body.

And again, in the *Theologia Platonica*, Ficino devotes a large part of book XVII to the doctrine of the soul according to the Platonic Academies. In chapter III he elaborates on the doctrine of ‘palingenesis’, without distancing himself from it for the time being.²⁴ In chapter IV he then gives the ‘correct’ explanation. The human soul has in itself only ‘dispositions corresponding to other species,’ not the possibility of passing ‘from one species to another’:

Concediamo inoltre che l’anima sia gravida dei semi di tutte le vite e perciò possa realizzare le serie di ognuna di esse, tuttavia a patto che quei semi siano in quest’anima nel modo dell’anima e della specie umana e da essi scaturiscano tendenze e disposizioni corrispondenti ad altre specie, senza tuttavia che si realizzi mai una vera trasmutazione da una specie a un’altra. (Ficino, *Teologia platonica*, p. 1735).

We concede, moreover, that the soul is pregnant with the seeds of every [kind of] life, and so can enact the courses of all these lives, but with this proviso: that in this very soul the seeds exist according to the mode of the human soul and its species, and that from them burgeon the desires and habits consonant with all the other species, and yet that a true transmigration from species to species never occurs.²⁵

Ficino therefore decisively denies the transmigration from human body into animal body, but throughout the chapter he does not explicitly argue against the migration from human body into human body.

But also the passage of the *De amore* in which Ficino illustrates the theory of the ‘death of lovers’ can be understood as an attempt to analogise the idea of transmigration to that of the Christian resurrection. Earlier (chapter II, VI), Ficino had defined love as the desire to ‘transfer oneself into the beloved’ (“transferirsi nella persona amata,” *ibid.*, p. 35). In chapter II, VIII the state of the unreciprocated lover, whose soul has left his body, is then described as follows:

Adunque non è in sé l’animo dello amante [. . .] Viv’egli in aria, o in acqua, o in fuoco, o in terra, o in corpo di bruto? No, perché l’animo humano non vive in altro corpo che humano. Vive forse in qualche altro corpo di persona non amata? Né qui ancora, imperò che se non vive dove vehemente vivere desidera, molto meno viverà altrove. Adunque in nes-

(Anne Eusterschulte, “Glorienleib und *anima phantastica*. Neuplatonische Voraussetzungen christlicher Konzepte pneumatischer Leiblichkeit im Blick auf die lateinische Frühscholastik,” in: Verena Lobsien/Bernd Roling/Lutz Bergemann/Bettina Bohle (eds.), *Vom Seelengefährten zum Glorienleib. Formen aitherischer Leiblichkeit*, Berlin 2018, pp. 59–103).

²⁴ Ficino, *Teologia platonica*, p. 1723.

²⁵ Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, Books XVII–XVIII, trans. by Michael J. B. Allen and ed. by James Hankins, Cambridge: Harvard UP, 2006, p. 47.

sun luogo vive chi ama altrui e non è da altrui amato, e però interamente è morto el non amato amante, e mai non risuscita, se già la indegnatione no'l fa risuscitare (Ficino, *El libro dell'amore*, pp. 40–41).²⁶

So the lover's soul is not in itself [. . .] Does it live in air, or in water, or in fire, or on earth, or in the body of a brute? No, because the human soul does not live in any body other than a human one. Does it live in any other body of an unloved person? Nor here, for if it does not live where it longs to live, it will live much less elsewhere. Therefore nowhere does he live who loves another and is not loved by another, and therefore the unloved lover is entirely dead, and never resurrects, if indignation does not make him resurrect (my translation).

The lover, or rather his soul,²⁷ could only continue to live in the body of the beloved – neither in another body nor in a non-human body, Ficino points out. But since the beloved does not accept him into himself, this lover is 'entirely dead' and can at most 'resurrect' if he falls out of love through "indegnatione," i.e. outraged by the cruelty of the beloved. Throughout the chapter, Ficino carefully avoids mentioning the idea of the migration of the soul of one into the body of the other, employing instead the Christian semantics of resurrection.

Yet Ficino clearly refers to the debate on transmigration when he postulates the question in which bodies the soul can survive. In what follows we exclusively find the ideas of death and resurrection: if the beloved reciprocates the lover, he also dies, and thanks to the exchange of souls both are resurrected and gain a 'double life'.²⁸ Ficino is also cautious here: he only mentions that the beloved thus "gives back" his soul to the lover, but it is clear that he is referring to the topos of the exchange of souls or hearts.²⁹ In Ficino, however, this death of lovers

²⁶ Ficino, *El libro dell'amore*, pp. 40–41.

²⁷ It is true that Ficino speaks here of "animo" – perhaps a caution to hide the allusion to transmigration. But in the following description of mutual love he speaks of "anima", then again of "animo".

²⁸ Ficino, *El libro dell'amore*, p. 42, also for the following quote.

²⁹ Cf. for example Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* (in the following: RVF) 17 and 21. Elements of Platonic love theory indirectly reach (through Augustine, Origen and others) into medieval love theory and poetry. The exchange of souls in the sense of a transformation of the lover into the beloved is alluded to in Cecco D'Ascoli's *Acerba* and in RVF 23, 51, 94. Around 1400 the motif was introduced into the terminology of love (later taken up by Ficino) through a pseudo-platonic poem in Aulus Gellius' *Noctes Atticae* (cf. Sabrina Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002, pp. 33–38, 55–57).

On the exchange of hearts see also Vanessa Schlüter, *Wissen im Herzen der Dichtung. Karδιοzentrische Lyrik von Petrarca bis Marino*, Mainz 2018, pp. 72–75. On the exchange of hearts in medieval literature as a mystical variation of a biblical motif see Bruno Quast, "Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von ge-

is radicalised and becomes a state of suspension of all vital functions, intermediate between life and death.

It is in this sense, in Buonarroti's madrigal "Ancor che 'l cor già molte volte," that the lyrical subject describes its own condition as that of one who has life as death ("per morte ha vita").³⁰ In describing reciprocal love, Ficino also uses another topos, the one of the image of the beloved person present in the lover's heart. The lover carves this image into his soul and the beloved must love him back as soon as he recognises himself in it as in a mirror (the precondition of reciprocity is thus the similarity of souls).³¹ Ficino will take up the idea again later, describing the lover's love for this inner image as a *raptus*, even reappropriating the image of the chariot of the soul. To be more precise, the chariot of the soul takes the place of the *spiritus*, which transports the image of the beloved into the heart and the imagination of the lover; the lover's soul is in turn transported up to the image in a *raptus*.³²

To recapitulate: according to Ficino, the soul of the lover leaves his body to reach that of the beloved, i.e. is transported to his image in a rapture. Such abandonment is implicitly conceived as a failed or successful migration of the soul, depending on whether the love is reciprocal or not. In the positive case, resurrection is given, in the negative case, 'death' occurs.

The Neoplatonic imagery of incarnating souls and the death of lovers continued to have an effect in mid-16th-century Florence. The late 15th-century poem "Città di vita" (City of Life) by Matteo Palmieri, which supports the problematic theory of the pre-existence of souls, circulates clandestinely and is mentioned by Giambattista Gelli in 1551, for example.³³

gessenen und getauschten Herzen," in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129 (2003), pp. 303–320. Cf. also Armand Strubel, "Cœur personifié, réifié, hypostasié: les avatars de l'organe dans la littérature du XVe siècle," in: *Micrologus* 11 (2003), pp. 449–468 and Hinrich Hudde: "Augenblick und Herzenstausch. Liebesmadrigale von Veronica Gambara, Gaspara Stampa und Anna Golfarina," in: *Italienisch* 49 (2003), pp. 84–89.

30 Corsaro/Masi, 67, Silloge 41. Cf. Mario Martelli's interpretation: "Esegesi del madrigale 118 di Michelangelo," in: *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo*, n.s. XLI (1973–1975), pp. 347–366. The soul of the lover that leaves the body without being able to die is referred to in Corsaro/Masi 8, Silloge 1.

31 Ficino, *El libro dell'amore*, p. 43.

32 "Questi spiriti si generano dal caldo del cuore della sottilissima parte del sangue. L'animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è nella fantasia scolpita, e inverso la persona amata" (ibid., p. 136).

33 In Gelli's *Letture dantesche*. Cf. Alessandra Mita Ferraro, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Genova 2005, p. 459.

The idea of a ‘return’ of the beloved being, which changes her or his character and thus ultimately the fate of the lover, is also found in three other poems by Michelangelo, that show close correspondence with “Se l’alma è ver”. The first, “Gli sguardi che tu strazi,” where the ‘rebirth’ of the beloved and cruel woman is asked of Love as just reparation for the ‘murder’ perpetrated by the beloved to the detriment of the lover:

Gli sguardi che tu strazi
a me tutti gli togli,
né furto è già quel che del tuo non doni;
ma se ’l vulgo ne sazi
e ’ bruti, e me ne spogli,
omicidio è, ch’a morte ognor mi sproni.
Amor, perché perdoni
tua somma cortesia
sia di beltà qui tolta
a chi gusta e desia,
e data a gente stolta?
Deh, falla un’altra volta
pietosa dentro e sì brutta di fori,
ch’a me dispiaccia e di me s’innamori.

Corsaro/Masi 95, Silloge 63

All the glances that you waste, you take from me;/ nor is theft what you don’t give of yours,/ but if you sate the crowd/ and the brutes with them, and deprive me,/ it’s murder, since you keep driving me toward death./ Love, why do you permit/ your highest favor, beauty,/ to be taken away/ from one who enjoys and wants it,/ and given to foolish people?/ Oh, remake her to be/ inwardly merciful and so ugly outwardly/ that she’ll fall in love with me, and I’ll dislike her. (Saslow/Michelangelo 295).³⁴

While “Se l’alma è ver” insisted on the idea of reincarnation and therefore on the return of the soul of the beloved in a new body, here the regeneration of both the body and the character of the woman is invoked.³⁵ In both cases, however, the renewed woman should feel pity for the lover, who remains identical to himself. On the other hand, in “Perché tuo gran bellezze al mondo sièno” and

³⁴ Here, I have slightly corrected Saslow’s translation in order to keep its meaning closer to the original: instead of translating “strazi” as “you torment”, I translate: “you waste”; instead of “it’s not really theft, if you don’t give what’s yours”: “nor is theft what you don’t give of yours”, instead of “beasts”: “brutes”.

³⁵ *Sillogie* 64, a back-and-forth dialogue between the speaker and Love, also contains a similar fantasy of revenge or change of relationship after death (“poi che sarete morti”; Corsaro/Masi 97).

in the variant “Sol perché tuo bellezze al mondo sièno” the remaking of the beloved being will benefit not the lyric subject, but its double:

Perché tuo gran bellezze al mondo sièno
in donna più cortese e manco dura,
prego se ne ripigli la Natura
tutte quelle ch’ognor ti vengon meno,

e serbi a riformar del tuo sereno
e divin volto una gentil figura
del ciel, e sia d’Amor perpetua cura
rifarne un cor di grazia e pietà pieno;

e serbi poi i miei sospiri ancora,
e le lacrime sparte insieme accoglia
e doni a chi quella ami un’altra volta.

Forse a pietà chi nascerà ’n quell’ora
la moverà con la mia propria doglia,
né fia persa la grazia ch’or m’è tolta.

Corsaro/Masi 72, Silloge 46

So that your great charms may remain on earth/ in a woman who is kinder and less stubborn,/ I pray that Nature will take back to itself/ all the ones that are fading from you day by day,/ and store them up to refashion from your divine/ and serene face another tender, heavenly form,/ and that Love will take continual care to make/ a new heart for it, full of grace and mercy./ And let it store up all my sighs as well,/ gather them together with the tears I’ve shed,/ and give them to someone who’ll love her once again./ Perhaps he who will be born on that day/ will move her to pity with my own misery,/ and won’t lose the grace that’s now denied to me (Saslow/Michelangelo 392).

We find again the ‘hard’ (“dura”) woman of “Se l’alma è ver” and also the expression ‘di grazia [. . .] pieno’, here referring to the heart. The agents of the remaking of the beloved being, attributed to an unspecified entity in “Se l’alma è ver” (since there transmigration was evoked almost as a natural law, not as an exceptional case) and to “Amor” in “Gli sguardi che tu strazi”, are now Nature for the physical aspect, Love for the character. In the variant “Sol perché tuo bellezze al mondo sièno”, Heaven intervenes instead of Love:

Sol perché tuo bellezze al mondo sièno
eternè al tempo che le dona e fura,
credo se ne ripigli la Natura
tutto quel ch’ogni giorno a te vien meno,

e serbi al parto d'un piu largo seno
 di miglior sorte e con piu strema cura
 per riformar di nuovo una figura
 ch'abbi 'l tuo volto angelico e sereno.

Deh, serbi 'l cielo i mie sospiri ancora,
 e le lacrime sparte mie raccoglia
 e doni a chi quest'ami un'altra volta:

forse a pietà chi nascerà 'n quell'ora
 lo moverà con la mie strema doglia,
 né fie persa la grazia ch'or m'è tolta.

Corsaro/Masi 217,
 Rime liriche e amorose 66

Only that your charms may remain on earth/ eternal to time that donates and withdraws them/ I pray that Nature will take back to itself/ all the ones that are fading from you day by day,/ and store them up, for the birth of a more generous bosom,/ of better fortune, and with more intense care/ in order to reshape anew a figure/ that has your angelic and serene face./ Oh, let Heaven also preserve my sighs,/ and gather up the tears I shed,/ and give them to someone who'll love him once again:/ perhaps he who will be born at that hour/ will move him to pity with my extreme misery,/ and won't lose the grace that's now denied to me (translation mine).

As Nature preserves the beauty of the addressee (here a male one) in order to recreate an even more beautiful man in the future,³⁶ Heaven, by preserving the tears of the lover, will be able to make them fruitful in favour of an *alter ego*, one that will be born at the same moment as the double of the beloved. In both poems we thus have the idea of a 'return' of the unhappy couple under better conditions, which will perhaps even give them happiness.

36 The idea that Nature can improve herself as she creates beautiful human beings is also expressed in this fragmentary poem:

Natura ogni valore
 di donna o di donzella
 fatto ha per imparare, insino a quella
 ch'oggi in un punto m'arde e giaccia [sic] el core.
 Dunche nel mio dolore
 non fu tristo uom più mai;
 l'angoscia e 'l pianto e' guai,
 a più forte cagion maggiore effetto.
 Così po' nel diletto
 non fu né fie di me nessun più lieto.

(Corsaro/Masi 382, Frammenti e abbozzi 7)

While in “Se l'alma è ver” the migration of the soul could be seen as a journey of purification, in the two variants on the remoulding of an ‘angelic’ beloved being there is the prospect of both an outer and inner perfecting of the addressee. The double of the latter, precisely because it is perfected, is and at the same time is not the same, but rather seems to be the outward ‘figure’ (‘your divine and serene face,’ ‘your angelic and serene face’) that resembles the beloved. It is the face of the addressee that serves as the ‘idea’, the model from which to shape the double. A similar fantasy is developed in a madrigal perhaps dedicated to Vittoria Colonna, in which the idea of the beloved impressed in the heart of the speaker serves as a model for a new beauty:

Come portato ho già più tempo in seno
l'immagin, donna, del tuo volto impressa,
or che morte s'appressa,
con privilegio amor ne stampi l'alma,
che del carcer terreno
felice sie 'l dipor suo grieva salma.
Per procella o per calma
con tal segno sicura,
sie come croce contro a' suo avversari;
e donde in ciel ti rubò la natura,
ritorni, norma agli spirti alti e chiari,
ch'a rinnovar s'impari
là su pel mondo un spirto in carne involto,
che dopo te gli resti il tuo bel volto.

Corsaro/Masi 244, Rime liriche 87

Lady, as I've already carried the image/ of your face pressed into my breast for a long time,/ now that death is approaching,/ let Love print it on my soul exclusively,/ so that it may happily/ shed the heavy corpse of its earthly prison./ May it, through storm or calm,/ be safe with such a sign/ to act like a cross against its enemies;/ and return to Heaven, from which Nature stole you,/ as a model for the lofty, shining angels/ to learn to make, up there,/ another spirit wrapped in flesh for the world,/ so your fair face may stay in it after you (Saslow/Michelangelo 446).

The classic topos of the image of the beloved imprinted on the lover's soul gains an original twist through the metaphor of print (“con privilegio,” literally: with printing privilege). The metaphor of printing serves here to imagine a reproduction and perpetuation of the image of the beloved. First located within the lover's breast, the image should (according to the speaker's wishful thinking) then be imprinted on his soul. In this way the soul would be able to leave the body more easily and then be protected on its afterlife journey. The ‘adversaries’ it encounters are perhaps devils (Corsaro/Masi 1011) to be contrasted with ‘spirits high and clear’ – in the margin, Michelangelo added the variant ‘angels’ (Corsaro/Masi

CCXXXIV).³⁷ The soul of the speaker is, to use a modern metaphor, like a passport with a visa to Heaven.

The image of the beloved appears, in short, as a salutary talisman – a similar, even magical, power is also attributed to it in the sonnet “I’ mi son caro” (“Sicur con tale stampa in ogni loco/ vo, come quel c’ha incanti o armi seco,” Corsaro/Masi 182, Rime liriche 39). The image of a beloved being seems to be endowed with a power equivalent to that of a sacred image, and perhaps the idea derives from the popular devotion based on small images with religious subjects:³⁸ the contamination of the classic ‘woman in the heart’ with a trait of popular devotion is by no means trivial, all the more so in a poem possibly dedicated to Colonna.

However, the journey of the soul, equipped with the salutary image, also brings to mind the aforementioned image of the mystical *raptus*, which Ficino also uses in his description of the pathology of love:

Agiungesi che dove l’assidua intentione dell’animo ci trasporta, quivi volano ancora gli spiriti che sono carro e instrumento dell’anima. Questi spiriti si generano dal caldo del cuore della sottilissima parte del sangue. L’animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è nella fantasia scolpita, e inverso la persona amata (Ficino, *El libro dell’amore*, p. 136)

It should be added that where the diligent intentions of the soul transport us, there the spirits fly which are the chariot and instrument of the soul. These spirits are generated by the warmth of the heart of the thinnest part of the blood. The lover’s soul is enraptured towards the image of the beloved, which is sculpted in the imagination, and towards the beloved person (my translation).

This purely mental and inner trajectory towards the beloved object becomes an otherworldly journey in this poem: instead of travelling towards the image of the beloved, the soul travels with it, and is indistinguishable from it:

³⁷ The idea of the lover’s ‘return’ to Paradise with the help of the beloved is also to be found in Silloge 12 (“Spirto sciolto/ ritorna alla sua stella/ a fruir quell Signore,” Corsaro/Masi 25–26, Silloge 12). It is an interesting case because here we have Plato mediated by Dante: as Giorgio Masi explains, in *Paradiso* IV, 52 Beatrice explains that Plato “dice che l’anima a la sua stella riede” (says that the soul returns to its star) and admits that perhaps there is some sense in this doctrine. Also in the present poem, the platonic Heaven is viewed as homologous to the Christian one.

³⁸ Could the image that accompanies the soul of the lover also allude to the use of burying the dead together with a sacred coin or medal? For this tradition, see the *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana* 3 (2007), pp. 67, 71, 76, 814.

Per procella o per calma
 con tal segno sicura,
 sie come croce contro a' suo avversari

The subject of this phrase is in fact the soul, protected by the simulacrum, but made itself an image: 'like a cross'. The soul as substrate of the image coincides with it. But it is in verses 10–14 that the idea of the migration of the soul becomes clearer: it is still the soul that is the subject of the sentence, and that returns to the Neoplatonic Heaven, where souls reside before and after their incarnation.

That the soul-image now acts as a 'model,' an 'idea' for a new beautiful woman is a well-known topos (and can be traced back to Petrarch's RVF 77, 78, 159). More noteworthy, however, is the fact that, finally, the model for the new beauty is not simply the image of the beloved, but the soul of the speaker that bears its imprint. Just as the lover in "I mi son caro" or "Non pur d'argento o d'oro" is reduced to a mere material support or empty form destined to receive the beloved as precious 'content', the soul of the speaker here also acts as a vehicle, but it is somehow marked and made image too ("come croce," 'like a cross').

The image of the passport was not meant to be a mere facilitating comparison. Reconsidering the series of poems of the double, one has to ask what idea of identity emerges from them. It is clear that the lovers and beloved counterparts staged here are empty personae, and that the assertion of a 'return' (of the speaker and the addressee) is a purely verbal fiction. But how is identity postulated in terms of language? In "Se l'alma è ver," it is the experience of death that transforms the soul of the woman released from her body – the body thus seems a mere interchangeable container.

In the revengeful fantasy of "Gli sguardi che tu strazi," the body is not a guarantor of identity either, as it can be transformed into something unpleasant – here, too, the soul seems to contain the character of the woman who turns from cruel to pitiful. In the variations on the remoulding of the beloved woman/man, on the other hand, it is the angelic face that seems to carry identity, a face that only after such a remake corresponds to a pitiful character. In "Come portato ho" the image of the beloved's face is also the bearer of identity. Although unique, the image is then multiplied: first kept in the breast, it is printed on the soul of the speaker and later used as a model for a new beautiful woman.

It is therefore evident that the conception of identity here does not correspond to that of individuality as we inherited it from the resurrectional conception. Instead, it vaguely participates in the imagery of transmigration (purification of the soul that is disembodied and reincarnated) together with the one of artistic repro-

duction.³⁹ The reproductive work of nature, sometimes thought of as capricious-cruel, sometimes as teleological, is conceived in the same way as artistic work.

If it is true that a large part of these fantasies of reincarnation could be read as the vindictive fantasies of a typical Petrarchistic lover, it is also true that Buonarroti thinks of the possibility of a ‘return’ of the person beyond the sole formulas of love poetry. In a fragment of probably spiritual character, the lyric subject expresses the desire to be able to consecrate his art to the service of a “you” (probably God), if he were allowed to return to life:

[. . .]

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 ch’alcun crede, i’ pur m’appago
che si ritorni a viver, a tal sorte
ti servirò, s’avien che l’arte segua.

Corsaro/Masi 452, Frammenti 62

If in Your name I have conceived some images,/ it is without getting away from the thought of death,/ so that art and wit have to vanish./ But if, as some believe, and I am also happy to believe,/ we return to life, I will serve you/ to such a fate, if it happens that I’ll still have my art (translation mine).

The caution with which the possibility of a return of the subject is expressed is remarkable: the belief in a reincarnation is attributed to ‘some’ (‘alcun’) and the adherence of the ‘I’ to this belief is not affirmed, but rather expressed in hypothetical form (‘se’). Buonarroti must have been well aware that this consoling fantasy of his was far from being shared by many.

5 The epitaphs for Cecchino Bracci: a series of ‘capriccios’ around the resurrection?

The fifty epitaphs composed in 1544 for Cecchino Bracci, who died at the age of sixteen, form an autonomous part of Buonarroti’s work. The boy was the nephew and ward of Luigi del Riccio, who loved him, as Michelangelo insinuates, with more than paternal love. That the poet had arrived at the extraordinary number

³⁹ We find the ‘reproduction’ of beauty not as migration, but as the result of artistic work in “S’egl’ è che ’n dura pietra alcun somigli” (Corsaro/Masi 82) and “Se d’una pietra viva” (Corsaro/Masi 71).

of fifty poems must have been due to the insistence of his friend, who rewarded him with culinary gifts, and to his desire to accompany Luigi in his mourning.⁴⁰ From a formal point of view, Buonarroti drew on the ancient tradition of the epigrammatic epitaph:⁴¹ almost all the quatrains in the collection (with the exception of a madrigal and a sonnet) end on a witty, sometimes playful note. In this sense, they conform to the tradition of burlesque epitaphs, a genre that was frequently cultivated. Collections of epitaphs were also fashionable, although usually dedicated to well-known figures. Del Riccio, who established the order of the fifty epitaphs, put them together with another twelve composed by various friends to form a collection that enjoyed ‘a significant manuscript fortune’.⁴²

Although Buonarroti refers to ancient and contemporary conceptions of the genre, his cycle of mourning is remarkable for several reasons. First of all, the way in which these texts are exchanged is peculiar, as they are solicited by his friend del Riccio through gifts of food, accompanied by notes in which the au-

40 In his excellent essay, Franz Völker shows how Michelangelo’s epitaphs correspond to the tradition of the epigrammatic epitaph (“I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio,” in: *Italique* III (2000), pp. 23–44). While highlighting the contrast between the ‘commonplaces of classical or Christian consolatio’ (ibid. p. 31) and arguments that deny, sometimes brutally, the attempt to make sense of the absurdity of death, the author highlights the consolatory function, showing how it is precisely the large number of texts written, the principle of “repetition” and variation that informs Michelangelo’s missives, that offer his friend a sort of emotional accompaniment in the process of grieving. In fact, according to Völker, repetition acts as a way of fragmenting the trauma.

On the other hand, Ann Hallock is right in hypothesising that the genre of the epitaph provided the poet with the opportunity to focus on a key theme of his entire production, namely the complementary relationship between life and death, in a cycle of its own. Cf. Ann Hallock (“Michelangelo’s Revelatory Epitaphs,” in: *Neophilologus* 67 (1983), pp. 525–539), who, however, analyses the theme in an entirely generic manner, without noting its specificities. It should also be noted that the composition of the epitaphs falls in the period in which Michelangelo was planning, together with his friends del Riccio and Giannotti, the so-called *Silloge*. For the complementarity of life and death in Michelangelo cf. Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, pp. 56–72.

41 Corsaro/Masi 105. This tradition, however, is not undisputed in Humanism. The Flemish humanist Jodocus Badius Ascensius, in his commentary on Horace’s poetics (1511), postulates different styles for the various sub-genres of elegy: serious style for epitaphs, playful style for epigrams: “Qui etenim epitaphia aut nenias hoc carmine scribere uolet sicut sententias graues & seueras: ita uerba seuera & rigida habebit. Qui epigrammata: salibus & facetijs plurimis vtentur” (cf. Franz Penzenstadler, “Elegie und Petrarkismus – Alternativität der lyrischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik,” in: Klaus W. Hempfer/ Gerhard Regn (eds.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart: Franz Steiner 1993, pp. 77–114, esp. p. 110).

42 Corsaro/Masi 1058.

thor insists on the extemporaneous nature of his inspiration. Secondly, most of the poems are surprising in that they are abundant with conceits.⁴³ Alongside the traditional consolatory arguments, moreover, we find texts that brutally deny any consolation linked to the hope that the deceased will survive in a Christian paradise, or even in the memory of his friends. Finally, we find the irreverent and heterodox development of certain themes, which crystallise around the concepts of 'resurrection' and 'beauty'.

All this makes it possible to read these compositions as 'capriccios': capriccios in the sense of extemporaneousness and in the sense of the contradictory, amphibious character of the texts. But because of their epigrammatic character, the epitaphs can also be likened to the pasquinades, wherein political invectives often took the form of burlesque epitaphs.⁴⁴

6 Cecchino's extraordinary destiny

Several epitaphs postulate the exceptional nature of Cecchino's fate, due to his uncommon beauty. Epitaphs 8 and 10 remain rather conventional, referring to the official doctrine of the resurrection of bodies: Cecchino will have his body back in all its beauty (which cannot be transmitted to the living, who are less beautiful than him); on Judgement Day his body will rise again, more graceful than ever. In Epitaph 31, in contrast, death is interpreted as a short sleep aimed at making the boy's body even more beautiful:

Qui sol per tempo convien posi e dorma
per render bello el mie terrestre velo,
ché più grazia o beltà non have 'l cielo
ch'alla natura fussi essempro e norma.

Corsaro/Masi 353, Epitaffi 31

Here I must rest and sleep only for a while,/ to make my earthly veil beautiful,/ for Heaven has not more grace or beauty/ that could serve as a standard and a model to Nature (Saslow/Michelangelo 371, slightly corrected).

⁴³ Cf. the three epitaphs that conceitfully play with the name de' Bracci (Corsaro/Masi 369, 346, 363).

⁴⁴ Through Pasquino's mouth, then, political satire could also be combined with reformist tendencies, as Celio Secondo Curione's dialogue *Pasquillus extaticus* (or *Pasquino in estasi*, Venezia 1543) shows.

The beautiful body then, similar to the image of the beloved in “Come portato ho già più tempo in seno,” will serve as a model of beauty for the creation of other beautiful bodies – and it must therefore be deduced that it will be assumed into Heaven before the Day of Judgment.⁴⁵

The justification for the exceptional nature of Cecchino’s fate in Epitaph 41 is different:

I’ fui de’ Bracci, e qui mie vita è morte,
sendo oggi ’l ciel dalla terra diviso,
toccando i’ sol del mondo al paradiso
anzi per sempre serri le suo porte.

Corsaro/Masi 363, Epitaffi 41

I was one of the Bracci, and here my life is death,/ as today Heaven is divided from Earth/
and as I’m the only one on earth who will reach Paradise,/ before it will shut forever its
doors (translation mine).

Given that in the present times Heaven has become irreparably separated from Earth (a probable allusion to the corruption and crisis of the Church), Paradise is about to close its doors for good: Cecchino will be the last person permitted to reach it. In the penultimate epitaph, Cecchino’s resurrection is even presented as already accomplished. As Giorgio Masi notes, the observation of the empty tomb (“non è più qui” – ‘he is no longer here’) also echoes the angel’s words to the Marys at Christ’s tomb (Corsaro/Masi 371):

Ripreso ha’l divin Braccio il suo bel velo;
non è più qui, ch’anz’al gran dì l’ha tolto
pietà di terra, chè s’allor sepolto
fussi, lu’ sol sarie degno del cielo.

Corsaro/Masi 371, Epitaffi 49

The divine Braccio has taken back his fair veil;/ he is no longer here, cause before the
great day/ pity removed him from earth, for if he were buried then,/ he alone would be
worthy of Heaven (Saslow/Michelangelo 389, slightly corrected).

Cecchino, as already announced in Epitaph 31, has risen before his time. If he were to be buried on the Day of Judgement, he alone would be found worthy of Paradise. The ‘pity’ (v. 3) is therefore addressed to the other men, who could not stand comparison with Cecchino.

⁴⁵ Cf. also Masi’s commentary in Corsaro/Masi 353, stating that Cecchino here declares that he will recover his own body in advance, while in Epitaffi 49 he claims having already recovered it (“qui, dunque, lo stesso Cecchino dichiara [. . .] che la [la propria corporeità] riavrà in anticipo, e in Epitaffi 49, addirittura, si afferma che l’ha già riavuta”).

It seems that in these texts the relationship between beauty and bliss has been reversed. According to the official doctrine, the blessed will take back their bodies, and these bodies will be made beautiful to correspond to the soul's condition of perfect bliss. Here, however, it seems that Cecchino's (external) beauty is the condition of his salvation and exceptional destiny. A correspondence between outer and inner beauty is not postulated. Cecchino's exceptionality seems to guarantee him an individual, unique destiny. However, this idea of uniqueness is countered by the statement in Epitaph 31, where the boy's body serves as a model for other beautiful bodies.

7 Does beauty belong to the individual?

The conflict between a resurrectional concept that focuses on the individuality of the resurrected body, and the idea of a beauty that can be reproduced and even redistributed, is openly discussed in Epitaph 8. The poem, referring to the doctrine according to which the dead in the resurrection will obtain their bodies intact and young, states that the resurrected Cecchino will have to recover all his beauty – which is why this beauty cannot, now that the boy is dead, be distributed among other less fortunate mortals:

Non può per morte già chi qui mi serra
La beltà, ch'al mortal mie largir volse,
renderla agli altri tutti a chi la tolse,
s'al fin com'ero de' rifarmi in terra.

Corsaro/Masi 328, Epitaffi 8

He who shuts me in here can't, through death, return/ the beauty he was willing to lavish on my mortal self/ to all the others whom he took it from,/ if at last he must make me again as I was on earth (Saslow/Michelangelo 346).

In a letter to Luigi del Riccio, Michelangelo affirms this 'truth' of faith against the poetic 'fable'⁴⁶ – even though he had developed just such a 'fable' in Silloge 27 and Rime liriche 88. In Silloge 27 we are dealing with a kind of warning addressed to a beautiful woman, who is asked not to become arrogant because of her physical attractiveness:

⁴⁶ The letter's full text is in Corsaro/Masi 686.

Donna, ma s'tu rendessi
 Quel che t'ha dato il ciel, ch'a noi l'ha tolto,
 saria più il nostro, e men bello il tuo volto.
 Corsaro/Masi 50, Silloge 27, vv. 15–17

But lady, if you gave back/ what Heaven has given to you, and taken from us, our face
 would be more beautiful, and yours less (Saslow/Michelangelo 272).

As in the epitaph, we find an opposition not between the beautiful person and the speaker, but instead between the beautiful person and (potentially) all other human beings. As Corsaro/Masi point out, the hypotext for this idea is RVF 350, in which beauty is presented as a material good of limited quantity: Nature, which does not usually want “per far ricco un, por gli altri in povertate” (RVF 350, v. 6),⁴⁷ has, as an exception, given all beauty to Laura. The madrigal composed for the death of Vittoria Colonna is quite different:

Per non s'avere a ripigliar da tanti
 quell'insieme beltà che più non era,
 in donna alta e sincera,
 prestata fu sott'un candido velo,
 ch'a riscuoter da quanti
 al mondo son, mal si rimborsa il cielo.
 Corsaro/Masi 245–246,
 Rime liriche 88, vv. 1–6

So as not to have to recover from great numbers/ that unified beauty that was no longer
 on earth,/ Heaven lent it all in the form of the white veil/ of one noble and pure lady,/ for
 it would be poorly repaid/ if it had to collect from everyone in the world (Saslow/Michelangelo 448).

Heaven lent all the beauty (“quell'insieme bellezza”),⁴⁸ which it could also have given to ‘many’ (“tanti”), to the ‘high and sincere’ woman, in the form of a candid veil, that is, a chaste body (Corsaro/Masi 1012). It (Heaven) did so in order not to have to recover the beauty fragmented into so many bodies, because in this way Heaven would have been poorly repaid: which is meant to imply that the ‘many’ were not as worthy of beauty as the deceased, or that it would have taken Heaven much longer to recover the beauty from the many. (The diction is interesting here because it also expresses the whole idea of the incommensurability of grace: everything that is bestowed by Heaven can never be adequately re-

⁴⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano 1996, p. 1330.

⁴⁸ A variant in the margin of the second verse reads “per morte la beltà che più non era” (Corsaro/Masi CCXXXIV).

paid anyway). The following verses commemorate the poetry of the deceased, which perpetuates her memory after the disappearance of her body,⁴⁹ and then end on a conceitful note:

Crudel pietà qui mostri:
se quanto a questa il ciel prestava a' brutti,
s'or per morte il riuol, morremo or tutti.
(vv. 14–16)

Cruel mercy you've shown us here/ that if Heaven had lent to the ugly as much as to her/
and now willed its return through death, then we'd all die (Saslow/Michelangelo 448).

The cruel Heaven is invited to show pity (I therefore read “mostri” as an optative):⁵⁰ if, in fact, Heaven had distributed to the ‘ugly’ the beauty it had given to her, claiming this beauty at the moment of her death, it would have made them all die. In other words, the speaker affirms that everyone except the deceased is ugly, or that all other beauty pales in comparison to the one of the beloved.

In Epitaph 8, Cecchino's beauty is an inalienable good, it is part of his individuality and therefore cannot be redistributed, whereas in the poem for Vittoria's death, the idea of a potential more ‘compassionate’ distribution serves to highlight the lady's outer and inner beauty.

However, beauty is preserved as something that does not belong to the individual, but has only been lent by Heaven. We thus rediscover a trait that we had observed in the ‘poems of the double’: beauty has been given to the beloved by Nature (or by Heaven), but time reappropriates it and Nature reuses it to form an even more beautiful woman or man.

By comparing the poems about the double with the ‘fable’ about the redistribution of beauty in Silloge 27 and Rime liriche 88, we can be certain that neither the outer beauty (which does not always correspond to an inner beauty) nor the feelings (the tears and sighs) of the self belong irrevocably to individuality: they are gifts from Heaven/Nature, which can thus also be taken away and reused. One suspects that the apparently Neoplatonic vision might cover a materialistic one. In Epitaffi 8 and the accompanying letter, however, Michelangelo prefers to

49 “Ora, in un breve anelo,/ anzi in un punto, Iddio/ dal mondo poco accorto/ se l’ha ripresa e tolta agli occhi nostri;/ né metter può in oblio,/ benché il corpo sie morto,/ i suoi dolci, leggiadri e sacri inchiostri.” (vv. 7–13); “And now, in one short breath/ nay, in an instant, God/ has taken her back from an unwary world/ and robbed our eyes of her./ But, though her body is dead, he can’t make us forget/ her sweet, her lovely and her sacred writings” (Saslow/Michelangelo 448).

50 Or Heaven is invited to show cruel mercy, as Corsaro/Masi intend – ‘cruel mercy’ as an oxymoron qualifying Heaven’s attitude towards the ugly.

stick to orthodox doctrine. The beauty of the body as an inalienably individual good, granted and restored by God on the last day: an idea that corresponds to the postulate of originality that Buonarroti proposes by comparing the wise artist to the Creator.

8 Separate souls

A number of the Epitaffi proposes variations around the theme of the soul untied from the body and its independent survival from it. This theme can also be found in the series of ‘poems of the double’ which, as we have seen, equally implies the idea of transmigration. The theme is developed in the most varied ways, sometimes in a studiously orthodox, sometimes in a decidedly heterodox manner. Whereas in Silloge 24 the transmigration of the soul is presented as a hypothesis

Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta,
che 'n alcun altro torni

Corsaro/Masi 47, Silloge 24, vv.1–2

If it's true that the soul, freed from its body,/ comes back in another one (Saslow/Michelangelo 268).

in the only madrigal among the Epitaffi, the survival of the soul is also introduced by a hypothetical ‘if’, but immediately confirmed by what follows:

S'è ver, com'è, che dopo il corpo viva,
da quell disciolta, ch'a mal grado regge
sol per divina legge,
l'alma e non prima, allor sol è beata,
po' che per morte diva
è fatta sì com'a morte era nata.
[. . .]

Corsaro/Masi 334, Epitaffi 14

If it's true, as it is, that the soul lives after the body/ released from what it supports against its will/ and only by divine law,/ only then, and no earlier, is it blissful;/ since it is made divine/ by death, just as it was born to death (Saslow/Michelangelo 352).

Through all these ‘ifs,’ Buonarroti's poem seeks to reflect a debate, a plurality of opinions. If the first verse seemingly wants to affirm the truth of the soul's survival after death, the continuation shows us that what matters, here, is emphasising the Neoplatonic dogma according to which the soul only truly lives after the

death of the body, while incarnation in a body is the death of the soul. A consolatory argument can therefore be derived from this dogma.

Equally introduced by an ‘if,’ in Epitaph 13 the hypothesis of the survival of the soul is instead demonstrated on the basis of a concrete phenomenon – the appearance of a phantom:

Se l'alma vive del suo corpo fora,
la mie, che par che qui di sé mi privi,
il mostra col timor ch'i' rendo a' vivi,
che nol pò far chi tutto avvien che mora.

Corsaro/Masi 333, Epitaffi 13

If the soul can live outside its body, my own,/ which here seems to deprive me of myself,/ proves this by the fear I inspire in the living:/ for one who had fully died could not do that (Saslow/Michelangelo 351, slightly corrected).

It is the deceased Cecchino who speaks, pointing to his grave (‘here’) to claim that his soul has survived outside his body. The proof: Cecchino, or his soul, now strikes fear into the hearts of the living. He who dies completely, that is, with body and soul, could not do so. The central ideas of this poem are twofold: it evokes Cecchino’s soul still wandering near his grave, frightening the living, and it gives a ‘proof’ of the immortality of the soul. But why is the boy suddenly represented as a *revenant*?

9 A polyphony on the post-mortal destiny of the soul: the *Spositione* of Pompeo della Barba

We have identified some potentially heterodox reflections in several of Michelangelo’s poems: the possibility of a transmigration of the soul, various speculations on the fate of the soul after death, reflections on the modalities of the resurrection of the body and on beauty as a good to be reproduced and redistributed or as an irreducibly individual attribute. It now remains to be understood to what cultural context such ideas can be referred, and in which contemporary texts such questions were debated.

In “*Spositione d’un sonnetto platonico*” by the Florentine physician Pompeo della Barba we find a compilation of various reflections on the postmortal destiny of the soul, including some rather bold positions, taken from Giovanfrancesco Pico della Mirandola’s *Strix*, Leone Ebreo’s *Dialoghi di amore* and Pietro Pomponazzi’s writings. The text revolves around a sonnet that della Barba commented on in two

lectures at the Accademia Fiorentina on 15 and 22 April 1548 (the commentary has been printed a year later).⁵¹ Despite the apparent systematism of the commentary and the author's explicit siding with those Aristotelians⁵² who, like Pomponazzi, affirmed the mortality of the soul from a scientific point of view (but at the same time stated the validity of Christian doctrine according to the strategy of double truth) the author's position is not always clear and consistent. While explicitly distancing himself from the doctrine of the transmigration of souls and limiting himself to reporting certain popular beliefs about demons with a simple 'they say,' della Barba gives ample space to the Neoplatonic doctrine and gives Homer, Virgil, Petrarch the same credit as the Bible and philosophical authorities.⁵³

The anonymous sonnet that provides the pretext for the commentary refers to a specific type of souls: those of the murdered dead who wander next to their graves to be reunited with their 'beloved bodies'. These spirits often frighten the living. The belief in such souls, eager for revenge and unable to detach themselves from their bodies, dates back to antiquity; della Barba cites, among other cases, the apparition of Dido to Aeneas (Barba, *Spositione* 59).

As stanzas 2–4 reveal, this is actually a simile in which the lyric subject describes its own situation as an unhappy lover. This situation is similar to, but reversed from, that of the souls: while they have lost their bodies, he has lost his 'spirit', which has transferred itself into the body of the beloved being – analogous to the doctrine of the transfer of the 'heart' (or soul) into the body of the beloved. While the souls of the dead can at least return to the place where their bodies are buried, the body of the unhappy lover – the poem concludes – is consumed in the flame of love, deprived of the appearance of being loved (and at the same time of its own soul).⁵⁴

51 Pompeo della Barba, *Spositione d'un sonetto platonico, fatto sopra il primo effecto d'Amore, che è il separare l'anima dal corpo de l'Amante, dove si tratta de la immortalità de l'anima secondo Aristotile, e secondo Platone*, Firenze 1554 (in the following: Barba, *Spositione*).

52 "sendo noi professori della dottrina Peripatetica" (Barba, *Spositione* 22).

53 "Ma noi doviamo con i già sopradetti per certo tenere, che i demoni si diano, e che l'anima rimanga dopo il corpo, il che ci mostra ancora Homero" (Barba, *Spositione* 68).

54 "L'ombre a gli amati corpi ognhora intorno
Vagando stanno a' i lor sepolcri appresso,
Sciolte da cruda mano, ond'è che spesso
Fra'l volgo hor questo hor quel ne pate scorno,

Miser, la spoglia mia pur fa ritorno
A l'empio sito ognhora, ove lo stesso
Spirto gli svelse, & hor se'n va con esso
Chi ne begl'occhi suoi ne porta il giorno.

The idea that the soul, wandering the earth, and more precisely near the tomb of the dead, frightens the living, corresponds to that of Epitaph 13. Although della Barba's commentary is posterior to Michelangelo's epitaphs and the Silloge, it can give us a fairly precise idea of the cultural climate that nurtured some of the most unusual fantasies in Buonarroti's poetry.

Of della Barba's articulate commentary I will only report what is of interest here. From the outset, della Barba professes to be an advocate of a materialist position, which denies the immortality of the soul; moreover, referring to Ficino, he distances himself from the theory of transmigration. However, we also find passages in which he claims to believe in the survival of the soul and in the existence of 'demons' – those wandering souls evoked in the sonnet. It seems that, like Pomponazzi, della Barba affirms the mortality of the soul from a scientific-philosophical point of view, but does not deny the necessity of believing in what cannot be scientifically proven.⁵⁵

It is in chapter IV ('What are the souls that after death go around the tombs') that della Barba develops a demonology based above all on Averroism and which grants the soul an, albeit limited ('for some time', Barba, *Spositione* 57), form of survival by means of an aerial body. Souls that remain close to their bodies after death do so

perché dopo morte ritengono di quelle passioni impresse che havevano in vita. E così in forma di torbo e humido spirito vanno tanto intorno a' i loro corpi vaneggiando, che infine spogliatesi e purgate tal passioni e tali affetti, ritornano al creatore (Barba, *Spositione* 57).

Ombre felici, almen non é disdetto
A voi l'urna fatale, el sacro loco
Che v'asconde il mirare l'amico aspetto.

Questo infelice corpo a poco a poco
(Privo de l'amoroso e caro oggetto)
A forza manca in sempiterno foco."

(Barba, *Spositione* 9)

55 Moreover, this attempt to reconcile Christian faith and philosophy is also found in Benedetto Varchi's writings on the *Division of the Soul* (in which Varchi manages to reconcile the Aristotelian philosophy of the soul with the postulate of its immortality) as well as in the writings of Paolo Ricci. For the former, cf. Marco Sgarbi, ("Benedetto Varchi on the Soul: Vernacular Aristotelianism between Reason and Faith," in: *Journal of the History of the Ideas*, 76,1 (2015), pp. 1–23), for the latter Bernd Roling (*Aristotelische Naturphilosophie und christliche Kabbalah im Werk des Paulus Ritus*, Tübingen 2007).

for after death they retain those passions which they had in life. And so, in the form of a turbid and humid spirit, they go so much around their bodies, roaming, that finally, having stripped and purged themselves of such passions and affections, they return to the Creator. (my translation)

Similar ideas can be found in Paolo Ricci's version of Averroism, which in turn influenced Pomponazzi.⁵⁶ To better understand these ideas, it is necessary to bear in mind that in Aristotle's view there is no clear-cut distinction between life and death: the living organism is instead a compound of 'living' and 'dead' elements.⁵⁷

The transmigration theorised in the *Phaedon* is instead admitted in a purely metaphorical sense, following Ficino's interpretation (according to which it is not true transmigration, but purification of souls).⁵⁸ The doctrine of Pythagoras

56 For the idea of an accidental survival of the individual soul thanks to a body made of imaginative spiritus in Ricci cf. Bernd Roling: "Eine akzidentelle Individualität und gleichsam astrale Leiblichkeit ist über den Tod hinaus möglich, betont Ricci, und sie beruht auf Imagination. Eine vergleichbare Leiblichkeit haftet der Seele an wie bildhafter Rest und lässt sich als Entsprechung einer körperlichen Auferstehung deuten" (Roling, "Glaube, Imagination und leibliche Auferstehung: Pietro Pomponazzi zwischen Avicenna, Averroes und jüdischem Averroismus," in: Andreas Speer/Lydia Wegener (eds.): *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter*, Berlin 2006, pp. 677–699, p. 693). Later, della Barba also evokes the idea of the body made of spiritus, which serves to expiate earthly sins ('those souls that are unclean and stained after death should make themselves another very thin material body, in which by divine constitution, as in a sensitive prison, they suffer cold and heat, the stench, the screeching and the beating'; Barba, *Spositione* 58, my translation). By these 'others' della Barba is probably referring to Avicenna and followers, who think that souls too prone to sensual passions must purify themselves from such passions after death by suffering the impossible satisfaction of physical desires (Roling, *Aristotelische Naturphilosophie*, pp. 187–188; cf. also J. Michot, *La destinée de l'homme selon Avicenne. Le retour à Dieu (ma'a'd) et l'imagination*, Louvain 1986, pp. 190–200, 456–458).

57 Cf. Frank Fehrenbach: "Das Lebewesen selbst ist in der dominanten aristotelischen Tradition durch die Verschränkung von Leben und Tod charakterisiert, etwa durch den Wechsel von Wachen und Schlafen, durch den Einschluss von noch nicht Fleisch gewordenen oder bereits als 'totes' Fleisch auszuscheidenden Bestandteilen der Ernährung, durch das Kompositum aus 'lebendigem' Fleisch und 'toten' Knochen, aber auch durch die Verbindung von Lebensprozessen, die ihr Ziel in sich selbst besitzen (z. B. die Wahrnehmung) und mechanischen Abläufen; in der aristotelischen Tradition betrifft dies die Transformation von *kinesis* in *enérgeia* und *vice versa* durch den lebendigen Organismus." (*Quasi vivo*, p. 6).

58 "Ma Platone nel Fedone pare che voglia che tanto vadino vagando con quell desiderio de la natura corporea, che di nuovo si vestino un altro corpo simile a i desiderii e a costume che prima hanno in vita esercitati" (Barba, *Spositione* 57).

is also mentioned with scepticism. After also evoking necromantic practices and the belief in demons mating with humans,⁵⁹ the author concludes that

Ma noi doviamo con i già sopradetti per certo tenere, che i demoni si diano, e che l'anima rimanga dopo il corpo, il che ci mostra ancora Homero, quando induce l'anima di Patroclo à venir in sogno ad Achille & dire che vadia a seppellire il suo corpo, per che sendo insepolto, l'altre anime de morti non voleano che passasse con loro il fiume [. . .] (Barba, *Spositione* 68).

But we must consider certain, from the aforementioned, that demons exist, and that the soul remains after the body, which Homer again shows us, when he induces the soul of Patroclus to come in a dream to Achilles and tell him to go and bury his body, so that being buried, the other souls of the dead did not want him to pass the river with them (my translation).

The existence of demons, of restless souls after the body's death, is taken for granted – with reference to a literary authority, Homer.

Ultimately, the position of this compilatory work remains ambiguous – just as the position of the speaker in Buonarroti's poetry remains ambiguous. The reference to della Barba has served to make it clear that Buonarroti's poems are not made up of empty formulas, but are part of a debate on the post-mortal destiny of the soul that also contemplates forms of survival that are alternative to the resurrection of the body.

In the poetic fantasies of reincarnation, the idea of survival in the form of shadow, of *spiritus*, seems to emerge. The figure of the beloved who becomes more compassionate after experiencing death could be understood, in this sense, as a purification event similar (but certainly not identical) to that of the souls who 'go so much around their bodies, roaming', that finally they are 'stripped and purged of such passions and affections' (della Barba, *Spositione* 57). But as in the Florentine physician's commentary, we are not dealing with a coherent philosophical system. It is therefore not a question of postulating an influence of contemporary authors on the author of the Epitaffi – in the case of della Barba it would be chronologically impossible in any case – but rather of showing the analogy that we find between the compilatory procedure of the *Spositione* and the Epitaffi, in which Michelangelo indulges in improvisation, including in his repertoire all the imaginable topoi that in 1544 could be said about death.

It is only through extrapolation that we can affirm the presence, in the *Rime*, of two contrasting anthropologies and conceptions of beauty. The resurrectional one treats beauty and creative originality as if they were materially

59 Among the authorities he mentions we find Gianfrancesco Pico della Mirandola's *Strix* and Pomponazzi's *De incantationibus* (1520).

limited goods, and therefore irrevocably individual. The transmigrational one, on the other hand, stages poetic personae whose experiences can be repeated and whose beauty can be reduplicated – sometimes with a view to a process of refinement, sometimes simply as an open potential. From this perspective, the artistic process itself is seen as a potentiality. Sometimes, these conflicting anthropologies are found simultaneously in a single text. This is the case of the sonnet “D’altrui pietoso,” which also seems to have a close relationship with Buonarroti’s self-portrait in the skin of Bartholomew in the Sistine Chapel.

10 The subjectivity of the *Rime*: an empty skin

D’altrui pietoso e sol di sé spietato,
nasce un vil brutto, che con pena e doglia
l’altrui man veste e la suo scorza spoglia
e sol per morte si può dir ben nato.

Così volesse al mie signor mie fato
vestir suo viva di mie morta spoglia,
che, come serpe al sasso si discoglia,
per morte pur potria cangiar mie stato.

O fussi sol, la mie, l’irsuta pelle
che, del suo pel contesta, fa tal gonna
che con ventura stringe sì bel seno,

ch’i’ l’are’ pure il giorno, o le pannelle
che fanno a quel di lor basa e colonna,
ch’i’ pur ne porterei duoncie almeno.

Merciful to others and merciless only to itself/ a lowly creature’s born, who with pain and sorrow/ clothes another’s hand and strips off its own skin,/ and only through death might be called truly born./ I wish it were my own fate thus to clothe/ my lord’s living body with my dead hide,/ so that, as a snake sheds its skin on a rock,/ likewise through death could I change my condition./ Oh, if only the furry pelt were mine/ which, with its woven hair, makes such a robe/ that has the luck to bind so fair a breast,/ so I’d have him in the daytime; or the slippers/ that make themselves a base and support for him,/ so I might carry at least two ounces (Saslow/Michelangelo 219, slightly changed).⁶⁰

60 On the autograph, the last words of the poem are almost illegible. While Saslow adopts Frey’s interpretation, that reads “duo nevi almeno”, I choose the one Campeggiani and Cor-saro/Masi propose, “duoncie”, and translate accordingly. For a more detailed reading of this

The poem, written on the back of a letter received in 1535, is overloaded with topoi from Dantean, Petrarchan, biblical, Neoplatonic, and mythological imagery. It is probably dedicated to Tommaso Cavalieri, the handsome youth to whom Buonarroti addressed letters, poems and drawings. The messages conveyed by the text are both deeply spiritual and acutely erotic.

The situation of the lyric subject is first and foremost Petrarchan: the desire to be close to the beloved man is translated into the wish to transform oneself into a garment (glove, gown, and finally slippers, referring to RVF 199–201, but also RVF 126) or even into the animal that provides the material for such a garment: the silkworm, which in a Petrarchist sonnet by Francesco Cei (*Rime*, 1503) arouses a similar identifying desire in the lover. In the tercets, this desire is charged with a strong eroticism, suggesting, through the variants, a physical and reciprocal love and approaching, by the concreteness of the terms, burlesque poetry.⁶¹

But at the same time, the desire of the subject takes up an imagery that is at once biblical, Dantean, and Neoplatonic. As Sarah Rolfe Prodan has shown, the metamorphosis of the silkworm echoes Christopher Landino's Neoplatonic commentary on *Purgatorio* II and X.⁶² The desire for a purifying metamorphosis is then echoed in the equally Dantean image of the snake changing its skin.⁶³ The disconcerting desire to clothe the living 'skin' of the 'lord' with one's own dead spoil, however, opens the way to further interpretations. First of all, the spoils or skin symbolize a condition of sin that one must get rid of, if not, in Neoplatonic terms, the body that one has to leave behind in order to access true life. The action of 'stripping' also evokes the martyrdom of St Bartholomew, as depicted by Buonarroti in his Sistine *Last Judgement* – a spiritual figure that is in itself ambiguous, and whose possible meanings shall be explored further on.

poem cf. Christine Ott, "Michelangelos Handschuh. Zur Überlagerung heterogener Subjektentwürfe und literarischer Codes in *D'altrui pietoso*," in: *Italienisch* (Herbst 2018), pp. 10–36.

61 For the references to burlesque poetry and for an analysis of the variants see Ida Campeggiani's reading of the poem in her important book *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere 'per via di porre'*, Lucca 2012, pp. 23–28.

62 Sarah Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge University Press 2014, pp. 60–64. She also shows that in the fragmentary sestina "Sie pur, fuori di mie proprie" (Corsaro/Masi 390) Buonarroti employs the image of the snake changing its skin as an allegory of spiritual purification.

63 "Correte al monte a spogliarvi lo scoglio" (Dante Alighieri, *La Commedia* II, *Purgatorio*, ed. Hartmut Köhler, Stuttgart 2011, *Purgatorio* II, v. 122, p. 42).

As the worm's cocoon is then described as a 'hirsute skin,'⁶⁴ we are faced with a series of connotations (brute, bare, dead) that reinforce the images of animal skin and flaying. The refined imagery of the worm, the silk and the glove is somehow contrasted or perhaps 'corrected' by a much more violent one, in which the 'brute' does not sacrifice its cocoon, but directly its own skin; it is this imagery of dead skin that inserts a spiritual dimension into a text that would otherwise oscillate only between the gallant and the burlesque.

The imagery taken up in the poem is therefore overdetermined and accumulates contrasting connotations: the silkworm refers at the same time to Dante-Landino, to Cei and to burlesque poetry; the bareness of the snake refers to Dante; the desire to clothe the 'lord' of its own skin to St Bartholomew and, as we shall see, to related biblical verses, and at the same time directly to Cei. Taken individually, the images used are by no means original; they are peculiar through their combination and through the possible biographical references they contain.

While the baco, "cavaliere" in the Tuscan idiom of the time, perhaps alludes to the surname of Tommaso Cavalieri, the proximity of the skin-ego to Buonarroti's famous self-portrait in the *Last Judgement* would suggest the identification of the speaker with the author of the verses. The skin-ego of the poem and the skin-ego of the painting would thus be part of a common formula of self-stylization. In both cases, however, the identification of Buonarroti (or his lyrical or painted double) with the skin is ambiguous. In the first case, the problem is that the 'I' identifies itself with the silkworm, but the silkworm seems to be at the same time a *senhal* of the extratextual addressee, Cavalieri.

In spite of the clear Petrarchist setting, lover and beloved seem, in some ways, interchangeable (as is shown in the double referentiality of the silkworm and the textual variants to the poem in which it is the beloved that possesses the lover).⁶⁵ The painting, on the other hand, poses the problem of the non-identity of skin and body: if Buonarroti's self-portrait appears in the face of the flayed skin the saint holds in his hand, the physiognomy of Bartholomew's body (which in its integrity appears rather as a glorious body) is clearly a diffe-

⁶⁴ Understood literally, the verses describe the silkworm's cocoon as 'shaggy skin': formed from the 'hair', i.e. the thread of the silkworm, it is then transformed into the fabric that makes the 'gown'.

⁶⁵ In fact, a variant to verse 12 reads: "che 'l giorno pur m'aresti" – while in the first version ("ch'i' l'are' pure il giorno" it is the speaker who possesses the addressee, here the situation is reversed, cf. Campeggiani, *Le varianti* 24–25. Also William J. Kennedy has emphasized this blurring of identities between lover and beloved ("Petrarchan Authority and Gender revisions in Michelangelo's *Rime*", in: Antonio Toscano (ed.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*, New York 1991, pp. 55–66, esp. pp. 61–63.

rent one.⁶⁶ Alongside the problem of identification – is it Aretino, is it pope Paul III?⁶⁷ – the question is then, above all, to understand why the artist represents himself as a ‘dead spoil’ in the midst of all the glorious resurrecting bodies. Victor Stoichita has rightly pointed out that biographical interpretations reading this self-portrait as a protest by the artist, desperate because struck by censorship and slandered by Aretino, miss the gist of the image.

In fact, what we see is not a tortured body, but the skin that ‘looks’ at us with empty eyes. It is only thanks to this exterior mask that we can recognise the features of Michelangelo himself. Some interpreters have wondered whether the artist wanted to represent himself as one of the damned in this way. In fact, the skin hangs over the infernal abyss and, as an empty ‘robe’, it recalls the empty robes of Dante’s suicides, who lost the right to clothe themselves with their body because of their sacrilegious act. The skin separated from the body would thus indicate a condition of damnation.

In the poem, however, it is precisely the will to shed the skin that becomes the guarantor of eternal life (“ben nato”). Here the skin indicates the body in its negativity – to get rid of it is to create the conditions for the eternal life of the soul. The skin-body, however, is not thrown away, but transformed into something precious. We find again the conflict that I have tried to describe as the tension between a resurrectional and a transmigratory anthropology: is the body an indispensable instrument of salvation or is it necessary to get rid of it? Does identity lie in the union of soul and body or rather only in the soul?

66 Cf. Victor I. Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” in: *Humanistica* III, 1 (2008), pp. 77–86 and Leo Steinberg, “A corner of the Last Judgement,” in: *Daedalus* 109, 2 (1980), pp. 207–217, 221–273).

67 According to Beat Wyss, Christ’s gesture reprises that of the Apollo of the Belvedere, while Bartholomew’s position is that of the torso of the Belvedere in which Marsyas was to be seen – Michelangelo would therefore identify himself with the latter in his hybris of competing with the creator God (Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, p. 11). At the same time, Wyss does not exclude the identification of Bartholomew with Aretino – but this is problematic since the latter wrote his infamous letters after the fresco was completed. For Aretino’s letters see Bernardine Barnes, “Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo’s Last Judgement,” in: Elisabeth Childs (ed.), *Suspended Licences. Studies in Censorship and the Visual Arts*, University of Washington Press 1997, pp. 59–84. For the identification of Bartholomew with Aretino or Paul III cf. also Michael Rohlmann, “Michelangelos Jüngstes Gericht,” in: Michael Rohlmann/Andreas Thielemann (eds.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, München 2000, pp. 205–234, 231.

11 The question of the skin

In order to explore this problem, we must ask ourselves what meanings Michelangelo's contemporaries might have attributed to the motifs of skin and flaying and, more specifically, to the martyrdom of Bartholomew. Since the Middle Ages, the flayed saint could be compared to two figures: Job and Marsyas. As early as the 12th century, homiletics associated the flaying of Bartholomew with Job's verse: "Pellem pro pelle et cuncta que habet homo dabit pro anima sua" (Job 2, 4).

On the Day of Judgment, man will give everything for redemption – he will give up his skin to save his skin, i.e. his soul. This skin that man renounces can symbolise material possessions, but also a frivolous preoccupation with one's outward appearance.⁶⁸ But the ambiguity of the Latin *pellis*, which can also indicate an animal skin or a skin garment, allows the referent to be shifted to the garment, the 'robe'. Returning to the Pauline image (Col 3,8–10), Bartholomew's self-sacrifice would therefore be an allegory of conversion or a prophecy of that 'garment, that will shine so, the great day' ("vesta, ch'al gran dì sarà sì chiara;" Dante, *Purgatorio* I, vv. 73–75)⁶⁹ worn by man on the Day of Judgement.

The other possibility would be to associate Bartholomew's martyrdom with the flaying of Marsyas. It is true that such a parallel is not found in homiletics,⁷⁰ and that even Cristoforo Landino, commenting on the famous passage from Dante (*Paradiso* I, vv. 19–21)⁷¹ refuses to see in Marsyas a figure of the purified man or to establish a link between this flaying and divine inspiration. Such an interpretation is instead supported in a 2012 essay by Chiara Mataloni and Dario Iacolina. Accentuating the fact that there is no mention of a flaying,

68 Nicole Bériou, "Pellem pro pelle (Job 2,4). Les sermons pour la fête de saint Barthélémy au XIII^e siècle," in: *Micrologus: La pelle umana/The human skin* XIII (2005), pp. 267–284, 277–278.

69 Dante Alighieri, *La Commedia* II, ed. Hartmut Köhler, Stuttgart 2011, p. 22.

70 Nicole Bériou points out that homiletics generally seldom refers to ancient myths (Bériou, "Pellem pro pelle," pp. 274–275).

71 "O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
Come dimandi a dar l'amato alloro.

[. . .]

Entra nel petto mio, e spira tue
Sì come quando Marsia traesti
De la vagina delle membra sue."

(Dante Alighieri, *La Commedia* III, ed. Hartmut Köhler, Stuttgart 2012, *Paradiso* I, vv. 19–21, pp. 14–16).

but rather of a ‘drawing out’ of Marsyas from the ‘sheath of his limbs’ (“dalla vagina delle membra sue”), the authors argue that Dante wishes to be similarly freed from his body, in order to ascend to Paradise stripped of his bodily weight.⁷² In fact, the knife held by Bartholomew in the Sistine Chapel could reinforce the hypothesis that the saint equally represents the desire to free himself from the earthly flesh, referring to Dante’s image of the ‘vagina’ (a word that usually indicates the sheath in which the knife is placed).

In homiletics, Bartholomew’s martyrdom was also compared to a verse in the first book of Samuel: Jonathan, who loves David like his own soul (or according to other translations, like his life), strips himself of his cloak to give it to David (“Exspoliavit se Ionathas”; 1 Samuel 18,4).⁷³ Jonathan’s gesture expresses at the same time love for another man and love for God (since David is God’s chosen one) – and therefore seems analogous to the desire of the speaker in “D’altrui pietoso” (“vestir suo viva di mie morta spoglia”). By combining the ‘Petrarchist’ desire with the imagery of flaying, Michelangelo may not have been directly inspired by homiletics, but he was certainly thinking along similar lines.

Despite these concordances in attributing a salvific meaning to the shedding of the skin, a difficulty remains. As Victor Stoichita has pointed out, the passage from Job mentioned above is transmitted in two different variants.⁷⁴ While one emphasises the fact that the believer will once again be surrounded by his own skin and see his God (“Et rursum circondabor pelle mea/ Et in carne mea videbo Deum meum”), the second says: ‘and I, beyond my skin, which they will pull away, shall see my God in my flesh’ (“post pellem meam hanc, quam abstraxerunt”).⁷⁵ In the first case the resurrectional unity between soul and body is expressed, in the second the body appears rather as an obstacle.

⁷² In an illustration of Dante’s passage from 1440–50 (MS Yates Thompson, British Library) the flaying is even reinterpreted as a resurrection myth. The illustration shows Dante kneeling before Apollo, who is about to crown him with the laurel of the poets. On the right side we see Marsyas twice: once he is lying on the ground, flayed and dead, once he is standing and playing the flute. According to the authors, the reddish colour of the skin allows us to recognise that this is indeed Marsyas flayed and resurrected (Chiara Mataloni/Dario Iacolina, “Sotto la pelle di Marsia. Una nuova lettura del mito tra arte, scienza e fede,” in: Isabella Colpo/Francesca Ghedini (eds.), *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Padova University Press 2012, pp. 401–407, 405).

⁷³ Cf. Bériou, “Pellem pro pelle,” p. 271.

⁷⁴ Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” p. 83.

⁷⁵ Stoichita quotes from *Biblorum sanctorum iuxta vulgatam clementinam nova editio*, Città del Vaticano, Typis Polyglottis Vaticanis 1951 and from *Nova vulgata Biblorum sacrorum edi-*

The fact is that the motif of the skin had been interpreted differently in biblical exegesis. In its possible meaning of a garment, the skin mentioned in Job 2,4 can be compared to the tunics of skin (“*tunicas pelliceas*,” Gen 3,21) that God made for Adam and Eve after they had eaten from the tree and recognised their nakedness.⁷⁶ The tunics, thus associated with sin, were in turn interpreted differently. Identified with human corporeality, they were devalued from the perspective of a strictly dualist Neoplatonism.⁷⁷ Others saw them as a symbol of the corruptibility of the body or of man’s sensual passions, which in turn were consequences of original sin.⁷⁸

In this sense, Gregory of Nyssa points out that the tunic of skin is not a kind of exterior garment, but also not equivalent to the human skin. It is rather a kind of second skin, identified by Gregory with carnal desire.⁷⁹ This interpretation identifies the skin not with the whole body, but with the dangerous sensuality of man. It is this, not the whole body, that must be shed like an old dress. In an exegetical tradition that draws on Paul and Augustine, among others, the body is thus recognised as part of an eschatological plan that reaches its fulfilment with reincarnation.⁸⁰

12 Hypotheses for Michelangelo’s skins

As Stoichita writes, everything suggests that the metaphor of the skin as the mortal garment of the immortal soul was subjected by Michelangelo to a veritable reversal of meaning.⁸¹ Indeed, if this skin represented that part of man

tio, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 1979 (Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” p. 83).

⁷⁶ “Fecit quoque Dominus Deus Adae et uxori eius tunicas pelliceas et induit eos” (Gen 3,21), cf. Lino Pertile, “Lo scoglio e la vesta,” in: id., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole 2005, pp. 59–83; for the “*tunicas pelliceas*” pp. 66–75.

⁷⁷ Angelo Mangini ascribes this interpretation to a Neoplatonism ‘of dubious orthodoxy’ (Angelo Mangini, “Virgilio, Catone e la ‘vesta’: due versioni della salvezza,” in: *Studi e problemi di critica testuale* XC (2015), pp. 191–207, 198). Stoichita cites, for the identification of the ‘*tunicae pelliceae*’ with the body, Philo of Alexandria and Gregory of Nazianzus (Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” p. 80).

⁷⁸ Mangini, “Virgilio, Catone e la ‘vesta,’” p. 198, Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” pp. 80–81.

⁷⁹ Ibid. Cf. also Jean Danielou, “Les tuniques de peau chez Gregoire de Nysse,” in: Ernst Benz/Gerhard Müller/Winfried Zeller (eds.), *Glaube, Geist, Geschichte*, Leiden 1967, pp. 355–367.

⁸⁰ Mangini, “Virgilio, Catone e la ‘vesta,’” p. 199.

⁸¹ Stoichita, “La pelle di Michelangelo,” p. 83.

which must be shed, nothing would remain of the artist's person – unless one saw the soul, or the new and transfigured man, in the figure of the saint holding the knife. At the same time, however, this possible transformation, in which an old, flabby skin is exchanged in favour of a radiant body, is reminiscent of the dream of being reborn in a new, happier *alter ego*, as expressed in the 'poems of the double'.

Another possibility of interpretation might open up if one pays attention to the fact that in "D'altrui pietoso" the skin-clothing becomes the humble container of a precious content: the 'mie signor'. The lover as vile container of the beloved is found in several other poems, one of which identifies the beloved woman with a statue of precious metal. The lover relates to the beloved, therefore, as the body-skin relates to the soul and as the mould relates to the completed work of art. Assuming that the formula of Bartholomew's skin can be interpreted according to this model, the precious content of the artist's skin would be his work, that is, the entire fresco, miraculously emerging from the skin as from a silkworm's cocoon.

In "D'altrui pietoso", however, the skin is not presented as empty and dangling over the abyss of the damned: at least in the desire of the subject, it is filled with its precious content. The skin-cocoon is not nullified, but transformed into something precious. If, then, this skin is the body of the ego, this body is accepted, together with its carnal desires.

The problem with the sonnet, however, is that it cannot be reduced to such an interpretation – nor to any other.⁸² If we assume that the I-silkworm is in some way a self-portrait of the author, the problem arises of what role to assign to the "signore" (who may equally be associated with the worm). If we take the Neoplatonic reading (mediated by Dante's images) seriously, the possibility of also valuing the body as the protagonist of a resurrection to new life ("ben nato") is denied.

82 "E insieme alle pianelle, si allontana beffardo dal lirismo neoplatonico del mito di Marsia o dall'ancor più greve simbolismo della mortificazione che troviamo nella pelle di san Bartolomeo" (Campeggiani, *Le varianti*, p. 29). I would say that the poem sustains all these readings together, which therefore cancel each other out.

13 Conclusion

“D'altrui pietoso” is therefore an unreadable text, a text where one exegetical level deconstructs another. Similarly, it is impossible to trace the subjectivity expressed in Michelangelo's poems back to one of the known formulas.

There are certainly various aspects that suggest a very modern and self-conscious conception of creativity. Thus the topos of the resurrection, in the anecdote reported by Vasari, in which the need to create something of one's own is affirmed. In various Epitaffi, the formula of the resurrected body and its exclusive beauty returns to emphasise the singularity of the dead boy's destiny. But in the poems on the double and in other Epitaffi, a human existence conceived in the light of Neoplatonic transmigration takes on more weight: individual destiny seems to open up to future potential, beauty can be found in a new creation. The accent is on the potentiality of becoming, but also on the motif of return and duplication.

In conclusion, the texts examined reveal two different conceptions of beauty, which also imply contrasting anthropological conceptions and doctrinal positioning. A resurrectional conception of the subject is opposed to a conception inspired by Neoplatonic imagery. Michelangelo's syncretism does not, however, allow us to identify a deliberately heterodox positioning – we find rather the reflection of a free experimentation of beliefs that is well in accordance with the doctrinal and confessional unrest of an extremely unstable period in European Christianity.

Ida Campeggiani

Michelangelo tra umiltà e superbia

Abstract: This paper focuses on Michelangelo's spiritual poetry, particularly those verses composed within the context of his intense dialogue with Vittoria Colonna. The style of these poems appears closely related to Petrarchism, although it is not without idiosyncrasies. Michelangelo's proverbially difficult language, tortured and convoluted, impresses its unmistakable stamp on religious themes as he expresses theological doubts and intimate contradictions, generating dramatic and sometimes unresolved patterns of thought. In this contribution, I will dwell on the exemplary case of the madrigal "Ora in sul destro, ora in sul manco piede" in order to clarify some interpretative problems and demonstrate how Michelangelo expresses a theological doubt by taking his cue from the Bible and Dante equally (the latter also providing Michelangelo with a subtle but fundamental 'anticlerical' intonation). Moreover, it will become clear that the empirical context, i.e., the circumstances supporting the exchange of letters and gifts with Colonna (the drawing of *The Crucifix* in primis), is not at all secondary for understanding the poet's argument.

Questo intervento si concentra sulla produzione spirituale di Michelangelo poeta, e in particolare su alcuni testi composti nell'ambito del suo intenso dialogo con Vittoria Colonna. Lo stile di questi componimenti sembra più vincolato al petrarchismo, pur non essendo privo di specificità. In effetti il linguaggio difficile di Michelangelo, tortuoso e involuto, imprime il proprio sigillo anche ai temi religiosi; inoltre, dubbi e contraddizioni generano ragionamenti drammatici talvolta di ardua decifrazione. Mi soffermerò su un caso esemplare in questo senso: il madrigale R 6 (G 162) "Ora in sul destro, ora in sul manco piede". Proverò, anche analizzando la prima stesura del componimento, a chiarire alcune questioni: le fonti usate dal Buonarroti per esemplificare il suo conflitto inte-

Note: Ringrazio di cuore gli organizzatori del convegno Hans Aurenhammer, Mark Föcking, Alessandro Nova, Christine Ott; a tutti loro e in particolar modo a Christine Ott e ad Antonio Corsaro sono grata anche per i preziosi consigli durante la discussione. Naturalmente cito le poesie di Michelangelo dall'ed. critica recentemente approntata da Corsaro e Masi: Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano, 2016; per chiarezza, però, mi riferisco ai testi riportando anche la numerazione di Girardi dopo la sigla dell'ordinamento Corsaro/Masi (L = Rime liriche e amorose nell'ed. Corsaro/Masi; R = Rime spirituali e religiose nell'ed. Corsaro/Masi; S = Silloge nell'ed. Corsaro/Masi – per la *Legenda* completa cf. *ivi*, p. CCXCIII; G = numerazione nell'ed. Girardi, ossia Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari 1960).

riore; il vero significato di questo conflitto; la contiguità con un altro testo (il madrigale precedente secondo l'ordinamento dell'ed. Girardi: R 5 [G 161]), che pure potrebbe alludere al disegno del Crocifisso che Michelangelo intendeva donare alla Colonna. Riporto entrambi i testi:

Per qual mordace lima
discesce e manca ognor tuo stanca spoglia,
anima inferma? or, quando fie ti scioglia
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 gli ultim'anni e corti,
cangiar non posso il vecchio mie antico uso,
che con più giorni più mi sforza e preme. 10
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,
tôm'a me stesso e famm'un che Ti piaccia.

R 5 (G 161)

Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mie salute;
fra 'l vizio e la virtute
il cor confuso mi travaglia e stanca.
5 Come chi 'l ciel non vede, 5
che per ogni sentier si perde e manca,
porgo la carta bianca
a' vostri sacri inchiostri,
ch'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva,
10 che l'alma, da sé franca, 10
non pieghi agli error nostri
mie breve resto, e che men cieco viva.
Chieggio a voi, alta e diva
donna, saper se 'n ciel men grado tiene
15 l'umil peccato che 'l superchio bene. 15
R 6 (G 162)

Occorrerà cominciare proprio da qui, rammentando che i madrigali “Per qual mordace lima” e “Ora in sul destro, ora in sul manco piede” possono essere avvicinati tra loro: entrambi non inclusi nella silloge nota come “canzoniere”, sono scritti rispettivamente accanto all'abbozzo e alla minuta autografa della lettera alla Marchesa relativa al disegno del Cristo crocifisso (Fig. 1; databile al 1538–1541).¹ Il primo, però, se non fosse per questa contiguità materiale con la lettera – che pure è determinante – difficilmente si potrebbe accostare alla figura di lei (anche se a mio parere va data importanza all'immagine finale che evoca il crocifisso, ossia – forse – proprio il dono per la Marchesa: “Signor, nell'ore streme,/ stendi ver' me le Tuo pietose braccia,/ tôm'a me stesso e famm'un che Ti piaccia”):² esso elabora una meditazione sul peccato d'amore, che non svanisce nella vecchiaia, e si conclude con una preghiera a Dio “perché liberi *in extremis* il poeta da questa schiavitù inveterata”.³

Il secondo madrigale, invece, è inequivocabilmente da porre in relazione con la nobile destinataria: la sua prima versione si trova nello stesso foglio con-

1 Ed. Corsaro/Masi, p. 659.

2 Lo nota giustamente Masi alla n. 16 di ed. Corsaro/Masi, p. 1044, ma senza mettere in rapporto l'immagine poetica con il disegno.

3 Ed. Corsaro/Masi, p. 298.

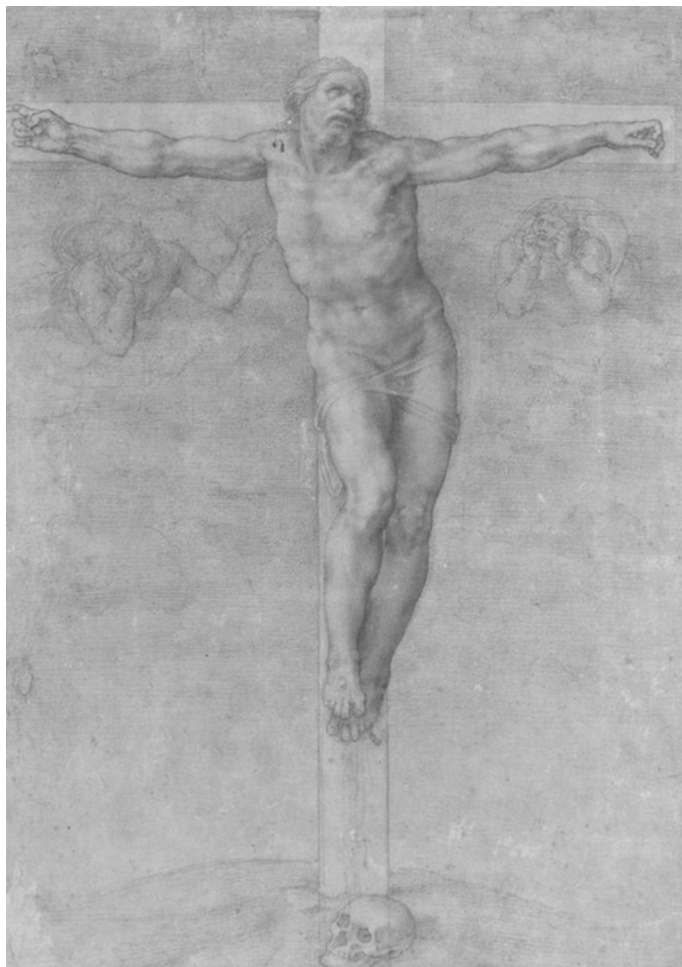


Fig. 1: Michelangelo, *Crocifisso*, 1538–1541, London, British Museum.

tenente la minuta autografa della lettera a Vittoria, la seconda – quella inviata – presenta la soprascritta “A la marchese di Pescara”.⁴ A lei Michelangelo sottopone un dubbio di natura spirituale, formulato nei vv. 13–15:

⁴ La forma *marchese* in antico era anche femminile. Cf., per la versione I, *Il Carteggio di Michelangelo*, vol. IV, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi/Renzo Ristori, Firenze 1973, pp. 102–103.

Chieggio a voi, alta e diva
 donna, saper se 'n ciel men grado tiene
 l'umil peccato che 'l superchio bene.

G 162, 13–15

Occorre procedere ripartendo da un'analisi ravvicinata del linguaggio di Michelangelo. Ad esempio, sembra che al v. 14 il Buonarroti usi la locuzione 'tener grado'.⁵ O forse invece usa la parola *grado* dantescamente, per designare una delle sfere concentriche del paradiso (come evidentemente sostiene Residori, che rinvia a *Par. V*, 128 e IX, 117)?⁶ Nel primo caso si dovrà intendere *grado* come 'gradito' e dunque 'se in cielo è meno apprezzato'; nel secondo 'se ha una posizione meno elevata in paradiso'.⁸

Il senso non varia troppo, ma converrà osservare che almeno la Colonna interpreta nel primo modo se nel suo sonetto "Beati voi, cui tempo né fatica", risponde con questa terzina finale: "Gradito è a maggior gloria chi più amore/ ebbe a Dio in terra, né l'invidia offende/ l'un perché l'altro abbia più grande onore".⁹

Un secondo problema è costituito dalla parafrasi del verso conclusivo con le due immagini al solito estremamente condensate "l'umil peccato" e "l superchio bene". Trovo un po' onerosa la parafrasi di Tarsi (accolta da Masi) che intende "umil peccato" come "peccato umilmente riconosciuto";¹⁰ meglio parafrasare "peccato fatto da una persona umile". In effetti è questo il punto cruciale: Michelangelo ha paura di peccare, e non riconosce affatto un peccato già commesso, come a ben guardare conferma il testo stesso del madrigale, che è tutto incentrato sul cammino da percorrere per evitare il vizio e non piegare l'anima "agli error" (cf. vv. 10–11). Ma questo timore, che riguarda personalmente Michelan-

⁵ Cf. *GDLI* (= *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia e da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino 1961–2002), vol. VI, p. 1018, sotto *grado*²: es. di Ariosto ("apo sé in maggior grado il re tenea") dove però c'è *in*.

⁶ Nei due passi danteschi è tuttavia assente il verbo *tenere*.

⁷ Cf. ed. Corsaro/Masi, p. 1044.

⁸ Cf. ed. Residori (= Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Matteo Residori, introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann, Milano 1998), p. 280.

⁹ Cf. Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, edizione e commento a cura di Veronica Copello, Firenze 2020, pp. 152–154 (e della stessa studiosa cf. "Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna", in: *Italian Studies* LXXII, 3 (2017), pp. 271–281); cf. anche Giulio Busi, *Michelangelo. Mito e solitudine del Rinascimento*, Milano 2017, p. 198.

¹⁰ Cf. Maria Chiara Tarsi, *Frammento di lettera a Vittoria Colonna e madrigale 'Ora in su l'uno, ora in su l'altro piede'*, in: Alessandro Rovetta (a cura di), *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte antica, 24 marzo–19 giugno 2011), Milano 2011, pp. 217–219, qui p. 217.

gelo e la circostanza empirica del suo rapporto con la Colonna, potremo metterlo a fuoco tra poco.

Consideriamo intanto le parafrasi offerte nei vari commenti alle *Rime*: la più diffusa interpretazione è “se in cielo un umile peccatore pentito si trovi in una condizione inferiore rispetto a chi in vita è stato perfettamente giusto” (cf. Residori, p. 280); ma è forse da valorizzare l’ipotesi di Giuseppe Guido Ferrero,¹¹ che in questi versi vede una contrapposizione tra il “peccato umile” e “il bene troppo cosciente di sé”, e quindi non “perfetto” ma eccessivo, forse superbo. Masi, a sua volta, per quanto riguarda “l’*superchio* bene”, segue proprio questa interpretazione.¹²

Già in un altro madrigale concepito per Vittoria (come si può ipotizzare anche per l’uso del *voi*), Michelangelo adopera la parola *superchio* nel senso dell’eccesso, persino mortale (cf. S 84 [G 148], 13–15: “Quel ch’a vo’ lice, a me, donna, dispiace:/ chi si dà altrui, ch’altrui non si prometta,/ d’un *superchio* piacer morte n’aspetta”, ossia ‘chi si concede a qualcuno senza prima averglielo annunciato determina la morte di questi per il piacere soverchiante’, con forte anacoluto); e appena sopra, ai vv. 10–12, scriveva: “Il troppo è vano e folle;/ ché modesta persona/ d’*umil* fortuna ha più tranquilla pace” (corsivo mio). Accanto al testo non manca una sorta di parafrasi popolaresca nella quale l’argomento teologico appare sotto forma di proverbio (“Chi desidera sol un mezzo pane, dargl’*un palazzo non è al proposito*”):¹³

| | |
|--|----|
| Con più certa salute | |
| men grazia, donna, mi terrie ancor vivo; | |
| dall’uno e l’altro rivo | |
| delli occhi il petto sarie manco molle. | |
| Doppia mercé mie picciola virtute | 5 |
| di tanto vince che l’adombra e tolle; | |
| né saggio alcun mai volle, | |
| se non sé innalza e sprona, | |
| di quel gioir ch’esser non può capace. | |
| Il troppo è vano e folle; | 10 |
| ché modesta persona | |

¹¹ Giuseppe Guido Ferrero, *Il petrarchismo del Bembo e le Rime di Michelangelo*, Torino 1935, p. 75 (cf. Ida Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo*, Lucca 2012, p. 132).

¹² Cf. il commento in ed. Corsaro/Masi, pp. 1044–1045.

¹³ Cf. ed. Corsaro/Masi, p. 122.

d'umil fortuna ha più tranquilla pace.
 Quel ch'a vo' lice, a me, donna, dispiace:
 chi si dà altrui, ch'altrui non si prometta,
 d'un superchio piacer morte n'aspetta.

15

S 84 (G 148)

E si vedano anche i testi S 82 (G 159) e L 60 (160), che, come ha scritto acutamente Enrico Fenzi, hanno al centro proprio “quel pericoloso *superchio* di grazia”. In particolare, “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”.¹⁴ È un testo databile al 1541, come il nostro, e si riferisce al dono del manoscritto dei sonetti spirituali della Marchesa, appena ricevuto dall'artista e impossibile da contraccambiare (pur dopo un iniziale proposito “presuntuoso”, confessato nella prima quartina¹⁵):

Per essere 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 ch'ascender a quel segno
 propio valor non è ch'apra la via,
 perdon domanda la mia audacia ria,
 e del fallir più saggio ognor divegno.

5

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

10

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

S 82 (G 159)

¹⁴ Enrico Fenzi, “Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura”, in: *SigMa* 4 (2020), pp. 377–432, qui p. 395.

¹⁵ “Presumptuous at first, the poet is tempted to employ his genius and his memory in the service of art in order to repay the lady's graciousness and to rise to her level. He then realizes that his initial instinct to rise by his own wits symbolizes his inability to passively receive the courtesy that is extended to him and constitutes an error of pride” (Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism: Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy*, Toronto 2014, p. 118).

Nel sonetto L 60 (G 160), poi, Michelangelo dichiara di voler piuttosto parere ingrato che riconoscente, perché la grazia infinita ricevuta sarebbe come limitata dal favore fatto nel tentativo di ricambiarla:

S'alcun legato è pur dal piacer molto,
come da morte altrui tornare in vita,
qual cosa è che po' paghi tanta aita,
che renda il debitor libero e sciolto?

E se pur fusse, ne sarebbe tolto
il soprastar d'una mercé infinita
al ben servito, onde sarie 'mpedita
da l'incontro servire, a quella volto.

5

Dunche, per tener alta vostra grazia,
donna, sopra 'l mie stato, in me sol bramo
ingratitude più che cortesia:

10

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

L 60 (G 160)

Il *bene* sovrabbondante è il problema che anima anche il madrigale *Ora in sul destro . . .*, e probabilmente va interpretato facendo riferimento proprio al rapporto tra Michelangelo e Vittoria. Qui però tanto “l'umil peccato” quanto “l' superchio bene” sembrano entrambi da riferirsi a Michelangelo, indeciso su quale condotta sia più apprezzata in cielo. E allora ci si deve chiedere quale azione, quale atto di audacia compiuto magari nel tentativo di contraccambiare una grazia impareggiabile, potrebbe mai valere la definizione di “superchio bene”. A mio parere si può ipotizzare che si tratti del dono del disegno del Crocifisso, che forse Michelangelo percepiva come un maldestro tentativo di sdebitarsi, un gesto ispirato da una solerzia che poteva inconsapevolmente sfumare nella superbia o persino nell'ipocrisia.

A questo punto vale la pena chiarire i riferimenti teologici. Masi ha messo in luce l'importanza della parabola evangelica della pecorella smarrita: “Dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore poenitentiam agente, quam super nonaginta novem justis, qui non indigent poenitentia” (Lc 15, 7).¹⁶ Il passo sembra prossimo al dettato michelangiolesco anche per il possibile rife-

16 Cf. Giorgio Masi, ““Un uomo in una donna”: le Rime michelangiolesche per Vittoria Colonna”, in: *Hymanistica* XII, 1/2 (2017), pp. 131–153, qui p. 146.

rimento al cerchio celeste (“men grado”), che forse il Buonarroti ha plasmato sull’espressione evangelica “in caelo”.

Seguendo il commento di Residori, però, non trascurerei la possibile memoria della parabola evangelica del fariseo e del pubblicano, che si conclude con le seguenti parole di Gesù: “Dico vobis: descendit hic iustificatus in domum suam ab illo, quia omnis, qui se exaltat, humiliabitur, et qui se humiliat, exaltabitur” (Lc 18, 14). In effetti, come abbiamo detto, nel testo la contrapposizione tra umiltà e eccesso è centrale.

Quale di questi due riferimenti collima meglio con il contesto concreto dello scambio di testi e di immagini tra i due interlocutori? Sullo sfondo c’è un clima emotivo di cui si deve tener conto: Michelangelo era stato in qualche modo incalzato da Vittoria nella preparazione del disegno del crocifisso, e si era trovato costretto a rassicurarla sulla propria intenzione di portarlo a termine. Lo sappiamo da un messaggio non privo di disappunto, da cui traspare che la Colonna aveva sollecitato l’amico tramite Tommaso de’ Cavalieri; Michelangelo non nasconde il proprio dispetto per il suo tentativo di mobilitare un intermediario e poi la accusa teneramente di aver rovinato la sorpresa che lui le stava preparando:

Signora marchesa, e’ non par, sendo io in Roma, che gli accadessi lasciare il Crocifisso a messer Tomao e farlo mezzano fra Vostra Signoria e me, suo servo, acciò che io la serva, e massimo avend’io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mondo; ma l’occupazione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscer questo a Vostra Signoria. E perché io so che la sa che amore non vuol maestro e che chi ama non dorme, manco manco accadeva ancora mezzi. E benché e’ paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per giugnere con cosa non aspettata. È stato guasto el mio disegno, “Mal fa chi tanta fé . . .”.¹⁷

E soprattutto, per capire il senso dell’opposizione michelangiolesca tra presunzione e umiltà, occorre a mio giudizio fare un passo indietro e osservare le due redazioni del madrigale R 6 (G 162).

¹⁷ Cito da *Lettere* 219, ed. Corsaro/Masi, p. 659. “Mal fa chi tanta fé sì tosto oblia” è un verso di RVF 206 (45) qui parzialmente citato e usato come sentenza moralistica.

I

Ora in su l'uno, ora in su l'altro piede
uariando, cerco della mia salute.
Fra 'l uitio e la uirtute
l'alma confusa mi trauaglia e stanca,
come chi 'l ciel non uede,
che per ogni sentier si pe[r]de e manca.
Ond'io la carta bianca
conuien c'a pietà mostri,
che qual di me si uoglia tal ne scriua:
c'a ogni muouer d'anca,
in fra ' grandi error nostri,
mie picciol resto più quaggiù non uiua;
e 'l uerco di sé mi priua,
né so se /miglior/ nor grado in ciel si tiene
l'umil pechato che 'l superchio bene.¹⁸

II

Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mie salute;
fra 'l vizio e la virtute
il cor confuso mi travaglia e stanca.
Come chi 'l ciel non vede,
che per ogni sentier si perde e manca,
porgo la carta bianca
a' vostri sacri inchiostri,
ch'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva,
che l'alma, da sé franca,
non pieghi agli error' nostri
mie breve resto, e che men cieco viva.
Chieggio a voi, alta e diva
donna, saper se 'n ciel men grado tiene
l'umil peccato che 'l superchio bene.

La coppia oppositiva “destro [. . .] manco” (II, 1) rimpiazza “Ora in su l'uno, ora in su l'altro piede” con adeguamento formale a un'espressione petrarchesca (RVF 198, 11: “or in su l'omero dextro et or sul manco”).¹⁹ Già altrove ho provato a descrivere il valore stilistico delle varianti e, in particolare, il passaggio da una *idea* dantesca a una *retorica* petrarchesca, con una sorta di riverniciatura lessicale di cui questa modifica nell'incipit è già una prima testimonianza. Ora vorrei concentrarmi sul valore per così dire contenutistico di quella idea dantesca. È noto del resto che le varianti michelangellesche consentono non solo di descrivere il processo creativo dal punto di vista formale, ma si offrono spesso anche a un fine esegetico.²⁰ Fondamentale è per me la cassatura di “c'a ogni muouer d'anca” (I, 10 – al suo posto, in II, “che l'alma, da sé franca”), con un'*anca* espunta perché petrarchescamente inammissibile. La memoria dantesca ci porta al canto degli ipocriti:

¹⁸ Cito dall'Apparato critico dell'ed. Girardi, p. 346; tengo conto però della trascrizione delle varianti in ed. Corsaro/Masi, p. CCXLVI. Richiama giustamente l'attenzione sulla diversa formulazione dei versi finali, col passaggio da “né so se” a “Chieggio a voi”, Tarsi nel suo “Frammento di lettera a Vittoria Colonna e madrigale ‘Ora in su l'uno, ora in su l'altro piede’”, cit., p. 218.

¹⁹ Cf. Carlo Vecce, “Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo”, in: *Studi e problemi di critica testuale* 44 (1992), pp. 101–125, qui pp. 111–113, in particolare per la bella analisi delle varianti del madrigale.

²⁰ Sulla speciale rilevanza delle varianti michelangellesche, e quindi anche sulla questione della relativa autonomia (formale e tematica) delle singole versioni di un testo, cf. il recente contributo di Uberto Motta, “Gli studi su Michelangelo”, in: *Testo* XLII (2021), pp. 41–64, che ripercorre le tappe salienti della filologia (e della critica) michelangellesca dall'ed. Girardi a oggi.

ma per lo peso quella gente stanca
venìa sì pian, che noi eravam nuovi
di compagnia ad ogne mover d'anca.

Inf. XXIII, 70–72

Michelangelo ha ripreso da qui anche la rima *stanca: anca* (e ha aggiunto *bianca* al posto della parola rima dantesca *manca*). Forse anche l'immagine del *piede* nell'incipit del madrigale potrebbe dipendere da questo canto (ai vv. 77–78 Catalano dei Malavolti grida: “Tenete i piedi,/ voi che correte sì per l'aura fosca!”). L'incedere appesantito degli ipocriti danteschi, gravati dal peso delle cappe di piombo “di fuor dorate” (v. 64), e in particolare le immagini fisiche dei *piedi* e dell'*anca* devono aver ispirato Michelangelo, almeno in un primo momento. E forse allora non è trascurabile che nel canto dantesco sia narrato l'incontro con Caifa, crocifisso a terra (“un, crucifisso in terra con tre pali”: v. 111), che fa pensare immediatamente all'immagine centrale del dialogo con Vittoria, quella del disegno del crocifisso. Anche qui, dunque, si può avvertire almeno in controluce la presenza di quell'immagine, come già nel finale a mio parere allusivo del madrigale R 5 (G 161).

Caifa, il sommo sacerdote, consigliò il Sinedrio che era meglio far morire uno solo per il bene di tutto il popolo (*Inf.* XXIII, 115–117: “Quel confitto che tu miri,/ consigliò i Farisei che convenia/ porre un uom per lo popolo a' martiri”). Già in Dante si realizza dunque un intreccio tra l'immagine della crocifissione e il peccato dell'ipocrisia, che ha in qualche modo a che fare con il “superchio bene” di cui parla Michelangelo. È difficile azzardare ipotesi più articolate di una semplice suggestione come questa, ma non si può nemmeno escludere che, donando il disegno a Vittoria, cioè tentando in qualche modo di contraccambiare la grazia ricevuta, Michelangelo temesse di poter peccare, oltre che di superbia, proprio di ipocrisia. Forse donarle il Crocifisso significava per l'artista scegliere la via del “superchio bene”, anche in ragione di un concetto certamente elevato del proprio lavoro, e quindi l'omaggio quale gesto finalizzato a un impossibile contraccambio poteva tingersi di ipocrisia. Da questo nodo potrebbe scaturire la metafora centrale del testo, quella dell'incerto cammino e della cecità, che appunto riprende Dante (e – verrebbe da osservare – unisce alla memoria nettissima della processione degli ipocriti anche le suggestioni allegoriche della salita al colle di *Inf.* I, ostacolata dall'oscurità e dalle tre fiere). Notevole, oltretutto, anche la metafora del ‘porgere la carta bianca’ (cf. v. 9 “porgo la carta bianca”),²¹ che potrebbe dipendere da un *primum* reale quale

²¹ Su questa immagine e più in generale sull'interpretazione del madrigale si veda il contributo di Daniel Fliege in questo volume.

sarebbe appunto il foglio di un disegno. Su questa *carta* – dichiara Michelangelo nel madrigale – sarà la Colonna a dover scrivere (i “sacri inchiostri” del 8); ma la prima versione del testo era piuttosto concentrata sul significato *a parte auctoris* del gesto, visto che al posto di un destinatario esplicito (appunto: la Colonna e la sua poesia spirituale) c'erano il vocabolo astratto *pietà* e un auspicio espresso in modo indefinito (“convien c'a pietà mostri,/ che qual di me si voglia tal ne scriva”), ossia – forse – ‘conviene che mostri [la carta bianca] alla pietà, in modo che chiunque di me voglia [dire], quella stessa persona lo scriva’. Nulla impedisce di pensare che il foglio in questione, sul quale l'artista offre sé stesso come per essere giudicato, dovesse teoricamente ospitare un disegno.

Insomma, studiare le varianti permette di capire come lavorava Michelangelo, ma anche, in un certo senso, come pensava. E vorrei specificare che l'intreccio tra una suggestione dantesca e l'immagine del crocifisso non è un *unicum* nella produzione michelangiolesca. Lo testimonia da par suo il disegno della *Pietà* del 1546, con il verso dantesco “non vi si pensa quanto sangue costa” (*Par.* XXIX, 91) iscritto nel braccio verticale della croce (Fig. 2).²² Di nuovo, un uso di Dante a scopo moralistico, nell'ambito del sentimento religioso (il che tra l'altro ci invita a ripensare il topos plurisecolare dell'abbinamento Dante-Michelangelo in un senso meno titanico e per così dire meno estrinseco rispetto al solito):

E ancor questo qua su si comporta
con men disdegno che quando è posposta
la divina Scrittura o quando è torta.

Non vi si pensa quanto sangue costa
seminarla nel mondo e quanto piace
chi umilmente con essa s'accosta.

Per apparer ciascun s'ingegna e face
sue invenzioni; e quelle son trascorse
da' predicanti e 'l Vangelo si tace.

Par. XXIX, 88–96

²² Cf. ed. Corsaro/Masi, p. 300 (ma va precisato che il verso non è scritto “sul braccio verticale della croce nel disegno del Crocifisso”, perché è appunto nella *Pietà*). A margine, osservo che nel disegno – conservato presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston – la posizione del Cristo deposto, che quasi discende dal grembo della Madonna ed è racchiuso tra le sue gambe, sembra evocare il parto (ed è di grande interesse che proprio il concetto del parto sia ricorrente nelle lettere spirituali della Colonna: cf. Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism*, pp. 126 e seguenti).



Fig. 2: Michelangelo, *Pietà*, ca. 1546, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

In terra gli uomini non riflettono su quanto sangue di martiri sia costato spargere nel mondo il seme del Vangelo; e le parole “quanto piace [a Dio]/ chi *umilmente* con essa s'accosta” sembrano in sintonia con il dubbio espresso nel finale del madrigale “Ora in sul destro . . .”. Ritroviamo, proprio come nel madrigale, gli umili da una parte e i superbi dall'altra, perché in questi versi, per bocca di Beatrice, Dante rimprovera i maestri di teologia, vanitosi ma ignoranti della Scrittura. Ed è particolarmente interessante anche il modo emblematico in

cui il Buonarroti si appropria del dettato dantesco, usandolo quasi come motto dell'immagine da lui in quegli anni pensata ed eseguita nei disegni per Vittoria: il crocifisso.

Ancora una volta, in questo caso tramite Dante, siamo quindi alle prese con il problema di come contraccambiare il beneficio ricevuto: sia questo la grazia di Vittoria, il sangue dei martiri, il sacrificio di Cristo, ossia proprio la sua morte in croce per salvare l'umanità. Vale la pena di notare, inoltre, che per Dante la superbia e l'ipocrisia hanno tinte clericali, sia in questo passo del *Paradiso* sia, in modo altrettanto netto, nella scena del sommo sacerdote Caifa inchiodato a terra nel canto infernale degli ipocriti (i quali rimandano all'ambiente claustrale già per le cappe cluniacensi che indossano). Ed è facile supporre che la polemica contro “scribi e farisei ipocriti, [. . .] sepolcri imbiancati” (*Mt* 23, 37) fosse di grande interesse per Michelangelo e Vittoria.

Lo scopo di questo contributo era di provare a mettere a fuoco il senso personale ed empirico del finale del madrigale R 6 (G 162). Ma a monte, in qualche modo implicito, potrebbe davvero esserci anche un impulso anticlericale se un esperto come Alexander Nagel ha mostrato che la nozione del dono ha a che fare, oltre che con la circostanza in sé del dono del disegno, con il soggetto del disegno stesso, che è appunto la crocifissione, e ha rilevato alcune consonanze tra il problema di contraccambiare la grazia e il *Beneficio di Cristo*.²³

Per concludere rimanendo sui testi e sulla loro costruzione retorica, si può riprendere un'acuta osservazione di Residori²⁴ e notare che è spesso un andamento dicotomico a guidare il pensiero di Michelangelo e le sue innumerevoli variazioni. Per dare un'idea di queste declinazioni a volte sorprendenti vorrei accennare a un altro enigmatico testo nel quale l'umiltà e la superbia tornano sotto forma di correlativi oggettivi, non più “l'umil peccato” e il “superchio bene” ma il legno e l'oro: il frammento F 30 (G 67). Per questo frammento (in ottave) e il commento si rimanda naturalmente all'ed. Corsaro/Masi, dove viene messa in luce l'influenza delle *Stanze per la giostra* di Poliziano e del *De summo bono* di Lorenzo, specie per l'antitesi tra la frugalità dei pastori e la corruzione

²³ Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Victoria Colonna”, in: *The Art Bulletin* 79, 4 (1997), pp. 647–668, qui pp. 647 e 650 in particolare; cf. anche Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism*, pp. 121–140 e Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London and New York 2017, che nel quarto capitolo del volume (pp. 84–113) affronta la questione del dono dei disegni alla Marchesa concentrandosi in particolare sugli aspetti teologici sottesi allo scambio e alle stesse immagini rappresentate da Michelangelo.

²⁴ Matteo Residori, “‘E a me consegnaro il tempo bruno’. Michelangelo e la Notte”, in Paolo Grossi/Matteo Residori (a cura di), *Michelangelo poeta e artista. Atti della Giornata di Studi* (21 gennaio 2005), Paris 2005, pp. 103–123: specie p. 115.

morale delle corti. Proprio dal poemetto in terza rima di Lorenzo derivano a mio parere le suggestioni relative ai “vasi d’oro”. Nel passo del *De summo bono* il pastore spiega che la sua vita modesta lo rende meno soggetto al potere della fortuna, ma che per lui gli strumenti di lavoro valgono oro. Ed eccoli riapparire in Michelangelo, sotto forma di pale, zappe e vasi d’oro: un’immagine singolare, e che credo riassuma in modo contratto il ragionamento fatto nel *De summo bono*:

De summo bono, I cap., 151–159

S’io perdo un vaso di terra o di legno,
non manco mi doglio io del vil lavoro,
che se tu il perdi d’òr, che par più degno.

La differenza ch’è tra ’l legno e l’oro
Natura non la fa, ma noi facciamo,
per extimar l’un vil, l’altro decoro;
però se ’l vaso fittil mio io amo
quanto tu *l’aureo*, equalmente a me nuoce
Fortuna, perché equalmente lo bramo.

L’invidia non ha loco in questo stato;
la superbia se stessa si divora.
Avide son di qualche verde prato,
o di quella erba che più bella infiora.
Il lor sommo tesoro è uno arato,
e ’l bomero è la gemma che gli onora;
un paio di ceste è la credenza loro,
e le pale e le zappe e *vasi d’oro*.

F 30 (G 67), 25–32

Il pensiero di Michelangelo è così mobile e le variazioni sul tema così serrate che talvolta, insomma, persino l’umiltà può farsi d’oro.

Daniel Fliege

Essere manco, o non essere manco, è questo il dilemma.

Sullo scambio di sonetti tra Vittoria Colonna e Michelangelo
Buonarroti

Abstract: Around 1541 Michelangelo Buonarroti received a manuscript of spiritual sonnets by Vittoria Colonna, as he himself wrote ten years later in a letter to his nephew Leonardo. This collection of 103 poems, rediscovered by Enrico Carusi in the manuscript Vat. lat. 11539, contains a sonnet dealing with an icon of the Virgin Mary attributed to the Apostle Luke and expressing thoughts on contemporary art. Certainly it is no coincidence that this sonnet is to be found in a collection for a sculptor and painter like Michelangelo. As the addressee of the manuscript, the artist replied to Colonna with a letter to which he attached a sonnet, “Per esser manco almen signora indegno”, which can be considered as a poetic response to the collection. The contribution argues that Michelangelo’s poem can be read on two levels: on the one hand as an act of gratitude to the poetess, and on the other as a sonnet to the Virgin Mary and a synthesis of evangelical theology. Furthermore the paper suggests that Colonna answered to Michelangelo’s poem with another sonnet, “Quanto intender qui puote umano ingegno”, and analyses the intertextual relations between the poems. The aim is to examine to what extent the conception of art as developed by Michelangelo and Colonna in their sonnets reflects the ideas of Evangelism.

1 Introduzione: un manoscritto per Michelangelo

L’amicizia tra Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, e Michelangelo Buonarroti, nata negli anni Trenta del XVI secolo, è stata già oggetto di numerosi studi che si sono concentrati, “talvolta in maniera fondata, talaltra con immaginazione”,¹ sullo scambio di lettere e poesie fra i due. In quest’ottica sono stati anche presi in considerazione i disegni e dipinti creati da Michelangelo per la marchesa e il manoscritto con i propri sonetti spirituali donato da questa all’artista. Siccome l’e-

¹ Veronica Copello, “Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna”, in: *Italian Studies* 72.3 (2017), pp. 271–281, qui p. 271.

lenco degli studi su tale rapporto, dalla storia dell'arte alla letteratura attraverso la storia e la teologia, è eterogeneo, non vanno riassunte qui tutte le ricerche su entrambi, in particolare sui disegni che Michelangelo fece per la Colonna, poiché sono già stati "ampiamente studiati".² Il contributo presente si propone invece di mettere in dialogo due sonetti di Vittoria Colonna con due poesie di Michelangelo, suggerendo che il componimento della marchesa, "Mentre che quanto dentro avea concetto", si riferisca al famoso sonetto "Non ha l'ottimo artista alcun concetto" e che Michelangelo a sua volta abbia risposto alla Colonna con il sonetto "Per esser manco almen signora indegno", a cui lei rispose con "Quanto intender qui puote umano ingegno".³

Il primo di questi sonetti della Colonna si trova nel famoso manoscritto che la marchesa donò a Michelangelo intorno al 1540 e descrive un'icona della Madonna attribuita all'evangelista Luca, presentando considerazioni di tipo artistico-teorico. Finora, il testo non è mai stato messo in relazione con le poesie di Buonarroti. La cosa stupisce, dato che il sonetto tratta temi artistici centrali per l'artista e dato che il testo si trova nel manoscritto che egli possedeva. Il confronto con le poesie di Michelangelo mostrerà sorprendenti somiglianze tra le poesie, mettendo in rilievo l'affinità delle idee religiose che vi si trovano espresse.

2 Il manoscritto Vaticano latino 11539 della Biblioteca Apostolica Vaticana

Michelangelo scrive in una lettera del 1551 a suo nipote Leonardo di aver ricevuto questo manoscritto intorno al 1540:

Io ho un Libreto in carta pecora, che la [*id est* Vittoria Colonna] mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza queglii che mi mandò poi da Viterbo in carta

² Copello, "Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna", p. 271. Sui disegni si veda Alexander Nagel, "Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna", in: *The Art Bulletin* 79.4 (1997), pp. 647–668; Ambra Moroncini, "I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del *Beneficio di Cristo*", in: *Italian Studies* 64.1 (2009), pp. 38–55; Maria Forcellino, "Vittoria Colonna and Michelangelo: Drawings and Paintings", in: Abigail Brundin/Tatiana Crivelli/Maria Serena Sapegno (a cura di), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden 2016, pp. 270–313.

³ Per un assunto di altri casi d'intertestualità tra le rime della Colonna e quelle del Michelangelo si veda Copello, "Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna".

bambagina, che son quaranta, i quali feci legare nel medesimo Libreto e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tucto ci sono in istampa.⁴

Nel 1938, Enrico Carusi scoprì la collezione dei 103 sonetti nel manoscritto Vaticano latino 11539 della Biblioteca Apostolica Vaticana collocandola tra il 1540 e il 1541.⁵ La seconda parte dei quaranta sonetti che la Colonna inviò al Buonarroti da Viterbo non è finora stata ritrovata. Nel 2005 Abigail Brundin ha curato per la prima volta un'edizione del manoscritto vaticano e lo ha tradotto in inglese;⁶ nel 2016 Veronica Copello ne ha prodotto un'edizione commentata come parte della sua tesi di dottorato, pubblicata nel 2020,⁷ e nel 2017 Tobia Toscano ha proposto una nuova datazione al 1539.⁸ Senza voler entrare nei dettagli della datazione del manoscritto, si può suggerire un periodo approssimativo che va dalla fine del 1539 all'inizio del 1541, rimandando ai saggi dei suddetti ricercatori come anche alla credibilità della memoria di Michelangelo.

In questo periodo, probabilmente a partire dal 1536, Michelangelo strinse amicizia con Vittoria Colonna attraverso la quale entrò in contatto con le correnti che auspicavano una riforma della Chiesa cattolica,⁹ come spiega Carlo Vecce,

4 Michelangelo Buonarroti, *Canzoniere*, a cura di Maria Chiara Tarsi, Milano 2015, p. 585, n° 263 “Al nipote Leonardo in Firenze. Roma, 7 marzo 1551”; id., *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016, p. 778–779, n° 381.

5 Enrico Carusi, “Un codice sconosciuto delle ‘Rime Spirituali’ di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti”, in: Carlo Galassi Paluzzi (a cura di), *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1938, vol. 4, pp. 231–241.

6 Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, a cura di Abigail Brundin, Chicago 2005.

7 Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a cura di Veronica Copello, Firenze 2020.

8 Tobia R. Toscano, “Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti”, in: *Critica letteraria* CLXXV (2017), pp. 211–237.

9 Cfr. Konrad Eisenbichler, “The religious Poetry of Michelangelo: The Mystical Sublimation”, in: *Renaissance et Réforme* 11.1 (1987), pp. 121–134, qui p. 125: “Through the close friendship he struck with Vittoria Colonna in 1536 Michelangelo gained an entry into the intense spiritual world of Vittoria herself; a world shaped by Vittoria’s confessor Bernardino Ochino [. . .], by Ochino’s spiritual father the Spanish reformer and mystic Juan de Valdés, and by cardinals Reginald Pole and Gaspare Contarini, who were actively spearheading the self-renewal of the Roman Church. Contact with Vittoria Colonna and her circle of Catholic Reformers had a profound impact on Michelangelo’s spirituality and on his poetry.” Ambra Moroncini, “La poesia di Michelangelo: un cammino spirituale tra Neoplatonismo e Riforma”, in: *The Italianist* 30 (2010), pp. 352–373, p. 352: “[. . .] si stimerà un progressivo superamento della sensibilità religiosa neoplatonica a favore di una più profonda spiritualità cristiana, maturata anche grazie alla frequentazione dell’artista con Vittoria Colonna [. . .] che aveva elevato il petrarchismo a mezzo privilegiato per diffondere la rinnovata spiritualità evangelica.”

[l]'incontro con Vittoria [Colonna] [. . .] avveniva in un momento particolare per entrambi: Michelangelo maturava una sua grandiosa crisi esistenziale e spirituale, proiettandola in progetti artistici del tutto nuovi, e carichi di domande irrisolte sul destino dell'uomo; Vittoria convertiva la propria poesia, pur nell'ortodossia formale del petrarchismo, a un rigoroso impegno morale, pervaso dalle istanze dell'evangelismo italiano.¹⁰

Dal 1539 al 1541, la Colonna e Michelangelo si incontravano in una sorta di circolo artistico-intellettuale nella chiesa romana di San Silvestro al Quirinale, al quale partecipavano, tra gli altri, il domenicano e anti-luterano Ambrogio Catarino Politi, il cardinale inglese Reginald Pole e l'artista portoghese Francisco de Holanda.¹¹ Nei suoi *Dialogos de Roma*, de Holanda pretende di aver annotato le conversazioni tra Michelangelo e la Colonna. Anche se il testo non è ovviamente un racconto storico oggettivo, si può presumere che serva a definire il ruolo dell'autore nell'ambito culturale romano dell'epoca.¹²

La raccolta dei 103 sonetti di Vittoria Colonna tratta tematiche esclusivamente religiose e riflette una teologia che di certo non è luterana o riformata, ma evangelica e a favore di una riforma della Chiesa cattolica. Nella tradizione della critica francese sull'Evangelismo, recentemente aggiornata per il contesto italiano da Guillaume Alonge,¹³ il termine "evangelico" è legato a una teologia che sul piano teologico si avvicina al luteranesimo, che si basa sul principio della giustificazione per fede da cui trae le conseguenze teologiche, ma che non mette in discussione l'autorità della Chiesa romana.¹⁴ Tuttavia, è importante sottolinearlo, l'Evangelismo è una corrente di riforma in seno alla Chiesa romana: non appartiene al luteranesimo o alla Riforma, anche perché questi termini sono anacronistici per gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento.¹⁵

10 Carlo Vecce, "Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo", in: *Studi e Problemi di Critica Testuale* 44 (1992), pp. 101–124, qui p. 107.

11 Francisco de Holanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, a cura di Joaquim de Vasconcellos, Vienna 1899; id., *Diálogos de Roma: da pintura antiga*, a cura di Manuel Mendes, Lisbona 1955.

12 Maria Forcellino ha esaminato questo circolo (*Michelangelo, Vittoria Colonna e gli Spirituali*, Roma 2008).

13 Per un riassunto attuale della ricerca sull'Evangelismo italiano si veda Guillaume Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma 2017. Per quanto riguarda il rapporto della Colonna all'Evangelismo si veda per una sintesi attuale Daniel Fliege, *E puro inchiostro il prezioso sangue. Das Verhältnis von Petrarkismus und Evangelismus in den Rime spirituali von Vittoria Colonna (1546)*, Heidelberg 2021.

14 Pierre Imbart de la Tour, *Les origines de la réforme: L'Évangélisme*, Parigi 1914.

15 Cfr. Michele Camaioni, "Per 'sfiammeggiar di un vivo ardente amor'. Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena", in: Maria Lupi e Claudio Rolle (a cura di), *El Orbe Católico*, Santiago 2016, pp. 105–160, qui p. 133: "inoltre dalla tendenza, da cui la recente storiografia

Come diretto destinatario della raccolta manoscritta, Michelangelo rispose probabilmente nel 1541¹⁶ al dono della Colonna con una lettera e un sonetto:

Volevo Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra Signioria m'ha più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente ch'i' potevo, fare prima qualche cosa a quella di mio mano; dipoi riconosciuto e visto che la grazia di Dio non si può comperare e che'l tenerla a disagio è peccato grandissimo, dico mie colpa e decte cose volentieri accetto. E son certo, quando l'arò, non per averle in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere in paradiso: di che ne resterò più ubrigato, se più posso esser di quel ch'i' sono, a Vostra Signioria, alla quale sempre mi racomando.¹⁷

Michelangelo si riferisce prima di tutto a “cose” non meglio identificate che Vittoria Colonna voleva dargli da tempo e che ora sembra aver finalmente ricevute e per le quali desidera ringraziarla, ma non sa come: inizialmente, avrebbe voluto creare qualcosa con le sue mani, ma poi si sarebbe reso conto che la grazia divina non si può acquistare.¹⁸ Michelangelo equipara la benevolenza di Vittoria

su Vittoria Colonna, Michelangelo e gli ‘spirituali’ sembra fatalmente attratta, a voler scorgere ad ogni costo negli scritti della marchesa di Pescara i criptici indizi di una pericolosa eterodossia dottrinale o, comunque, i segni rivelatori di un pensiero di straordinaria originalità, tali da fornire agli studiosi nuove esoteriche chiavi di lettura dell'intima amicizia stretta dalla nobildonna con alcuni degli spiriti più inquieti, brillanti e controversi del suo tempo”. Anche Massimo Firpo ha criticato questa tendenza in un articolo ironico scritto per *Il Sole 24 Ore* (“Eresie su Buonarroti”, in: *Il Sole 24 Ore* (22 febbraio 2009), p. 28).

16 La data non è certa. Mastracola ha datato la lettera al 1541 (Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastracola, Torino, 2015 [1992], p. 484), Corsaro e Masi anche al 1541 (*Rime e lettere*, p. 665).

17 Buonarroti, *Rime e lettere* (ed. Mastracola), pp. 484–485, n° 158; *id.*, *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), p. 665, n° 228.

18 Cfr. Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, p. 650: “He [Michelangelo] then recognised, he says, that to introduce a gift into an economy of exchange violates the very principle of the gift, which he goes on to describe in terms of the operations of divine grace: ‘then, having recognised and seen that the grace of God cannot be bought, and that to have it with discomfort [*tenerla a disagio*] is a grave sin, I say the fault is mine and willingly I accept these things’ [. . .] The point of Michelangelo’s letter is, however, to announce that he was able to overcome this resistance by invoking the parallel to divine grace. Through this parallel he understands that Vittoria’s gift, like divine grace, is already given; it cannot be earned or paid for.” Scarpati ha invece ipotizzato che la raccolta del manoscritto Vat. lat. 3211, che contiene un ‘canzoniere’ allestito da Michelangelo, potrebbe essere una “selezione, oltre che pensata in vista di una stampa, destinata alla stessa Colonna” (Claudio Scarpati, “Michelangelo poeta dal ‘Canzoniere’ alle rime spirituali”, in: *Aevum* 3 (2003), pp. 593–613, qui p. 593). Scarpati formula questa ipotesi come una domanda spiegando che “[d]opo la morte di lei nessun tentativo ci è noto di ritorno al piano di lavoro abbandonato” (*ibid.*). Alla fine del suo saggio conclude però con maggior certezza che: “Il ‘canzoniere’ di Michelangelo, alcuni anni dopo quel dono, era esplicitamente un canzoniere amoroso direttamente o indirettamente indiriz-

Colonna alla grazia di Dio. Come la grazia divina non può essere comprata dalle opere, così non si può acquistare la benevolenza della Colonna. A un esame più attento, questo breve testo contiene altre espressioni religiosamente connotate come “grazia, Dio, peccato, colpa, paradiso”. Michelangelo non esplicita di quali “cose” si tratta – la sua destinataria lo avrà sicuramente saputo – ma la fine del paragrafo ci dà almeno un indizio: il Buonarroti spiega che non solo può avere queste “cose” in casa sua, ma può quasi entrarvi, per così dire, viverci come in una casa che si trasforma in un “paradiso”. Non è inverosimile la tesi secondo la quale queste “cose” siano la raccolta di sonetti spirituali che Vittoria Colonna gli diede in dono intorno al 1540, come afferma unanimemente la critica.¹⁹ Così, il “paradiso” a cui egli allude è da un lato il piacere estetico della lettura di un ciclo di sonetti ben fatto, dall’altro è l’edificazione religiosa (*edificazione* anche in senso etimologico come “essere in casa loro”²⁰) che dirige la sua anima sulla via del paradiso e le fa sentire l’effetto della grazia divina. Ida Campeggiani riassume l’argomento della lettera in maniera simile spiegando che “[i]l problema è ricambiare il dono della marchesa, che però è impareggiabile come fosse la grazia divina. La chiave di lettura religiosa è reclamata dal sonetto, che batte su alcune parole [. . .] eloquenti.”²¹

Sorprendentemente, però, il sonetto che Michelangelo ha allegato alla sua lettera è rimasto relativamente inosservato per quanto riguarda il dialogo poetico con la Colonna. Eppure è proprio questa poesia a rivelare in che modo Michelangelo abbia letto questi sonetti. Infatti, essa cita le poesie della silloge allestita dalla Colonna e sembra riferirsi in particolare al sonetto della Colonna su un’icona della Madonna dipinta dall’evangelista san Luca.

zato alla Colonna, tanto nel progetto di una stampa, quanto nella prospettiva più ridotta, ma certo non improbabile, di un contraccambio con cui si compensare il dono del 1541.” (ibid., p. 605).

¹⁹ Cfr. per esempio Matteo Residori, “Michel-Ange (Caprese, 1475 – Rome, 1564)”, in: Michel Jeanneret/Mauro Natale (a cura di), *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, Milano/Ginevra 2006, pp. 134–137, qui p. 135 e Ida Campeggiani, *Le varianti nella poesia di Michelangelo*, Lucca 2013, p. 129: “Le ‘cose’ ricevute in dono da Michelangelo sono le liriche della Colonna, forse quelle del manoscritto che è stato identificato con il cod. Vat. Lat. 11539.” Come spiegano Corsaro e Masi “[i]l termine ‘cose’ non era così generico, come taluni hanno ritenuto, nel riferirsi alle rime di Vittoria, pensando quindi a libri o oggetti diversi: è usato anche altrove dall’Artista proprio in riferimento a quella raccolta poetica, senza contare che il principale modello poetico cinquecentesco – il *Canzoniere* di Petrarca – si intitolava per l’appunto *Frammenti di cose volgari* (*Rerum vulgarium fragmenta*)” (Buonarroti, *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), p. 119).

²⁰ Sulla metafora della casa nella poesia di Michelangelo si veda Campeggiani, *Le varianti nella poesia di Michelangelo*, pp. 128–130.

²¹ Campeggiani, *Le varianti nella poesia di Michelangelo*, p. 129.

3 I *Sonetti spirituali* di Vittoria Colonna: il sonetto sulla Madonna di san Luca

Nel suo sonetto Vittoria Colonna esplora il problema dell'arte sacra a partire da un'ecfrasi di una Madonna di Luca e discute la capacità dell'arte di servire da supporto ai fedeli. Non è certo un caso che questo sonetto si trovi nel manoscritto posseduto da Michelangelo:²²

- Mentre che quanto dentro avea concetto
Dei misteri di Dio ne faceva degno
La vergin Luca, oprava egli ogni ingegno
4 Per formar vero il bel divino aspetto,
Ma de l'immensa idea sì colmo il petto
Avea, che come un vaso d'acqua pregno
Che salir non può fuor, l'alto disegno
8 A poco a poco uscì manco e imperfetto.
In parte finse l'aer dolce e grave,
Quel vivo no'l mostrò, forse sdegnando
De l'arte i gravi lumi e la fiera ombra.
12 Basta che'l modo umil, l'atto soave
A Dio rivolge, accende, move, e quando
Si mira il cor d'ogni atra nebbia sgombra.²³

Secondo una credenza diffusa nel Medioevo e nel Rinascimento, l'evangelista Luca fu il primo pittore a raffigurare la Vergine Maria. Altre fonti assegnano il primato ad altre icone, come quella intitolata *Salus populi romani* nella Cappella Paolina della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, oppure anche alle icone nelle chiese di Santa Maria del Popolo e Santa Maria Ara Coeli. Nella chiesa di San Lorenzo a Damaso, dove nel 1535 la Colonna assistette alle prediche di Bernardino Ochino,²⁴ si trova un'altra icona in cui la Vergine è rappre-

²² Una Roman D'Elia ha notato che “her [Colonna's] written responses to Michelangelo's art are often brief and have more to do with literary conventions than aesthetics” (“Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform”, in: *Renaissance Quarterly* 59.1 (2006), pp. 90–129, qui p. 90). Il sonetto sulla Madonna di Luca è un'eccezione significativa.

²³ Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, 1982, p. 188 (S2 23); ead., *Sonnets for Michelangelo*, pp. 90–92, n° 45; ead., *La raccolta di rime per Michelangelo*, p. 123, n° XLV. Abbiamo analizzato questo sonetto anche in Fliege, *E puro inchiostro il prezioso sangue*, pp. 443–482.

²⁴ È quanto scrive nel marzo del 1535 Agostino Gonzaga a Isabella d'Este: “La S[ignora] Marchesa di Pescara [. . .] queste due mattine è stata alla predica in S[an]to Lorenzo in Damaso, ove è uno ex[cellentissi]mo predicatore de l'ordine de quelli Capuccini di S[an]to Francesco chiamato fra Bernardino da Siena, homo di santissima vita et molto dotto” (citato secondo Ve-

sentata senza Gesù Bambino (come nel sonetto della Colonna). Si può quindi presumere che la marchesa conoscesse almeno tale opera.

Nel sonetto, Vittoria Colonna evoca la leggenda di Luca, anche se non è chiaro dal testo quale icona la poetessa abbia effettivamente in mente. Questo non è importante, poiché la Colonna desidera scoprire quale significato possa avere l'icona della Vergine e in generale l'immagine sacra nella pratica della pietà e poiché il dipinto si presenta come “manco e imperfetto” (v. 8). Si tratta del problema dell'insufficienza delle opere umane nonostante l'ispirazione divina: secondo la Colonna, infatti, san Luca aveva ricevuto una certa comprensione dei misteri di Dio (v. 1–2 “avea concetto / dei misteri di Dio”) attraverso la Vergine e cercò di rappresentarli nel suo ritratto, cosa che riuscì a fare solo “in parte” (v. 9). La Colonna usa mezzi retorici per evidenziare al lettore le esigenze eccessivamente ambiziose di Luca, rendendo la prima quartina curiosamente maldestra, persino incomprensibile a prima lettura. Questo effetto è introdotto dall'accumulo di congiunzioni all'inizio (v. 1 “mentre che quanto”) ed è intensificato dalla confusione su chi sia l'oggetto della clausola subordinata “quanto dentro avea concetto” (v. 1). La frase è ulteriormente complicata dall'inversione dell'ordine sintattico, dalle ellissi e gli enjambelements, nonché dal ritardo del soggetto (“la vergin”) e del complemento oggetto (“Luca”). Tuttavia, non è nemmeno evidente, a prima lettura, chi sia il soggetto e chi sia l'oggetto, e come si debba ordinare la frase complessa ed involuta; a causa dell'inversione sintattica, anche la desinenza univoca dell'aggettivo “degno” come maschile e quindi dipendente da “Luca” non è utile alla comprensione. In generale, non è chiaro come la frase debba essere ordinata sintatticamente, poiché da complemento all'aggettivo “degno” serve la clausola subordinata introdotta da “quanto”, che è spostata all'inizio della frase e ripresa dal pronome “ne”. Questa costruzione complicata tende verso l'anacoluto, la struttura logico-sintattica sembra cioè spezzata – un effetto di lettura di per sé paradossale, poiché di fatto la frase non forma un anacoluto. Così, la Colonna dà un'evidenza retorico-letteraria al dilemma dell'Evangelista. Inoltre, non è chiaro come sia da intendersi il participio “concetto” (da *concepire*): finora le commentatrici Abigail Brundin e Veronica Copello hanno preso in considerazione il significato di “comprendere, capire” o hanno considerato “concetto” come un sostantivo nel senso di “comprensione, idea”. Tuttavia, il verbo “concepire” ha anche il significato di “generare” in senso biologico. Ciò significa che Maria non solo ha “compreso” intellettualmente i mi-

ronica Copello, *Edizione commentata della raccolta donata da Vittoria Colonna a Michelangelo Buonarroti* (ms. Vat. Lat. 11539), tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa/Université de Genève, 2016, p. 48).

steri divini, ma li ha ‘concepiti’ “dentro” (v. 1) il suo grembo, come ha concepito suo figlio.

Inoltre, la Colonna utilizza la metafora del vaso, anch’essa di difficile comprensione a prima lettura, per illustrare le difficoltà incontrate da Luca.²⁵ L’apertura del vaso metaforico è troppo stretta, sicché è possibile versare il liquido solo lentamente, goccia a goccia. Allo stesso modo, Luca non riesce a esprimere nella sua pittura l’ispirazione che Dio ha riversato in lui: l’idea che Dio gli ha ispirato è troppo grande, il divino supera le capacità dell’arte, nonostante Luca abbia applicato “ogni ingegno” (v. 3). Per questo Luca riesce a raffigurare la Vergine solo in modo “manco e imperfetto” (v. 8). Come il vaso pieno non può incanalare il liquido che contiene se l’apertura è troppo stretta, così Luca non può ‘incanalare’ in un’immagine l’idea del mistero dell’Incarnazione. L’arte visibile rimane al di sotto dell’idea che esiste “dentro” (v. 1) l’uomo ispirato. La parola “idea”, ancora non comune nell’italiano del Cinquecento, è da intendersi quindi come un termine legato alla filosofia platonica. Con questo termine, la Colonna fa riferimento al concetto platonico di idea trascendente all’origine di ogni creazione, origine interpretata dal neoplatonismo cristiano come Dio. In altre parole, Luca non riesce a dare una forma all’idea. In un altro sonetto la Colonna spiega che l’ “invisibil vigor [. . .] non s’intrica / con materia, con forma, o con figura”²⁶. Il divino è quindi invisibile e l’uomo non lo può trasformare in una forma materiale, solo Dio è capace di ciò e l’incarnazione di Cristo ne è dimostrazione, che però supera le capacità dell’intelletto umano, come si spiega in numerosi passaggi delle *Rime spirituali*.

La concezione dell’arte di Vittoria Colonna – almeno della pittura – può quindi essere descritta come neoplatonica: data l’impossibilità di rappresentare artisticamente i misteri divini, è compito dell’arte rimandare lo spettatore a ciò che sta più in alto, all’idea platonica e quindi al Dio cristiano: “basta che [. . .] a Dio rivolge” (vv. 12–13). In altri termini, l’arte è un mezzo attraverso il quale l’artista esprime l’ispirazione che Dio gli conferisce e lo spettatore viene rimandato all’origine di questa ispirazione, cioè a Dio.

²⁵ Come Paolo, l’evangelista Luca è un “vas electionis [. . .] ut portet nomen meum [scilicet Dei] coram gentibus” (Ap 9,15). Nello stesso modo, Luca è un mezzo eletto da Dio per trasmettere la fede attraverso il ritratto della madonna.

²⁶ Colonna, *Rime*, p. 160 (S1 150), vv. 5–6.

Questa concezione delle immagini sacre può essere messa in relazione con i padri della chiesa Agostino²⁷ e Giovanni Damasceno²⁸, nonché con gli scolastici Tommaso d'Aquino e Bonaventura. Per loro, l'immagine serve come segno sensualmente percepibile, da non venerarsi in quanto tale, ma per il suo carattere referenziale. Non è l'immagine che deve essere venerata, ma ciò che essa rappresenta. Inoltre, questo carattere referenziale dell'immagine come segno può essere associato all'immagine sacra, come la concepisce Juan de Valdés nelle sue *Considerazioni*, altro testo chiave dell'Evangelismo. Anche in questo caso, la mera immagine sacra non deve diventare oggetto di venerazione.²⁹

Allo stesso modo, la Madonna di Luca svolge una funzione di riferimento, riconducendo lo spettatore a Dio. Ma la Madonna di Luca fa ancora di più: la rappresentazione semplice e umile (v. 12) ha lo scopo di “muovere” (v. 13) lo spettatore, di “accende[rlo]”, illuminarlo verso Dio (v. 13), di scatenare quasi una catarsi che libera il suo cuore (v. 14). Così, secondo la Colonna, basta la contemplazione della Madonna per purificare il cuore: “e quando / si mira, il cor d'ogni atra nebbia sgombra” (v. 14). Secondo la Colonna, la Madonna di Luca ha quindi un potere estetico in quanto la percezione visiva dell'icona provoca nel credente una purificazione spirituale.

Inoltre, il sonetto si occupa anche della teoria dell'arte contemporanea, il che è reso evidente dall'uso di termini quali *concetto*, *ingegno*, *disegno*. A questo riguardo è importante notare che la Colonna assegna gli attributi “manco” ed “imperfetto” (v. 8) all'icona di Luca e suppone che Luca abbia “forse” disde-

27 Agostino [Aurelius Augustinus], *De doctrina christiana. De vera religione*, a cura di Josef Martin, Turnhout 1962, III.9, 13, p. 85: “Sub signo enim servit qui operatur aut veneratur aliquam rem significantem, nesciens quid significet: qui vero aut operatur, aut veneratur utile signum divinitus institutum, cuius vim significationemque intellegit, non hoc veneratur quod videtur et transit, sed illud potius quo talia cuncta referenda sunt.”

28 Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa*, a cura di Eloi Marie Buytaert, Paderborn 1955, IV, 16: “Honor imaginis refertur ad prototypum”.

29 Juan de Valdés, *Cento e dieci divine considerazioni*, Milano 1944, p. 122: “che sempreché andarà per le chiese e ancora per molte parti della città troverà simili immagini che gli ridurranno alla memoria quello che Cristo patì, non si cura d'imprimere nel suo animo Cristo crocifisso, contentandosi di vederlo dipinto; e mentre no'l tiene nel suo animo, non sente né gusta il beneficio della passione di Cristo. E avviene che quando questo indotto si muove a dimandare alcuna cosa a Cristo, parendogli che gli basta di guardarlo dipinto con gli occhi corporali, non si cura di levar l'animo suo a mirarlo con gli occhi spirituali, di maniera che si potrà dire che non prega Cristo ma quella pittura” e ibid., p. 124: “L'uomo indotto, che ha spirito, si serve delle immagini come d'un alfabeto della pietà Cristiana, conciossiacosaché tanto si serve della pittura di Cristo crocifisso, quanto gli basta ad imprimere nell'animo suo quello che Cristo patì e gustare e sentire il beneficio di Cristo; e quando lo ha impresso e il gusta e il sente, non si cura più della pittura, lasciando che ella serva per alfabeto ad altri principianti.”

gnato “de l’arte i gravi lumi e la fiera ombra” (v. 8), la luce grezza e l’ombra pesante della pittura (l’avverbio “forse” esprime che l’io lirico cerca di riconoscere un’intenzionalità estetica da parte di Luca e di dare un significato all’aspetto imperfetto dell’icona). Attraverso questa ipallage si allude alla tecnica contemporanea del chiaroscuro, alla quale l’icona attribuita a Luca ovviamente non corrisponde. Certo, secondo la Colonna, Luca si sarebbe sforzato di usare tutto il suo talento per rappresentare la vergine come “vera”, tuttavia riuscendo solo parzialmente a cogliere l’ossimoro “aer dolce e grave” (v. 9). I due aggettivi “dolce e grave” indicano la ragione in cui consisteva la difficoltà di Luca: Maria, infatti, è dolce e grave allo stesso tempo, un paradosso che si potrebbe risolvere nella gioia per la nascita di suo figlio e nella tristezza per la sua morte in Croce. L’espressione “finse” (dal verbo *fingere*) mostra che l’arte è finzione e non realtà. Luca non è riuscito a riprodurre la vivacità di Maria: “quel vivo no’l mostrò” (v. 10). In altre parole, l’imitazione, o *mimesis*, non è capace di rappresentare pienamente la verità del concetto divino nella misura in cui Luca non è riuscito a rappresentare la Vergine come “ver[a]” e “viv[a]”. La sua rappresentazione non è completa e perfettamente fedele alla vita, e così rende lo spettatore consapevole del carattere fittizio del dipinto. Anche questo è una concezione platonica della *mimesis* secondo cui l’imitazione artistica deve restare sempre subordinata all’idea in uno stato di imperfezione. Secondo la Colonna però non è rilevante che un dipinto sacro sia esteticamente “bello” o che riesca a riprodurre e imitare la natura il più fedelmente possibile: l’importante è che svolga la sua funzione di riferimento, attirando lo spettatore verso Dio.

A prima vista, il sonetto della Colonna sembra eccezionale e unico nei suoi argomenti. Tuttavia, il testo si riallaccia ai sonetti 77 e 78 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in cui l’io lirico descrive come il pittore Simone Martini ha ritratto Laura. La Colonna riprende quindi un motivo da Petrarca adattandolo alla propria poesia spirituale. I sonetti trattano di due pittori – Simone e Luca – che dipingono ciascuno una donna – Laura e Maria – importanti per l’io lirico. La marchesa riprende anche le parole in rima abbracciata del sonetto RVF 78, chiaro riferimento al suo testo modello. Nonostante il tema a prima vista insolito, la Colonna rimane all’interno di un quadro petrarchesco. Come la Madonna di Luca, Laura appare con un “bel viso” (RVF 77, v. 8) e “[i]n vista ella si mostra umile” (RVF 78, v. 7), e il ritratto di Simone sembra così realistico che Petrarca vorrebbe parlare alla Laura dipinta: “i’vengo a ragionar co llei” (RVF 78, v. 9). La Madonna di Luca, invece, non è realistica, il che solleva la questione circa il motivo di tale differenza. Simone raffigura la bellezza ‘divina’ di Laura, affinché lo spettatore sulla terra possa ammirare, secondo l’interpretazione dell’io lirico petrarchesco, anche la divinità di Laura: “e la ritrasse in carte / per far fede qua giù del suo bel viso” (RVF 77, vv. 7–8). Al contrario,

Luca deve necessariamente fallire, perché non dipinge semplicemente una creatura terrena, come Simone, ma Luca si propone di rappresentare la Vergine, i misteri dell'Incarnazione ed i paradossi della storia della salvezza. Anche Petrarca sottolinea che l'opera di Simone è inconcepibile sulla terra: "l'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi / ove le membra fanno a l'alma velo" (RVF 77, vv. 10–11). La carne impedisce all'anima di comprendere la dimensione spirituale, formando un velo che ne copre gli occhi dell'anima. Tuttavia, Simone riesce a creare un'immagine completa – va notato, tuttavia, che l'io lirico di Petrarca è limitato nella sua percezione perché l'*amor hereos* può far apparire l'immagine di Laura più ideale e più realistica di quanto non sia in verità.³⁰ Al contrario, il ritratto di Luca è imperfetto, anche se la presenza stessa della Vergine gli conferisce dignità. L'imperfezione dell'icona, tuttavia, non è qui un difetto, ma mostra allo spettatore la differenza tra la perfezione del divino e l'imperfezione dell'arte umana: è attraverso la sua imperfezione che l'arte indica la perfezione dell'idea.

Il sonetto della Colonna è tanto più notevole se confrontato con altre descrizioni contemporanee o medievali, dove l'icona della Madonna di san Luca è generalmente considerata come perfetta e bella, dove viene sottolineata la sua funzione protettiva per i fedeli. Per citare solo un esempio tra tanti, il *Catalogus sanctorum* di Pietro Natali loda il talento dell'evangelista e i miracoli compiuti dall'icona. Secondo Natali, l'evangelista aveva ritratto il volto della Vergine in modo fedele e naturale: "Formam vultus salvatoris et matris naturalem assimilantes et eas veraciter representantes [le icone imitano la forma naturale del volto del nostro Salvatore e di sua madre e le rappresentano realisticamente]."³¹ Pertanto, lo storico dell'arte Michele Bacci, nel suo studio esauriente sul motivo di 'San Luca che dipinge la Vergine', sottolinea il "valore storico-documentario e la verosimiglianza anatomica che sono stati attribuiti al dipinto."³² Vittoria Colonna, tuttavia, non attribuisce al dipinto una verosimiglianza storica o anatomica.

³⁰ Sul tema dell'*amor hereos* nel *Canzoniere* di Petrarca, si veda Joachim Küpper, "(H)er(e)os. Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit", in: *Romanische Forschungen* 111 (1999), pp. 178–224.

³¹ Pietro Natali [Petrus de Natalibus], *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, Lyon 1519, IX 79, c. 191v: "Fertur quoque quod Lucas evangelista artem pictoriam habuit et in ipsa solemniter operarius fuit. Nam et romae due extant ymagines: vna christi in sancta sanctorum et alia dei genetricis in ecclesia sancte marie maioris per quas deus miracula retroactis temporibus ostendit: quas Lucas dicitur depinxisse: formam vultus salvatoris et matris naturalem assimilantes: et eas veraciter representantes."

³² Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, p. 260.

4 Considerazioni sul concetto: il dialogo con il sonetto “Non ha l’ottimo artista alcun concetto”

Con il suo sonetto sulla Madonna di Luca la Colonna entra in dialogo con le poesie dello scultore e suscita anche una risposta poetica da parte dell’artista, come si vedrà in seguito. La Colonna si riferisce probabilmente al famoso sonetto “Non ha l’ottimo artista alcun concetto” di Michelangelo,³³ che Girardi aveva datato agli anni 1536 a 1545 e che potrebbe dunque essere contemporaneo al manoscritto dato in dono a Michelangelo:

- Non ha l’ottimo artista alcun *concetto*
 C’un marmo solo in sé non circonscriba
 Col suo superchio, e solo a quello arriva
- 4 La man che ubbidisce all’*intelletto*.
 Il mal ch’io fuggo, e’l ben ch’io mi prometto,
 In te, donna leggiadra, altera e diva,
 Tal si nasconde; e perch’io più non viva,
- 8 Contraria ho l’*arte* al disiato *effetto*.

33 Cfr. il commento di Girardi: “Che questo famoso sonetto sia ispirato da V[ittoria] C[olonna] si deduce dall’elevatezza del concetto e del tono (‘donna leggiadra, altera e diva’).” (Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Bari 1960, p. 333). Eisenbichler, “The religious Poetry of Michelangelo”, p. 121: “His [Michelangelo’s] most famous sonnet, then and now, is ‘Non ha l’ottimo artista alcun concetto’ (G 151: 1538–41/44), in which he applies the Neoplatonic concept of the ‘idea’ to his own art (sculpture) and to his relationship with Vittoria Colonna. Michelangelo explains that each unworked block of marble contains within it a variety of ideas, or ‘concetti’, one of which the sculptor’s hand, guided by his ‘intelletto’, then chooses to unveil (vv. 1–4). Although in Vittoria Michelangelo can detect both ‘morte’ and ‘pietate’, the only ‘concetto’ the artist is able to draw out is, much to his dismay, ‘morte’ (vv. 12–14).” Cfr. il commento di Corsaro e Masi: “In realtà, che la donna del sonetto *Rime liriche* 57 possa essere identificata con Vittoria Colonna sembra alquanto improbabile: si tratta di un riconoscimento ‘guidato’ esclusivamente da due dei tre aggettivi usati per lei nel sonetto (‘leggiadra’ e ‘diva’); ma qui è proprio l’aggettivo ‘altera’ (da intendersi in accezione negativa, a motivare la ritrosia della donna, come quasi sempre in Michelangelo) la principale caratteristica, l’unica sul piano morale, del personaggio femminile in questione: tale da sortire solo intenso dolore e desiderio di morte nel poeta innamorato, non elevazione spirituale, immensa gratitudine, ammirazione incondizionata, come invece accade nei testi sicuramente scritti per Vittoria. Impensabile che Michelangelo attribuisse a quest’ultima la fredda alterigia di cui si tratta qui: ben diverso lo specifico aggettivo *alto* – sempre in accezione morale, ma inequivocabilmente positiva – riservato alla poetessa, nonostante il legame etimologico con l’*altera*, che in questo caso non è una sorta di derivazione peggiorativa.” (Buonarroti, *Rime e lettere* [ed. Corsaro e Masi], p. 204).

Amor dunque non ha, né tua beltate
 O durezza o fortuna o gran disdegno,
 Del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
 12 Se *dentro* del tuo *cor* morte e pietate
 Porti in un tempo, e che'l mio basso *ingegno*
 Non sappia, ardendo, trarne altro che morte.³⁴

Non si tratta di una vera e propria risposta per le rime, ma di due sonetti che sono legati da alcuni aspetti formali e tematici. Un possibile dialogo poetico tra Michelangelo e la Colonna è indicato dalla rima “concetto” (v. 1), che viene utilizzata nello stesso luogo in entrambi i sonetti, e dalle parole in rima su *-egno* (vv. 10 e 13 “disdegno, ingegno”), ma il processo artistico descritto nei due sonetti è completamente diverso. In superficie, questo è certamente dovuto al fatto che Michelangelo descrive la scultura,³⁵ mentre la Colonna tratta della pittura. Il sonetto del Buonarroti spiega che un blocco di marmo può essere formato secondo un “concetto” (v. 1), cioè un’idea, che lo scultore deve estrarre dalla materia con la sua “man che ubbidisce all’intelletto” (v. 4) – in altre parole: l’artista deve dare una forma all’idea che ha nel suo spirito, o come lo commenta Benedetto Varchi: “se uno scultore, lavorando questo marmo, non sapesse condurlo a quella perfezione [. . .] il difetto sarà del maestro, il quale non avrà saputo esprimere collo scarpello, quello che egli s’era immaginato collo ingegno”³⁶ – va ricordato che anche Luca ha usato, secondo il sonetto della Colonna, “ogni ingegno / per formar”, cioè dare una forma, all’idea che Dio aveva ispirato in lui, ma come lo formula il Varchi “il difetto [è] del maestro”, cioè di Luca poiché come essere umano egli non è capace di rappresentare il divino.

Le differenze medialità tra il lavoro dello scultore e quello del pittore sono in realtà irrilevanti in questo caso. Infatti Michelangelo applica la concezione del

³⁴ Buonarroti, *Rime*, p. 82, n° 151; *id.*, *Rime e lettere* (ed. Mastracola), pp. 196–198; *id.*, *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), p. 206. Corsivi miei.

³⁵ Cfr. il commento di Mastracola: “La fama più perspicua gli venne e gli viene tuttora sicuramente dalla prima quartina, che, estrapolata dal contesto, vale come teorizzazione sull’arte, e sulla scultura in particolare.” (Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 196). Sul tema dell’arte nella poesia del Buonarroti si veda Matteo Residori, “Autoportrait de l’artiste en ‘feuille blanche’. Les métaphores de l’art dans les poèmes de Michel-Ange”, in: *Cronique italiennes* 6 (2004), pp. 1–24, qui p. 2: “la présence de l’art dans les poèmes de Michel-Ange consiste principalement en descriptions de procédés artistiques. L’artiste-poète s’intéresse moins aux œuvres d’art qu’aux techniques du travail artistique, moins au résultat qu’au processus de fabrication.”

³⁶ Benedetto Varchi, *Due lezzioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze 1549, p. 16.

lavoro scultoreo all'amore³⁷ e inoltre emergono altri punti in comune tra i due componimenti: la figura dell'artista, la descrizione della sua opera destinata al fallimento, la figura della donna, rappresentata in Colonna dalla Vergine e lasciata semanticamente aperta da Michelangelo nel solco della tradizione letteraria cortese. Se Michelangelo afferma in un primo momento la potenza dell'intelletto umano per il lavoro scultoreo (v. 4), la Colonna mette in scena il fallimento di Luca di fronte al divino e, per il contesto dell'amore, Michelangelo sottolinea l'insufficienza del proprio "basso ingegno". Secondo il sonetto del Buonarroti, il concetto resta irraggiungibile se un artista inferiore non obbedisce al suo intelletto – cioè se la sua mano non è capace di rappresentare ciò che l'artista porta in sé come un'idea – e allo stesso modo l'amante non può trarre il bene dall'amata perché la sua peccaminosità lo attira alla morte dell'anima se l'intelletto non riesce a domare i desideri immorali e peccaminosi della carne.³⁸ La Colonna si riferisce invece a un'i-

37 Cfr. Residori, "Autoportrait de l'artiste en 'feuille blanche'", p. 10: "Quand Michel-Ange parle d'art, c'est toujours pour parler d'autre chose [. . .]. En effet, bien qu'elles soient placées généralement au début du poème, ces descriptions de procédés artistiques ont toujours un rôle subordonné et fonctionnel, servant de terme de comparaison pour des phénomènes de tout autre nature. Le plus souvent, les schémas de travail artistique sont dans la poésie de Michel-Ange des instruments pour décrire la *vie morale*."

38 Moroncini, "La poesia di Michelangelo", p. 365 legge nel sonetto la convinzione nel "principio di *giustificazione per sola fede*". Cfr. Giorgio Masi, "Michelangelo cristiano. Senso del peccato, salvezza e fede", in: *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana* 10.2 (2015), pp. 37–50, p. 41: "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 Cambon, per non parlare di Emidio Campi (la cui *clavis universalis* interpretativa è esplicitata nel titolo della sua monografia), i quali hanno proposto la lettura dei primi due sonetti citati qui sopra nell'ottica della giustificazione per la sola fede" (Masi fa riferimento a Glauco Cambon, *Michelangelo's Poetry. Fury of Form*, Princeton, 1985, e Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994). Cfr. Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, Milano 2000, p. 141 (I, 6, 9): "Ma come si può vedere la bellezza dell'anima buona? Ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora interiormente bello, fa come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appaia la bella immagine: come lui, leva tu il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante e non cessare di scolpire la tua propria statua, finché non ti si manifesti lo splendore divino della virtù e non veda la temperanza sedere su un trono sacro. [Πῶς ἂν οὖν ἴδοις ψυχὴν ἀγαθὴν οἷον τὸ κάλλος ἔχει; Ἀναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε· κἂν μὴπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητὴς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λείον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον, οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττὰ καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπρὰ καὶ μὴ παύσῃ τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψῃ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδὴς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύνην ἐν ἀνῳί βεβῶσαν βάθρῳι.]. Residori, "Autoportrait de l'artiste en 'feuille blanche'", pp. 11–12 spiega che: "Les *Ennéades* furent

spirazione divina, che nel suo caso serve letteralmente a denotare la traduzione del divino nell'umano, cioè la concezione di Cristo nel corpo della Vergine Maria, un "concetto" che è incomprensibile per l'uomo. Da qui nasce un ulteriore parallelismo curioso con il sonetto di Michelangelo: come un blocco di marmo che "in sé [. . .] circonscriba / col suo superchio" il concetto (v. 2-3), Maria contiene dentro di sé il concetto di Dio, cioè de "l'ottimo artista" per eccellenza, concetto che l'evangelista Luca cerca di estrarre da lei.

Il risultato del lavoro artistico è però simile in entrambi i casi: mentre Luca riesce a creare l'icona della Madonna solo in modo "manco e imperfetto" (v. 8), anche il risultato di Michelangelo è completamente opposto alle sue intenzioni (v. 8), almeno per quanto riguarda l'amore. Nel caso di Michelangelo, ciò rientra interamente nella tradizione del petrarchismo, perché in modo del tutto neoplatonico l'intelletto non è sufficiente per scoprire nell'amata e venerata donna le tracce di Dio per sublimazione, ma è sempre spinto dalla sua concupiscenza alla "morte": "l'anima deve essere liberata dal peso della carne e la donna può scoprire al poeta il bene che c'è in lui sotto la sua 'scorza'"³⁹. Però non è la "Signora" ad avere la colpa di questa morte spirituale, ma la peccami-

traduites en latin par Marsile Ficin, et cette traduction connut une immense fortune à la Renaissance: mais Michel-Ange ne maîtrisait sans doute pas assez le latin pour pouvoir lire la prose, souvent ardue, du philosophe florentin. Il est plus probable qu'il ait rencontré ce passage dans un texte en langue italienne, ou qu'il lui ait été indiqué et traduit par un ami; mais il ne s'agit, évidemment, que d'hypothèses." Anche Spini ricorda che Michelangelo non aveva (o aveva poca) conoscenza del latino e che quindi doveva affidarsi alle traduzioni o alla mediazione orale, e che leggeva la Bibbia, probabilmente nella traduzione italiana di Niccolò de' Mallermi. Inoltre, egli osserva che la visione religiosa di Michelangelo è vicina all'agostinismo di Petrarca, di Lutero e anche degli Spirituali italiani, ma secondo lo Spini "Michelangelo dà tutta l'impressione di essere arrivato a queste posizioni da sé, precedendo altri anziché all'altrui rimarchio" (Giorgio Spini, "Per una lettura teologica di Michelangelo", in: *Protestantesimo* 54.1 [1989], pp. 2-16, qui p. 12). Anche Mussio ha evidenziato la scarsa conoscenza del latino da parte di Michelangelo e ha quindi messo in guardia dall'interpretare le opere latine "as a matter of influence" (Thomas E. Mussio, "The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch", in: *Italica* 74.3 (1997), pp. 339-359, qui p. 340). Aggiunge che "the similarities may be explained, in part, by Michelangelo's direct contact with people who were very familiar with Augustinian ideas" (ibid.). Infine, sottolinea come Michelangelo legge altre fonti, soprattutto Agostino, attraverso il Petrarca: "Michelangelo's reading of these texts is often refracted through Petrarch and ultimately Augustine" (ibid.).

39 Roberto Fedi, "L'immagine vera": Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere", in: *MLN* 107.1 (1992), pp. 46-73, qui p. 61. Cfr. Buonarroti, *Rime*, p. 17, n° 32: "Vivo al peccato, a me morendo vivo; / vita già mia non son, ma del peccato: / mie ben dal ciel, mie mal da me m'è dato, / dal mie sciolto voler, di ch'io son privo. // Serva mie libertà, mortal mie divo / a me s'è fatto. O infelice stato! / a che miseria, a che viver son nato!" Ossola riconobbe in questo testo un'allusione alla dottrina *de servo arbitrio* "qui, comme chez les Réformés, est empreinte

nosità dell'io lirico di Michelangelo, il cui “basso ingegno” (v. 13) gli impedisce di trarre il bene dalla sua donna amata, come nel sesto sonetto dei *Rerum vulgarium fragmenta*: “[il folle mi' desio] mal mio grado a morte mi trasporta” (RVF 6, 11). Nel suo sonetto, la Colonna sposta questo conflitto tra il divino e il terreno ad un altro livello: anche Luca usa “ogni ingegno” (v. 3) e si sforza verso il divino, ma la sua umanità gli impedisce di esprimere ciò nell'arte e di trarre il bene dalla sua donna, Maria. La Colonna però interpreta proprio questa manifestazione di incapacità nell'imperfezione dell'icona come un modo di riconoscere il divino.

Questo stato di lacerazione tra vizio e virtù, tra peccato e salvezza, è espresso da Michelangelo anche in un madrigale scritto alla Colonna tra il 1538 e il 1541⁴⁰:

Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mia salute.
Fra 'l vizio e la virtute
4 il cor confuso mi travaglia e stanca,
come chi 'l ciel non vede,
che per ogni sentier si perde e manca.
Porgo la carta bianca
8 a' vostri sacri inchiostri,
c'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva:
che l'alma, da sé franca,
non pieghi agli error nostri
12 mie breve resto, e che men cieco viva.
Chieggo a voi, alta e diva
donna, saper se 'n ciel men grado tiene
l'umil peccato che 'l superchio bene.⁴¹

L'io lirico di Michelangelo vacilla tra due lati: il suo cuore è confuso, lo lascia soffrire e lo rende stanco (v. 4). Non sa più come rivolgersi a Cristo perché non vede il cielo (v. 5) e “ogni sentier si perde” (v. 6). La sua disperazione “induce l'artista ad invocare una richiesta di soccorso spirituale alla sua ‘alta e diva donna’ (vv. 13–14).”⁴² Perciò consegna un foglio bianco a Vittoria Colonna, af-

d'un pessimisme sombre et sans rachat” (Carlo Ossola, “La poésie de Michel-Ange: l'idée de la grâce”, in: *Cours et travaux du Collège de France*, Parigi 2004, pp. 552–580, qui p. 557).

⁴⁰ Cfr. il commento di Corsaro e Masi: “Altro testo sicuramente per Vittoria Colonna, perché la prima versione del madrigale si trova ascritta accanto alla minuta autografa della lettera sul disegno del Cristo crocifisso inviata alla marchesa tra il 1538 e il 1541 [. . .], e la seconda – evidentemente quella inviata – presenta la soprascritta ‘A la marchese [sic] di Pescara’ (Buonarroti, *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), p. 300).

⁴¹ Buonarroti, *Rime e lettere* (ed. Mastracola), p. 207 (n° 162); *id.* *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), p. 301 (n° 6 delle *Rime spirituali e religiose*).

⁴² Moroncini, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna”, p. 51.

finché lei scriva su esso poesie spirituali, in quanto possono edificarlo religiosamente: Michelangelo spera che il vero amore lo liberi e che la pietà lo istruisca alla verità cristiana (v. 9).⁴³ Le poesie spirituali devono aiutarlo a non cadere preda dei suoi peccati (v. 11) e a non essere più cieco (v. 12), a ritrovare quindi la via della salvezza. Infatti è quanto scrive la Colonna nel sonetto proemiale delle sue *Rime spirituali*:

i santi chiodi omai sian le mie penne,
e puro inchiostro il prezioso sangue,
vergata carta il sacro corpo esangue,
8 sì ch'io scriva ad altrui quel ch'ei sostenne.⁴⁴

La poetessa dichiara quindi di scrivere per qualcun altro (v. 8 “ad altrui”), cioè per il destinatario della sua raccolta, Michelangelo, su ciò che Cristo ha sofferto sulla Croce. La Passione di Cristo è così nominata come il tema centrale delle poesie, e la poesia diventa, per così dire, un processo di *imitatio Christi*, in quanto nel corso della scrittura si rivive la sofferenza di Cristo stesso, “quel ch'ei sostenne” (v. 8): gli strumenti di scrittura (vv. 5–7 le penne, l'inchiostro, la carta, il tema) sono Cristo (i chiodi, il sangue, il corpo, la Passione), cioè Cristo stesso è la poesia a cui si riferiscono le poesie di Colonna.

La carta bianca non è da intendersi solo letteralmente come fogli di carta su cui la Colonna deve scrivere poesie, bensì si tratta piuttosto di un'allusione all'immagine paolina dei cuori segnati con l'inchiostro di Cristo: “voi siate epistola di Christo ministrata da noi, scritta non con lo inchiostro, ma con lo spirito di Dio vivente, non in tavole di pietra, ma in tavole di carne di cuore” (2Cor 3,3).⁴⁵ Allo stesso modo, la Colonna deve inscrivere il cuore di Michelangelo con il messaggio cristiano attraverso le sue poesie spirituali.

⁴³ Copello ha mostrato che la Colonna rispose al madrigale con il sonetto “Beati voi, cui tempo né fatica” (Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, p. 100 n° 35). È anche stato avanzato che la Colonna rispose al madrigale con il sonetto “Non potrò dire, o mio dolce conforto” in cui usa l'immagine de “il destro piede” (*ibid.*, p. 200, n° 79, v. 10). Cfr. Moroncini, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna”, p. 52.

⁴⁴ Colonna, *Rime*, p. 85 (S1 1); ead., *Sonnets for Michelangelo*, p. 56, n° 1; ead., *La raccolta di rime per Michelangelo*, p. 3, n° I. Per una lettura dettagliata di questo sonetto si veda Fliege, *E puro inchiostro il prezioso sangue*, pp. 285–300.

⁴⁵ Qui e in tutti gli altri luoghi citiamo la traduzione di Antonio Brucioli, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana da Antonio Brucioli*, Venezia 1532.

5 La risposta di Michelangelo: una sovrapposizione simbolica di Vittoria Colonna e della Vergine Maria

Infine, anche Michelangelo rispose al sonetto della Colonna con una sua poesia scritta su una minuta autografa databile attorno al 1541 e contenente il testo della lettera sopra citato.⁴⁶ Il sonetto fu “poi riversato da Donato Giannotti nella copia delle rime di Michelangelo allestita in vista della stampa, copia sulla quale ebbero ancora modo di stratificarsi interventi dell'autore.”⁴⁷ Questa copia è il manoscritto Vat. lat. 3211, una silloge di 89 poesie, che Michelangelo allestì intorno al 1546 e che, secondo un'ipotesi di Claudio Scarpati, era forse destinata alla Colonna.⁴⁸

Il testo del Buonarroti può essere letto su due livelli: come ringraziamento alla Colonna per il manoscritto, e come sonetto alla Vergine Maria e sintesi della teologia evangelica. Citiamo il sonetto secondo la prima versione originale

46 Una fotografia della lettera autografa, che si trova oggi nella Fondation Martin Bodmer a Coligny, può essere consultata in Residori, “Michel-Ange (Caprese, 1475 – Rome, 1564)”, p. 137 e anche sul sito: <https://michelangelo.ace.fordham.edu/items/show/147> (consultato il 11 dicembre 2020). La lettera porta su questo sito il numero 201 ed è datata all'inverno del 1538/39. Residori la data invece “vers le début des années 1540” (Residori, “Michel-Ange (Caprese, 1475 – Rome, 1564)”, p. 135) e spiega che: “La disposition du texte est harmonieuse et d'une rigueur presque architecturale; par ailleurs, elle distingue la poésie et la prose par la taille des caractères (plus petits pour le poème), et souligne par des sauts de ligne, à l'intérieur du sonnet, les divisions métriques entre les deux quatrains et entre les quatrains et les tercets. Enfin, l'écriture est remarquablement claire et soignée, et ne présente aucune trace de correction ou de rature. Il s'agit sans doute de la lettre qui fut matériellement remise à Vittoria.” Un'altra copia autografa è conservata nell'Archivio Buonarroti di Firenze (XIII, 114), sulla quale Residori spiega: “il s'agit probablement d'une copie destinée aux archives personnelles de Michel-Ange. Dans ce même manuscrit florentin, mais à une époque sans doute plus tardive, Donato Giannotti, ami et collaborateur de l'artiste, a transcrit les deux textes pour régulariser leur orthographe et leur ponctuation. C'est à partir de cette nouvelle version que le texte du seul sonnet est enfin recopié, et à nouveau corrigé, dans le recueil manuscrit de quatre-vingt-neuf poèmes que l'artiste constitue avec l'aide de Giannotti entre 1542 et 1546 (ms. Vat. lat. 5211, II, c. 19v [sic ! si tratta del manoscritto Vat. lat. 3211, c. 19v]), peut-être en vue d'une publication qui n'aura jamais eu lieu du vivant de l'artiste.”

47 Vecce, “Petrarca, Vittoria, Michelangelo”, pp. 109–110.

48 Scarpati, “Michelangelo poeta dal ‘Canzoniere’ alle rime spirituali”, p. 593. Il sonetto si trova sulla c. 19v. Il manoscritto vaticano si può consultare sul sito della BAV: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3211 (il 11 dicembre 2020). Per un'edizione critica delle 89 poesie si veda Buonarroti, *Canzoniere*, e *id. Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi).

dell'autografo della Fondation Martin Bodmer a Cologny, versione che Michelangelo inviò alla Colonna:

- Per esser *manco* almen signora *indegnio*
 Dell'*immensa* vostr'*alta* cortesia,
 Prima, all'incontro a quella usar la mia
 4 Con tucto il *cor* penso'l mie basso *ingegno*.
 Ma visto po c'ascendere a quel *segnio*
 Propio valor non è c'apra la via,
 Perdon domanda la mie colpa ria,
 8 E del fallir più saggio ognio *divegnio*.
 E veggio ben com'erra s'alcun crede
 La gratia che da voi divina piove,
 Pareggi l'opra mia caduca e frale.
 12 L'*ingegno* e l'*arte* e la memoria cede:
 C'un don celeste mai con mille pruove
 Pagar puo sol del suo chi è mortale.⁴⁹

Nel sonetto Michelangelo riprende molti termini e temi che utilizza anche nella lettera sopra citata. Così come la Madonna di Luca è “manca” secondo la Colonna, l'io lirico di Michelangelo si considera “manco”.⁵⁰ Mentre Luca fu reso “degno” dalla Vergine, Michelangelo si descrive come “indegno” in relazione alla sua “signora”. Mentre Luca è ispirato dell’“immensa idea”, Michelangelo sottolinea l’“immensa [. . .] cortesia” della sua signora che descrive come un “don celeste” (v. 13)⁵¹ che non può ricambiare con un’opera fatta da “la [su]a [mano]” (v. 3). Mentre Luca usa “ogni ingegno”, Michelangelo sottolinea il suo proprio “basso ingegno” (v. 4).

Però, il sonetto si può leggere su un altro livello: “infatti, il motivo della sproporzione tra i meriti della Colonna e la misera condizione morale dell’artista è presentato con accenti esplicitamente teologici.”⁵² Innanzitutto, il termine “si-

⁴⁹ Tutte le edizioni a stampa citano il sonetto secondo la silloge vaticana: Buonarroti, *Rime*, pp. 342–343, *id.*, *Rime e lettere* (ed. Mastracola), pp. 204–205, *id.* *Canzoniere*, p. 266–268, *id.* *Rime e lettere* (ed. Corsaro e Masi), pp. 119–120. Corsivi miei. Per un apparato critico con tutte le varianti, si veda l’edizione di Girardi.

⁵⁰ Cfr. “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.” (Buonarroti, *Rime*, p. 81 n° 149, v. 1–4).

⁵¹ La versione della silloge vaticana contiene la variante “del don di vostra immensa cortesia” (v. 2), che “crea un’automatica simmetria col ‘don celeste’ del penultimo verso” (Vecce, “Petrarca, Vittoria, Michelangelo”, p. 110).

⁵² Moroncini, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna”, p. 45. Cfr. Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, pp. 649–650: “Preoccupations with the operations of divine grace were a pervasive part of the culture of the Viterbo circle – so pervasive that even the exchange of courtesies and the practice of gift giving were, semiplayfully, couched in the

gnora”⁵³ – soprattutto la variante “*alta signora*” introdotta dal Giannotti – può essere interpretato come riferito alla Vergine Maria. Anche la parola “segno” (v. 5) è ambigua nel senso che da un lato descrive la poesia della Colonna come “segno luminoso”, che l’io lirico non può seguire con il “proprio valor”⁵⁴, la propria forza – ma dall’altro una lettura in chiave teologica sembra più conclusiva, perché la parola “segno” è anche una denominazione comune per la Croce. Staccato dal linguaggio metaforico del movimento, Michelangelo spiega che non è attraverso lo sforzo delle sue opere (il “valore”) che l’uomo raggiunge Cristo (il “segno”)⁵⁵, conformemente alla Lettera agli Efesini: “perche da la gratia siate salvati per fede, et questo non da voi, il dono di Dio non è da le opere, à fin che alcuno non si possa gloriare” (Ef 2,8). L’irrisolvibile ambiguità del sonetto tra il ringraziamento alla Colonna e il ringraziamento a Maria implica che il messaggio cristiano della Croce è contenuto in senso platonico come riferimento nella poesia della Colonna, simile alla Madonna di Luca. Si tratta quindi di “una trasposizione simbolica della figura [della Vergine] in quella della ‘divina’ Colonna”⁵⁶, una tecnica di sovrapposizione propria della tradizione lirica in cui la donna amata è spesso assimilata alla figura di Cristo.⁵⁷

terms of the debate over grace. The correspondence between Michelangelo and Vittoria Colonna, which draws witty and serious parallels between divine grace and the giving of gifts, is one instance of this practice, and deserves closer study.”

53 Vecce, “Petrarca, Vittoria, Michelangelo”, p. 110: “un’allusione petrarchesca proveniente da ‘L’alto signor dinanzi a cui non vale / nasconder né fuggir’ (RVF 214: l’alto signor è Amore, e vale per Vittoria il senso del dominio d’amore)”.

54 Ibid.: “Fatto sta che, in ossequio alle regole del gioco, Michelangelo mantiene la tensione petrarchesca nel ‘proprio valor non è ch’apra la via’, eco scoperta di ‘non è proprio valor che me ne scampi’ (RVF 71,33), e di ‘ad uom mortal non fu aperta la via’ (RVF 53, v. 92) [. . .].” Cfr. Buonarroti, *Rime*, p. 34 n° 66, 3–4: “nel mie propio valor, sanz’altra guida, / caduta è l’alma che fu già sì degna”.

55 Cfr. Buonarroti, *Rime*, p. 34 n° 66, 9–10: “O carne, o sangue, o legno, o doglia strema / Giusto per vo’ si facci el mie peccato”. Cfr. Benedetto da Mantova, *Trattato utilissimo del beneficio di Cristo crocifisso verso i christiani*, Venezia 1543, p. 74: “I giustificati per la fede, conoscendosi giusti per la giustizia di Dio, eseguita in Cristo, non fanno mercatanzia con Dio delle buone opere, pretendo con esse di comprar da lui la giustificazione.”

56 Moroncini, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna”, p. 45 che scrive però “della figura di Cristo”.

57 Cfr. Alberto Chiari, “Michelangelo scrittore religioso”, in: Massimiliano Giuseppe Rosito (a cura di), *Arte e religione nella Firenze de’ Medici*, Firenze 1980, pp. 117–133, qui p. 118: “anche Michelangelo ebbe, in Vittoria Colonna, la sua Beatrice. Ed infatti, se egli [. . .] ne esaltò la bellezza – ma anche come riflesso di quella divina – ne esaltò altresì la sublime spiritualità, capace – egli scrisse – di ‘muovere e di portare al cielo ogni intelletto suo’. Proprio così come Dante ci ha detto di Beatrice.”

Nella sua risposta, Michelangelo spiega che si tratta di una questione di fede, perché sbaglia colui che “crede” (v. 9) che la grazia “pareggi l’opra” (v. 11). Qui il poeta passa da un livello generale (“*alcun* crede”) al personale trattando della “sua” opera (v. 11 “l’opra *mia*”), alludendo anche alle opinioni di fede secondo le quali il dono della grazia deve essere compensato dal merito delle opere: il poeta dichiara di essersi reso conto che queste opinioni sono false.⁵⁸ L’io lirico di Michelangelo arriva così alla certezza, così come Petrarca sottolinea il momento del riconoscimento del suo cammino spirituale nel sonetto proemiale del suo canzoniere: “ma ben veggio or sì come”, cioè la consapevolezza che “la grazia” (v. 10) non può essere superata dall’opera umana, “pareggi l’opra *mia*” (v. 11), perché è “caduca e frale” (v. 11). Come Cristo è un “don celeste”⁵⁹, così la poesia della Colonna può essere letta come un dono del cielo.⁶⁰ In questo modo Michelangelo sovrappone Maria a Vittoria Colonna, entrambe piene di grazia⁶¹: “la grazia, che da voi divina piove” (v. 10).⁶² Come nel riferimento a Dio nella Madonna di Luca,

58 Cfr. Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, p. 655: “Faith as experience is not a matter of understanding the doctrine propounded by preachers. Still less does it consist of a superstitious belief in the objective power of the sacraments or the virtues of miracle-working images or relics. Nor is it a matter of believing in the objective truth of what is related in the Bible. This is merely ‘historical faith’. Real faith results from the work of the Spirit in making the Word of God speak directly to one’s individual conscience.”

59 Colonna descrive la fede come un dono divino: “La sopra natural divina fede, / Dono solo di Dio puro e perfetto” (Colonna, *Rime*, p. 124 (S1 78), v. 7–8). Anche Michelangelo designa la fede come dono: “Deh, porgi, Signor mio, quella catena / che seco annoda ogni celeste dono: / la fede, dico, a che mi stringo e sprono” (Buonarroti, *Rime*, n° 289, v. 5–14).

60 Cfr. Eisenbichler, “The religious Poetry of Michelangelo”, p. 129: “Vittoria’s effect on Michelangelo is seen as a heavenly grace which descends upon the unworthy lover; it is a freely-given gift, not a reward for earthly achievements.”

61 Cfr. “Questa, di grazie piena, / n’abonda e’nfiama altrui d’un certo foco, / che’l troppo con men caldo arde che’l poco.” (Buonarroti, *Rime*, p. 81 n° 149, v. 13–14).

62 Claudio Scarpati, invece, sottolinea che “[l]a discussione che è nata sulle armoniche teologiche leggibili nella ‘grazia divina’ che piove dalla Colonna, dono gratuito, soverchiante e non ripagabile, sembrano eccentriche rispetto a un contesto così esplicitamente gratulatorio e resistente a prolungamenti dottrinali” (Scarpati, “Michelangelo poeta dal ‘Canzoniere’ alle rime spirituali”, p. 597). Cfr. il commento di Corsaro e Masi: “questo verso non dimostra affatto rapporti con dottrine eterodosse, che peraltro è discutibile attribuire *tout court* alla stessa marchesa di Pescara: è solo un’analogia fra l’ ‘immensa cortesia’ della donna e la misericordia divina dispensatrice di grazia, considerato anche il potere salvifico altrove ascrivito alla destinataria [. . .]. D’altronde, questa ‘grazia’ (o ‘cortesia’) è sinonimo di ciò che altrove è detto ‘mercé’ o ‘aita’: la benevolenza della persona amata.” (Buonarroti, *Rime e lettere* [ed. Corsaro e Masi], p. 943). Prodan invece argomenta che “[t]he key words ‘don’ (gift, v. 2, v. 14), ‘grazia’ (grace, v. 10), and ‘opra’ (work, v. 12) possess the most overt connection to the doctrine of justification through grace by faith characteristic of the *Beneficio di Cristo*” (Sarah Rolfe Prodan,

anche nella sovrapposizione della Colonna e Maria si suggerisce una lettura neoplatonica. Infine, la poesia della Colonna è descritta come un “segno” che indica qualcosa, un faro che apre la strada a Dio, “c’apra la via” (v. 6). L’ambiguità del sonetto, finora inosservata dalla critica, si spiega solo sullo sfondo del dialogo con il sonetto della Madonna di Luca. Il sonetto di Michelangelo non è quindi una semplice espressione di ringraziamento alla Colonna, ma una confessione della teologia evangelica come espresso dalla Colonna nei suoi sonetti.

Ciò è rafforzato dal fatto che la stessa Vittoria Colonna caratterizza la sua poesia come imperfetta: nel penultimo sonetto della sua raccolta per Michelangelo, chiama i suoi sonetti “rozza e incolta rima” (v. 4) e termina il sonetto su una rima irrelata:

- Ma dal foco divin, che'l mio intelletto,
sua mercé, infiamma, convien ch'escan fore
11 mal mio grado talor queste faville,
e s'alcuna di lor un gentil core
avien che scaldi, mille volte e mille
ringraziar debbo il mio felice errore.⁶³

La mente umana, l’“intelletto” (v. 9), non trova una parola in rima alla fine del sonetto, ma solo un “errore” (v. 14), che è però “felice” perché la poesia della Colonna, nonostante la sua imperfezione, può portare alla fede, proprio come il ritratto di Luca, benché sia “manco e imperfetto”, può rimandare a Dio.⁶⁴

Michelangelo's Christian Mysticism: Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy, New York 2014, p. 118).

63 Colonna, *Rime*, p. 87 (S1 4); ead., *Sonnets for Michelangelo*, p. 136–138, n° 102; ead., *La raccolta di rime per Michelangelo*, p. 254, n° CII.

64 Per un’analisi completa di questo sonetto rimandiamo a Fliege, *E puro inchiostro il prezioso sangue* pp. 307–311, qui p. 310: “[es handelt] sich um eine bewusste Zurschaustellung der ‘rozza incolta rima’, die auch inhaltlich gerechtfertigt ist, inszeniert sie doch die Unvollkommenheit des menschlichen Verstandes – auch wenn dies paradox ist, da die Herstellung eines unvollkommenen Sonetts ebenso viel Sorgfalt und Mühe erfordert, wie das Schreiben eines formal vollkommenen Gedichts. Der Verstand, der auch durch die Feile des Urteilsvermögens symbolisiert wird (V. 1), ist für sich genommen nicht in der Lage, die göttlichen Mysterien zu erfassen, wenn er nicht vom Heiligen Geist erleuchtet wird, was wiederum an paulinische Theologie anknüpft. Nichtsdestotrotz schreibt Colonna Sonette, was dieser Vorstellung zu widersprechen scheint, ist doch das Sonett, zumal in der petrarkistischen Tradition, eine anspruchsvolle poetische Form, die nur schwerlich mit dem Grundsatz der *sancta simplicitas* in Einklang zu bringen ist. Die Dichterin weiß darum und spricht daher von einem “felice errore” (V. 14), was an das Konzept der *felix culpa* erinnert. Das heißt, dass die Dichterin sich darüber bewusst ist, eine Sünde (‘errore, culpa’) zu begehen, indem sie eine Dichtung hervorbringt, die auf der Zurschaustellung der Kunstfertigkeit des Dichters beruht und daraus Ansehen (“loda”) zu erhalten sucht. Diese Sünde ist aber insofern glücklich (‘felice, felix’), als die Dichterin

6 Una risposta alla risposta? Il sonetto “Quanto intender qui puote umano ingegno”

Forse la Colonna reagì al sonetto del Michelangelo componendo il sonetto “Quanto intender qui puote umano ingegno”, perché il sonetto riprende ancora una volta lo schema di rime su *-egno* e l'immagine della “pioggia” di grazia. Questo componimento non fa parte della silloge che la Colonna diede in dono al Buonarroti⁶⁵ ed è quindi possibile che la marchesa l'abbia scritto più tardi come risposta alla risposta di Michelangelo:

Quanto intender qui *puote* umano *ingegno*
 per lungo studio con la scorta cara
 del Ciel, dal cui bel lume il ver s'impara,
 4 *credo* ch'intenda il *vostro* spirito *degno*;
 si ch'io non già per dar luce o *sostegno*
 al raggio de la *vostra* e salda e rara
 fede, per *l'opre* al mondo omai sì chiara
 8 ch'a noi de l'altro è *ben* sicuro *pegno*,
 l'imagin di Colui v'envio ch'offerse
 al ferro in croce il petto, onde in *voi piove*
 de l'acqua sacra Sua sì largo rivo,
 12 *ma sol* perché, *signor*, qua giusto altrove
 più dotto libro *mai* non vi s'aperse
 per là su farvi in sempiterno vivo.⁶⁶

durch ihre Verse hofft, den Glauben und das Feuer des Heiligen Geistes verbreiten zu können (V. 12–14). [. . .] Die *Rime spirituali* haben also explizit eine Funktion der Propaganda des Glaubens: Die Dichtung Colonnas erreiche dann ihr Ziel, wenn sie es schafft das “gentil core” (V. 11) des Lesers zu erwärmen und diesen zum Glauben zu bewegen.”

65 Corsivi miei. Il sonetto è trasmesso da un solo testimone: l'edizione delle *Rime spirituali* stampata da Vincenzo Valgrisi nel 1546 a Venezia (tutte le altre occorrenze del sonetto dipendono da questa edizione, si veda Fliege, *E puro inchiostro il prezioso sangue*, pp. 221–282). Questa edizione *non* indica che il sonetto sia destinato al Buonarroti, ma è stato Olindo Guerrini ad affermare che il sonetto è destinato a Michelangelo (Vittoria Colonna, *Rime di tre gentil-donne del secolo XVI. Vittoria Colonna – Gaspara Stampa – Veronica Gàmbara*, Milano 1882, p. 161: “E qui pure vogliono che si parli di un Crocifisso scolpito dal Buonarroti per la Colonna”). Poi la critica ha spesso voluto identificare nell'allusione al “l'imagin di Colui [. . .] ch'offerse / al ferro in croce il petto” (v. 9–10) il disegno del Crocifisso che Michelangelo fece per la marchesa. Per esempio, Moroncini interpreta il sonetto come risposta al “ricevimento del [disegno del] *Crocifisso* – così almeno sembra dall'inizio della sirma e del fatto che non compare nella silloge manoscritta donata a Michelangelo intorno al 1540” (Moroncini, “I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna”, p. 53).

66 Colonna, *Rime*, p. 153 (S1 136).

La Colonna gli manda con questo sonetto un'immagine di Cristo sulla Croce (vv. 9–10), da cui “piove” su Michelangelo una corrente di “acqua sacra”. Questa immagine non si riferisce a un disegno di Michelangelo – perché la Colonna gli avrebbe rispedito il disegno perché esso l'edifichi religiosamente? Si tratta piuttosto dei sonetti spirituali, che devono condurre alla Croce, al “segno”, come ha formulato Michelangelo. Non esiste, secondo la Colonna, un libro più “dotto” sulla terra che possa trasmettere il messaggio di salvezza cristiana: solo la Croce può dare la vita eterna e rendere Michelangelo “in sempiterno vivo”. La parola “piove” si trova nella stessa posizione metrica qui come nel sonetto di Michelangelo, la grazia è tradotta nella metafora “de l'acqua Sacra”. È inoltre interessante osservare che il sonetto si chiude con la parola “vivo”, mentre nel sonetto del Buonarroti l'ultima parola è “mortale”. La Colonna conferma che le opere di Michelangelo riflettono una fede “salda e rara” (v. 6), a testimonianza dell'ispirazione divina. L'autrice contraddice Michelangelo in quanto sostiene che egli non sia “indegno”, ma che abbia uno spirito “degno” (v. 4) e che possa comprendere ciò che la luce di Dio gli insegna (v. 3). Perciò lei non gli manda l'immagine di Cristo per rafforzare la fede di Michelangelo, le sue opere sono infatti già un “pegno sicuro” del paradiso, di quel “altro [mondo]” (v. 8). Spiega che non vuole insegnare nulla attraverso l'immagine della Croce presente nei suoi sonetti, ma che è la Croce stessa a trasmettere per sé sola la vita eterna. La Colonna esprime quindi la sua modestia e umiltà di fronte alle lodi di Michelangelo. Il sonetto suggerisce che, in analogia al concetto dell'arte sacra come l'esprime il sonetto sulla Madonna di Luca, non è la poesia in sé che si deve ammirare, ma quello a cui rimanda, cioè Cristo.

7 Conclusione

L'analisi delle poesie di Michelangelo e la Colonna ha evidenziato che i due mantengono un sottile dialogo sulle capacità dell'arte attraverso lo scambio di poesie: secondo questo dialogo, non importa se un'opera d'arte è perfettamente lavorata e “bella”. Infatti, non può essere perfetta, perché la peccaminosità dell'uomo è sempre un ostacolo alla perfezione, soprattutto quando si tratta di arte sacra. L'imperfezione mostra piuttosto l'inferiorità dell'umano di fronte a Dio. Dietro a tutto questo vi è una comprensione platonica dell'arte: la mimesi del mondo delle idee divine è sempre e solo una rappresentazione imperfetta ed inferiore, ma che riconduce lo spettatore all'origine dell'idea. Si potrebbe essere tentati di associare questo concetto di arte alla nozione del ‘non-finito’, come la storia dell'arte ha cercato di leggere, tra l'altro, in alcune sculture di Michelan-

gelo (per esempio nel gruppo dei Prigioni). La Colonna mette in atto anche una forma di ‘non-finito’ nei suoi sonetti facendo terminare il penultimo sonetto su una rima irrelata: la parola “intelletto” non fa rima e il sonetto termina con la parola “errore”. Ora, naturalmente, il sonetto non è ‘non finito’; al contrario, è piuttosto ben orchestrato e l’errore è costruito. Ciò nonostante, questo ci porta su un filone che collega le poesie di Michelangelo e della Colonna sotto la questione nel segno di un’estetica dell’imperfezione: la estetica della Madonna di Luca può essere applicata anche alle poesie della Colonna, e sembra che Michelangelo abbia riconosciuto proprio questo, sovrapponendo Maria e la Colonna nel suo sonetto. Essere manco o non essere manco: è questa anche una questione di prospettiva.

Carlotta Mazzoncini

Conversazioni evangeliche: il doppio dialogo michelangeloesco dopo gli anni Quaranta del Cinquecento

Abstract: The paper aims to investigate some of Buonarroti's late compositions and exchange of letters, placeable between 1550 and 1556. What emerges from these records is the difficulty in making the texts coincide with their fragmentary and unfinished appearance, their linguistic irregularity, sometimes invalidated by certain formal aspects. This contribution will highlight the creative tendency in these texts, dedicating an important space to Buonarroti's relationship with Vittoria Colonna, to their spirituality and to the concrete characterisation of their intellectual exchange. It is perhaps the dialogue between the two that allows us to trace various points of contact between Buonarroti and Colonna's work from the perspective of the Reformation. The poetic correspondence that Ludovico Beccadelli engaged with Buonarroti – which can be placed between 1555 and 1556 – will be also considered. This would permit further connections with the dominant themes of Michelangelo's last compositions.

L'opera letteraria di Michelangelo Buonarroti è interpretabile per più di un caso come coniugazione di quella tendenza che, nel corso del Cinquecento, vedrà tre generazioni di artisti cimentarsi nella scrittura e volgerla in confezioni editoriali più o meno dilettantesche. Inoltre l'intelaiatura poetica michelangeloesca è costituita da frammenti dalle provenienze più disparate da lui non ordinata, associata a “metri e generi difformi” o segnata da “diffrazione e differenziazione”.¹ Radunare perspicuamente le schegge disperse dell'opera michelangeloesca permette di restituire altrettanto distintamente i modi della creazione di un'identità spirituale del

¹ Per queste considerazioni, rimando all'edizione critica Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano 2016 (qui presa a riferimento), al volume monografico della rivista “l'Elisse” curato da Giuseppe Crimi, 10 (2015), 2, interamente volto a un'indagine sulle liriche michelangeloesche e al lavoro di Ida Campeggiani, *Scrivere per via di porre. Le varianti della poesia di Michelangelo*, Lucca 2012. Per la lirica di Michelangelo degli anni Cinquanta si può vedere Antonio Corsaro, “Corrispondenti ‘spirituali’ di Michelangelo: Giorgio Vasari, Lodovico Beccadelli, Laura Battiferri”, in: Beatrice Alfonzetti/Guido Baldassarri/Eraldo Bellini/Simona Costa/Marco Santagata (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma 2014, pp. 229–240, Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London/New York 2017.

Buonarroti. Il fatto che la materia poetica ci sia giunta in una forma non pienamente definitiva, ha interferito con la riconsiderazione del sistema epistolare e della disposizione dei componimenti. Per tale motivo, ai fini di un pur non facile attraversamento della spiritualità michelangiolesca, è necessaria un'indagine su alcuni componimenti, la cui ragione non si limiterebbe a una *privacy* del canzoniere, ma discenderebbe da una mirata e sistematica ispirazione religiosa, e comporterebbe una consapevole immissione nel testo poetico delle complessità e molteplicità delle forme di dissenso fiorite nel *milieu* cinquecentesco. Ci si riferisce a componimenti e rapporti epistolari tardi del Buonarroti, databili tra il 1550 e il 1556, in cui è evidente la difficoltà a far collimare i testi con il loro carattere frammentario e non-finito, cui segue un'irregolarità linguistica, in determinate occasioni intorbidita da ragioni artistiche e formali, che inquadrano il lavoro in un'ottica privata, non destinata alla pubblicazione.² Occorre ripercorrere limpidamente e analiticamente questo movente creativo, dedicando uno spazio importante al rapporto del Buonarroti con Vittoria Colonna, interprete diretta della spiritualità coltivata nel circolo di Viterbo e alla caratterizzazione concreta di questo scambio intellettuale, avvalendosi di testi probanti alla dimostrazione della riproduzione in termini teologici del dialogo con la marchesa.

È forse proprio questa dualità che permette di tracciare una pista con svariati punti di contatto tra l'opera del Buonarroti e quella colonnese in sintonia con l'intento – rimarcato nel titolo – di indagare la *poesia* dalla specola della *Riforma*. La menzione, per esempio, di Ludovico Beccadelli, e della corrispondenza poetica ingaggiata con Buonarroti – collocabile tra il 1555 e il 1556 – permette di operare un'ulteriore saldatura tra i temi dominanti degli ultimi componimenti michelangioleschi.

1 La corrispondenza con Ludovico Beccadelli. Indagini sulla “caparra” di vita eterna

Ludovico Beccadelli nacque a Bologna nel 1501, intraprese lo studio delle leggi, *curriculum* che non ricambiava l'inclinazione del giovane, e nel 1526 si dedicò esclusivamente alle *humanae litterae*. Fu amico intimo di Pietro Bembo e Giovanni Della Casa, con il quale si ritirò in una villa a Pian del Mugello, per darsi a un intenso studio dei classici latini e successivamente greci, scelta che condusse poi i due giovani amici a interrompere il soggiorno in villa per trasferirsi a Padova, “i

² Cf. Corsaro/Masi, *Introduzione a Rime e lettere*, pp. IX–XI.

cui ambienti accademici e umanistici esercitavano una forte attrattiva” –³ Beccadelli fu vescovo di Ravello, nei pressi di Salerno. A servizio presso il cardinal Contarini, dovette trovarsi in prima linea durante la fase più drammatica della storia ecclesiastica dell’epoca, tra forti tensioni dogmatiche che sicuramente si riscontrano nella sua formazione filosofica, a seguito della frequentazione assidua dello stesso Contarini, di Reginald Pole e Marcantonio Flaminio. Questo momento storico vede la sua conclusione nei provvedimenti di Paolo IV, che gli affiderà il vescovato di Ragusa, nel 1555, ponendolo in una condizione di sofferto esilio. Ne sono testimonianza le accorate lettere scritte a Michelangelo, tra il 1556 e il 1558, in cui il Beccadelli esprime tutto il disagio della sosta estera. Passi quali “vo temprando l’absenza dell’amenità d’Italia et di tanti miei signori et amici, tra’ quali Vostra Signoria ha nel mio core il seggio maggiore”,⁴ “Io son qui, et quanto alla carne posso dir in exilio”⁵ e “mi vo affatigando in questa vigna assai inculta. Il senso spesse volte si risente et desidera Italia et parenti et amici”,⁶ lo testimoniano e fanno da corollario al dettato poetico del manipolo di sonetti di corrispondenza, collocabili nei medesimi anni.

Beccadelli strinse amicizia con Michelangelo nel 1554, dopo essere stato nominato tra i prefetti della fabbrica di San Pietro da Giulio III. A quello stesso anno risale l’inizio di una serrata corrispondenza tra i due, sancito dal sonetto d’elogio che Beccadelli invia a Buonarroti, “Tentar con penna di spiegar in carte”. Nel rispondere per le rime a Ludovico, Michelangelo assume un tono di autentica religiosità e un’eloquenza piana e autorevole – che pare irrelato rispetto alle prove poetiche giovanili:⁷ al marzo del 1555 risale infatti il sonetto-preghiera “Le favole del mondo m’hanno tolto” (individuato nella seriazione di Corsaro/Masi al numero 9 delle *Rime spirituali*) per Beccadelli, il quale si accinge a partire per la dieta imperiale di Augusta al seguito del cardinal Morone. Assistiamo alla scrittura di un Buonarroti ottantunenne, i cui pensieri sono nuovamente rivolti all’imminenza della dipartita, e con essa all’avvicinarsi del giudizio divino. Il tema dominante del sonetto “intonato ad una rinuncia al mondo e alle sue bellezze” è il rammarico del tempo non dedicato alla *contemplatio Dei* (v. 2), ma concesso interamente alle “illusioni mondane”, per essere distolto dalle quali invoca il soccorso dell’intervento divino: “Ammezzami la strada c’al ciel sale/ Signor mie

3 Giuseppe Alberigo, “Beccadelli Ludovico”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 7 (1965), pp. 407–413. Si veda anche Moroncini, *Michelangelo’s poetry*, pp. 141–143.

4 Michelangelo Buonarroti, *Carteggio. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di Paola Barocchi/Renzo Ristori, Firenze 1983, vol. V, pp. 66–67.

5 Ibid., pp. 89–90.

6 Ibid., p. 127.

7 Corsaro, “Corrispondenti ‘spirituali’”, p. 231.

caro, e a quel mezzo solo/ salir m'è di bisogno la tuo 'ita" (vv. 9–11). La richiesta a Dio è volta all'ascesa, possibile solo con il disprezzo delle riverite "bellezze" terrene, la cui rinuncia potrà garantirgli la vita "eterna" anzitempo: "Mettimi in odio quante 'l mondo vale/ e quante sue bellezze onoro e colo,/ c'anzi morte cappari eterna vita" (vv. 12–14), in colloquio diretto con il Signore e con Beccadelli, che si aggancia in un sonetto successivo a quell'"ammezzami", con la richiesta di una "croce" innalzata al cielo.⁸

Maria Forcellino riconosce alla critica il merito di aver visto in queste liriche destinate a Beccadelli l'adesione al pensiero della fede salvifica "ancora più esplicito nel sottolineare il carattere di dono divino della fede e il suo fondamento cristologico".⁹ Eppure Buonarroti, nell'invocazione alla grazia divina, chiede al Signore che gli venga dimezzata l'erta al cielo perché possa fattivamente "salir", con moduli tipici più specifici di quelli dell'*ex sola fide*. Nell'ultima terzina, infatti, più che l'esaltazione della fede o l'inutilità delle opere per la salvezza eterna, 'accaparrata' solamente nella grazia di Dio e nel sacrificio di Cristo, sembra si possa individuare un più chiaro riferimento:

Ammezzami la strada c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
salir m'è di bisogno la tuo 'ita.

Mettimi in odio quante 'l mondo vale
e quante suo bellezze onoro e colo,
c'anzi morte cappari eterna vita.

Vorrei porre l'accento sul lemma "caparri", al v. 14. Non si tratta di *hapax* nella lirica michelangiolesca, pur essendolo in questo senso – cioè figurato di 'promessa', 'pegno', 'garanzia' – rispetto a gran parte della lirica coeva.¹⁰ Il termine *caparra* non nel suo significato canonico di 'compravendita', 'denaro versato (o bene ceduto)' dal compratore come garanzia dell'impegno all'acquisto e come anticipo dell'importo pattuito, con valore vincolante per entrambe le parti, rara-

⁸ Cf. Claudio Scarpati, "Le rime di Ludovico Beccadelli", in: Id., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla natura del Rinascimento*, Milano 1987, pp. 43–130, qui p. 79.

⁹ Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali": religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, qui p. 37.

¹⁰ Esempi del termine "caparrare", inteso come 'anticipazione', 'garanzia', 'pegno', sono riscontrabili in Cavalca, 10–151: "Come Dio dà ai buoni in questo mondo caparra di paradiso, così dà alcuna volta ai rei caparra d'inferno". Sacchetti, 142–17: "Io non t'avrò mai per amico, se non te ne vieni diritto a casa; e allora ti potrò donare, non quello che tu meriti, ma quello che sarà caparra della tua amicizia, ed essere tua sempre la mia casa". Cf., per ulteriori ragguagli, la voce *Caparra* in *GDLI*, vol. II, p. 677.

mente è immesso in una compagine lirica, e viene usato da Buonarroti – ancora in senso di ‘promessa’ – in un sonetto in cui era l’amore terreno ad avvicinare al cielo e garanzia di elevazione spirituale (“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”, *Rime liriche*, 80, vv. 9–14).

Il procedimento retorico, al di là delle apparenze, non va ricondotto nell’ottica della giustificazione per sola fede o di un orientamento riformato. La ‘caparra’ indica il reimpiego in chiave interamente cristiana ed eucaristica dell’*arrha* dello Spirito Santo, in altri luoghi il *pignus* della tomistica del *Santissimo Sacramento*, come appare per esempio nell’antifona al *Magnificat* nel *Sacrum convivium*:

O sacrum convivium!
In quo Christus sumitur:
recolit memoria passionis eius:
mens impletur gratia
et futurae gloriae nobis *pignus* datur.
Alleluia.

In altre parole il pegno della gloria salvifica è qui espresso chiaramente in quel *pignus*, che in altri luoghi eucaristici viene definito *arrha*, concesso da Cristo a garanzia “futurae gloriae”. Si tratta di stilemi vulgati in ambito ecclesiastico. La scelta di *arrha*, quindi ‘caparra’ in luogo di *pignus* cioè ‘pegno’ per Michelangelo sembra essere non necessariamente subordinata a ragioni prosodiche. La distinzione specifica tra i due termini è condotta da Agostino in un passo dei *Sermones*:

Spiritus arrha potius quam pignus.

15–16. Qualis res est, si pignus tale est? Nec pignus, sed arrha dicenda est. Pignus enim quando ponitur, cum fuerit res ipsa reddita pignus aufertur. Arrha autem de ipsa re datur, quae danda promittitur; ut res quando redditur, impleatur quod datum est, non mutetur. [. . .] [i.e. Caritas] Si nata est, latendo crescit, crescendo perficietur, perfecta permanebit. Non enim perfecta vergit in senium, et a senectute veniet ad mortem; ad hoc perficietur, ut aeterna permaneat. Vide enim quid sequitur. *Clamamus: Abba, Pater. Ipse Spiritus testimonium reddit spiritui nostro, quia sumus filii Dei.* Non spiritus noster reddit testimonium spiritui nostro, quia sumus filii Dei; sed Spiritus Dei, arrha reddit testimonium pro ea re quae nobis promissa est. [*Sermo*, 156 (PL 38 0857), 15–16]

Saldo sull’esegesi di *Rom.* 8.16, Agostino specifica che “Non si deve dire pegno, ma caparra”. Il pegno infatti ‘si porta via’ una volta restituita l’entità reale. La caparra invece è tratta dall’entità reale che si ‘promette di dover dare’, in modo che, nel corrispondere secondo la promessa, si completa ciò che è stato dato: non c’è scambio. La carità cresce ‘nascosta’, *latendo*, in una via di perfezione che la porterà nel tempo ad essere *perfecta*. E questa perfezione va ottenuta

con l'intento di una persistenza 'eterna'. Per Agostino lo Spirito Santo, cioè 'lo Spirito di Dio', è la 'caparra', che rende testimonianza di 'quella realtà che ci è stata promessa'.

Lo scambio poetico e epistolare fra Beccadelli e Buonarroti, testimonia sì la loro familiarità e amicizia, ma anche, s'è detto, l'interesse di Buonarroti a rivolgere un tono consono a una grande personalità ecclesiastica, che non avrebbe ammesso probabilmente una scelta retorica casuale. Il sonetto viene infatti inviato anche a Vasari, insieme con "Non è più bassa o vil cosa terrena". Resta da verificare quindi l'analisi di Emidio Campi sull'evidente assunzione "come la prova più evidente e più sicura che Michelangelo non solo conoscesse, ma avesse fatto proprie le concezioni valdesiane-ochiniane sulla persona e l'opera di Cristo"¹¹ o sulla ferma adesione michelangiolesca all'idea "che la salvezza si debba raggiungere con la sola forza della fede e non con le opere buone in sé" testimoniata da Glauco Cambon nella nota *ad locum* del sonetto in questione,¹² stante anche l'aggancio possibile solo con fonti neo- e veterotestamentarie, patristiche.

Ludovico Beccadelli raffigura l'ideale cristiano-umanistico del vescovo,¹³ e la sua costante inclinazione agli studi umanistici e filosofici viene svolta riconducendo ogni vocazione e inclinazione personale (per esempio, il rapporto oscillante fra negozio e vita contemplativa, tra sapienza cristiana e *humanae litterae*) alla pacifica coesistenza tra "studio esclusivo dei classici e ricerca della sapienza cristiana". Questa "vera et viva dottrina di Iesu Cristo" viene posta al centro di ogni iniziativa, rispetto alla quale tutte l'altre sono "false et morte". In alcune lettere emerge l'idea di una religiosità dal ricco spessore cristocentrico, che diventa "un'intima risorsa cui ricorrere, una riserva interiore infinita alla quale attingere per toccare quello stato di pace derivante dall'abbandono in Cristo",¹⁴ ma pur sempre condotta in un itinerario ecclesiastico che porta solo tangenzialmente a toccare quella che Beccadelli successivamente, scrivendo a

11 Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna*, Padova 1994, qui pp. 61–62.

12 Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino 1991, qui pp. 131–133.

13 Huber Jedin, *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*, traduzione di Emilia Durini e Giuseppe Colombi, Brescia 1985, qui pp. 38–42. Di questa amicizia nata a Padova parlava già Pierio Valeriano nel LVII libro, dedicato al Beccadelli, dei *Hieroglyphica* (Basilea 1567). Si veda anche Gigliola Fragnito, "Il ritorno in villa: la parabola di Ludovico Beccadelli", in: Ead. (a cura di), *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia 1988, pp. 65–108. Su Beccadelli e Buonarroti si rimanda a Scarpato, *Le rime di Ludovico Beccadelli*, cit., pp. 56–57; del defunto "buon Cosmo" Beccadelli parla anche in un altro sonetto che dedica al pittore Tiziano, cui aveva commissionato un ritratto del vescovo di Fano (cf. Fragnito, "In museo e in villa", pp. 67, 92–93).

14 Samuele Giombi, *Due sogni cinquecenteschi: Umanesimo e rinnovamento religioso*, Bologna 2007, p. 277.

Carlo Gualteruzzi, avrebbe definito la “chiesa viterbiense”,¹⁵ con riferimento agli incontri a Viterbo nel palazzo del Pole, cui partecipavano alcuni dei medesimi protagonisti delle esperienze padovane o bolognesi: Vittore Soranzo, Marcantonio Flaminio, Pietro Carnesecchi, Alvise Priuli, Donato Rullo. E lo stesso si può dire della consultazione del *Beneficio di Cristo*, su cui ancora Beccadelli avrà modo di confrontarsi nel momento in cui, fra il 1542 e il 1544, si trova a ricoprire la funzione di vicario del cardinal Marcello Cervini a Reggio Emilia, per cui varrà la considerazione del Contarini:

Lutero ha detto cose diverse de *gratia Dei* et libero arbitrio, si hanno posto contra gnuno il quale predica et insegna la grandezza della gratia et la infirmità umana; et credendo questi tali di contradire a Lutero contraddicono a santo Augustino, Ambrosio, Bernardo, san Thomaso.¹⁶

Buonarroti è portato alla condivisione di questo tipo di riflessioni spirituali in specie in campo epistolare – si pensi agli scambi con Vasari nel periodo –, ma per quanto concerne la raccolta poetica del Beccadelli non pare si possa definire un ordinamento mirato secondo le pratiche consolidate del libro di rime spirituali della seconda metà del Cinquecento.¹⁷ Ciò che conta qui è la retorica della preghiera che innerva le liriche, che denota un maggiore avvicinamento conscio ai modelli del tempo, il cui esito è sempre un dettato maggiormente qualificato. Più appropriato quanto ipotizzato da Claudio Scarpati, su ciò che si coglie in questo manipolo di componimenti, e cioè che si tratta di materia che non può essere disposta a configurare una “teoresi religiosa, poiché alla poesia che chiamiamo

15 Si veda per l'indagine dell'*ecclesia viterbiensis* Massimo Firpo, “Valdesianesimo ed evangelismo alle origini dell'‘Ecclesia Viterbensis’ (1541)”, in: Albano Biondi/Adriano Prosperi (a cura di), *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena 1987, pp. 155–184. Su “evangelismo” e valdesianesimo gli studi di Firpo sono fondamentali; si veda anche Alessandro Pastore, *Marcantonio Flaminio. Fortune e sfortune di un chierico nell'Italia del Cinquecento*, Milano 1981, qui p. 127; Maria Chiara Tarsi, “Per il carteggio Beccadelli-Gualteruzzi (II)”, in: Roberta Ferro (a cura di), *Le lettere sono immagini di chi le scrive. Corrispondenze di letterati di Cinque e Seicento*, Sarnico 2018, pp. 9–72; Anna Marcocchi, “Ludovico Beccadelli e Pierio Valeriano. Per la prima fortuna dei ‘Hieroglyphica’”, in: *Italia medioevale e umanistica* 12 (1969), pp. 329–34; Gigliola Fragnito, “Per lo studio dell'epistolografia volgare del Cinquecento: le lettere di Ludovico Beccadelli (1981)”, in: Ead. (a cura di), *Cinquecento italiano: religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, Bologna 2011, pp. 231–265; Ead., “L'epistolario di Ludovico Beccadelli: autoritratto e manuale epistolografico”, in: *La correspondance*, Actes du Colloque international (Aix-en-Provence, 4–6 ottobre 1984), Aix-en-Provence 1985, pp. 185–203.

16 Lettera a Gian Matteo Giberti, Verona 12 giugno 1537. Cf. Dermot Fenlot, *Heresy and Obedience in Tridentine Italy. Cardinal Pole and Counter-Reformation*, Cambridge 1972; Massimo Firpo, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, vol. I, Roma 1981.

17 Per cui si rimanda ancora a Corsaro, *Corrispondenti “spirituali”*, p. 435.

spirituale è predisposta una cornice penitenziale che agisce, in ragione del precedente petrarchesco, con la forza di un genere letterario”.¹⁸

2 Riuso petrarchesco e riuso proprio: indagini intertestuali con la poesia colonnese

Per orientare alcune scelte testuali di Michelangelo occorre situarsi nel territorio della Colonna, in cui non di rado, concretizzate in sfondi notturni, emergono immagini liriche di matrice biblica, patristica, classica. Che tale applicazione nella Colonna fosse, oltreché sistematica, operata consciamente lo dimostra il confronto che ne deriva dalla stessa lettura sinottica di queste ultime rime di Michelangelo, in cui il reiterarsi dell'uso di una specificità lessicale filosofica sembra essere più il portato spontaneo di acquisizioni mnemoniche, che un'intelaiatura ragionata di filosofemi, dirottati tra l'altro su un terreno, rispetto a quello colonnese, decisamente meno cristocentrico e più in linea con il virtuosismo privato della mistica erotica nelle rime. Questa ipotesi si sposa perfettamente all'idea di sfumatura progressiva tra la religiosità degli anni viterbesi e il rigorismo ascetico dell'esito delle rime.¹⁹

L'analisi approfondita delle lettere superstiti fra i due, ha portato spesso a concludere criticamente che vi fosse implicata la dottrina della salvezza per “sola fides”: il dono, come la salvezza, lo si riceve per fede e non per meriti. Tale approccio ha contribuito a far luce sull'impenetrabilità della corrispondenza fra la Colonna e Michelangelo, “aprendoci gli arcani segreti di quel linguaggio per molti aspetti inaccessibile”.²⁰ Gli studi di Alexander Nagel hanno permesso però di incoraggiare, con la loro persuasione, la necessità di nuovi approfondimenti in merito. Primo fra tutti di ampliare l'orizzonte storico intorno a Michelangelo e alla Colonna e di approfondire i riflessi di quel sodalizio anche rispetto alle altre opere dell'artista, quelle degli anni Quaranta, appunto.²¹

18 Claudio Scarpati, “Michelangelo poeta. Dal ‘canzoniere’ alle rime spirituali”, in: *Aevum* 77 (2003), pp. 593–613, qui p. 609.

19 Per la ricognizione si veda Marco Ariani, “Appunti sul platonismo delle ‘Rime’ di Michelangelo”, in: *Per civile conversazione*, pp. 429–440. Cf. anche la monografia di Daniel Fliege, *‘E puro inchiostro il prezioso sangue’. Das Verhältnis von Petrarkismus und Evangelismus in den ‘Rime spirituali’ von Vittoria Colonna (1546)*, Heidelberg 2021.

20 Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, p. 56.

21 Alexander Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in *The Art Bulletin*, 79 (1997), pp. 647–668 e Id., *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000.

Per quanto riguarda la marchesa di Pescara, la natura platonica di certe scelte testuali fa pensare che molta materia poetica colonnese sia divergente rispetto alla connotazione dogmatica e esclusiva di “spirituale”, o che quantomeno la portata andrebbe misurata su ciascun componimento, stante anche l’affermazione di Carlo Dionisotti, per cui il processo creativo della Colonna risulta inscindibile dal suo pensiero religioso.²²

Un luogo di risemantizzazione petrarchesca giunge a Michelangelo forse con la mediazione della Colonna a *Rime spirituali* 10, “Non è più bassa o vil cosa terrena”. Il sonetto si trova in una lettera autografa indirizzata a Giorgio Vasari probabilmente l’11 maggio 1555. Parola-chiave del componimento michelangiolesco è quel “don” richiesto a Dio. Il “don de’ doni”, la salvezza, è considerato “raro”: ma anche la grazia, lemma che ha portato spesso la critica a ricondurre il sonetto in un’ottica riformata.²³ L’ottenimento della grazia è un’idea costante nell’artista, che aggrava la sua angoscia di peccatore facendo appello alla misericordia divina sulla base di una constatazione: senza la fede è impossibile salvarsi, pur ponendosi il problema dell’insufficienza della fede senza l’intervento divino. E pure, come constata Giorgio Masi, appare ispirato, per i vv. 5 e 8, a una lauda laurenziana (la VIII nell’edizione Orvieto, “Io son quel misero ingrato”, in particolare nei versi “O dolcissima catena,/ che m’ha Dio al collo messo!/[. . .] Non dà Dio tal grazia spesso,/ e chi l’ha non ne sia ingrato”), nella quale il Magnifico si riferisce alla dolorosa contrizione per i peccati commessi nel ricongiungimento con Dio (“peccator” che tanto ha errato e “figliol prodigo”).²⁴ Anche Michelangelo chiede al Signore che gli porga una

²² Carlo Dionisotti, “Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna”, in: Rino Avesani/Mirella Ferrari/Giovanni Pozzi (a cura di), *Miscellanea Augusto Campana*, Padova 1981, vol. I, pp. 257–86, qui p. 257. Indagano il percorso spirituale della Colonna anche Concetta Ranieri, “Descriptio et imago vitae, Vittoria Colonna nei biografi, letterati e poeti del Cinquecento”, in: Mauro Sarnelli (a cura di), *Biografia: genesi e strutture*, Roma 2003, pp. 123–53, qui pp. 146–53 e Gigliola Fragnito, “‘Per lungo e dubbioso sentero’: l’itinerario spirituale di Vittoria Colonna”, in: Maria Serena Sapegno (a cura di), *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Roma 2016, pp. 177–213. Gli elementi che differiscono dal pensiero del demiurgo plotiniano e il Creatore sono indispensabili per la comprensione del processo di cristianizzazione del neoplatonismo operata da Agostino. Si veda a tal proposito Werner Beierwaltes, *Agostino e il neoplatonismo cristiano*, prefazione di Giovanni Reale, traduzione di Giuseppe Girgenti/Alessandro Trotta, Milano 1995, qui le pp. 146–148.

²³ Giorgio Masi, “Michelangelo cristiano. Senso del peccato, salvezza e fede”, in: *L’Ellisse* 10 (2016), 2, pp. 37–50.

²⁴ Ibid., p. 42.

santa “catena”: “Deh, porgi, Signor mio, quella catena/ che seco annoda ogni celeste dono:/ la fede, dico, a che mi stringo e sprono” (vv. 5–7).²⁵

La risemantizzazione è espressa nella menzione dell’avarizia di Cristo e della funzione catartica dell’ “altra chiave” per aprire il cielo (non a caso i due sonetti michelangioleschi concorrono a definire il trittico dei ‘sonetti sul sangue di Cristo’).²⁶ Si ponga l’attenzione sulla terzina di chiusa, con l’interrogativa posta in colloquio diretto con il Signore:

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*?

L’epiteto “avaro di sangue” da Petrarca è ricondotto a Cirro, che nei *Triumphs* “et vidi Cyrrho di sangue più avaro/ Che Crasso d’oro et l’un l’altro n’ebbe/ Tanto ch’alfine a ciaschun parve amaro”,²⁷ su cui s’innestano tutte le evoluzioni successive dell’immagine. Per quanto nei *Fragmenta* sia prerogativa di Cristo essere “Quei che del Suo sangue non fu avaro” (*Rvf* CCCLVIII 5), il contesto in questo caso non è laudistico, ma di invocazione alla morte: “Dunque vien’, Morte: il tuo venir m’è caro./ Et non tardar, ch’egli è ben tempo omai”, ai vv. 7–8.

Si fa qui notare che una delle prime rielaborazioni in chiave laudistica – e con la medesima intimistica partecipazione buonarrotiana con il destinatario della preghiera-poesia – del termine, è nella *Laude* di Lorenzo de’ Medici, con un verso nell’ultima terzina che Michelangelo probabilmente ricalca:

Vinca la tua dolcezza ogni mio amaro,
allumini il tuo lume il mio oscuro,
sicché il tuo amor, che m’è sì dolce e caro,

mai da me non si parta nel futuro.
Poi che non fusti del tuo sangue avaro,
di questa grazia ancor non mi esser duro.²⁸

25 Cf. Moroncini, *Michelangelo’s poetry*, pp. 13–14.

26 Per cui rimando per ulteriori ragguagli a Corsaro/Masi, *Rime e lettere*, pp. 307–309 e corripettiva *nota al testo*.

27 Così inquadrato anche da Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, Pg XX, vv. 97–107 a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2001: “O Crasso: fu M. Crasso ricchissimo di tutti e Romani, et avarissimo di tutti gl’uomini. [. . .] Atorniato da’ nimici perdé con grande infamia tutto l’exercito, et non pervenne vivo nelle mani de’ barbari, si fece uccidere da un suo servo. Fugli dipoi tagliato la testa, et messo in uno otro d’oro, et dettogli: “oro setisti, oro bei”. Di qui el Petrarca: “et vidi Cyro di sangue più avaro, Che Crasso d’oro et l’un l’altro n’ebbe, Tanto ch’alfine a ciascun parve amaro”. Cf. per l’avarizia in Michelangelo anche Moroncini, *Michelangelo’s poetry*, pp. 123–124.

28 Lorenzo de’ Medici, *Rime*, a cura di Paolo Orvieto, Roma 1996, *Laude*, II, 31–36.

I moduli della poesia succitata sono quelli tipici della poesia di marca laurenziana nelle prove tendenti alla spiritualizzazione del sentimento amoroso, sintatticamente evidente nelle parole *lume*, *oscuro*, *allumini*, tutte concentrate in apertura del componimento, fino a menzionare anche la “grazia” derivante direttamente dall’invocazione a Cristo.

La Colonna tuttavia si dimostra la più abile fruitrice dello stilema, che si vede declinato in un sonetto assente dalla tradizione manoscritta, incentrato sull’alteranza tra la figura del “mio sole” e dell’“Altro immortal” – tipica delle prove giovanili della marchesa – che occupa la prima quartina e parte della seconda, ove si snoda l’immagine del dolce-amaro in chiave cristologica (già presente nei moduli laurenziani di matrice platonica della laude citata in precedenza).

Se ’l commun Padre, or del *Suo Cielo avaro*,
m’asconde voi, miei lumi, e lui, mio sole,
l’Altro immortal, cui l’alma adora e cole [. . .]²⁹

“Avaro”, così Cristo viene frequentemente definito da Colonna nelle *Rime*: “o pur se ’l largo mio Signor, che avaro/ di fuor Si mostra al tempo freddo oscuro” (S₁: 156, vv. 13–14). In questa terna incipitaria spicca il verbo *cole* – che Antonio Corsaro e Matteo Residori riconoscono giustamente come petrarchesco nella prova michelangelica – ma che è importante rilevare nella marchesa in prove intertestualmente così vicine a quelle buonarrotiane in senso diametralmente opposto – perché riferito all’altro “immortal”, e non alle bellezze terrene del sonetto di Michelangelo.

Utile rilevare, per la presente indagine, che è ancora una volta Vittoria Colonna a ricreare l’immagine dell’apertura con la “chiave segreta”, associata all’“avarizia”, anche qui referenziale, del Cielo in una terzina di chiusa di un sonetto delle *Rime spirituali* (S₁: 54 “Quel pietoso miracol grande ond’io”):

A l’alme umili con *secreta chiave*
apre il tesoro Suo, del qual è *avaro*
ad ogni cor d’altre voglie acceso.
(vv. 12–14)

Un secondo ambito di riuso da parte di Michelangelo riguarda la menzione dell’“altra chiave che apre il ciel” al v. 14, in chiusura del sonetto. L’immagine

²⁹ Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari 1982. Da qui in poi i componimenti si trascrivono secondo la serie e il numero stabiliti dallo stesso Bullock: A₁ = *Rime amorose*; A₂ = *Rime amorose disperse*; S₁ = *Rime spirituali*; S₂ = *Rime spirituali disperse*; E = *Rime epistolari*.

dantesca – oitanica – della doppia chiave è in Petrarca,³⁰ ma in termini profani – in *Rvf* LXIII, 11–12: “Del mio cor, donna, l’una et l’altra chiave/ avete in mano; et di ciò son contento”. Più che una ‘doppia’ chiave, Michelangelo ipotizza solo un’“altra” chiave (“se ‘l ciel non s’apre a noi con altra chiave?”, v. 14), nell’evenienza che non apra il cielo. Lo stesso impianto di *quaestio*, che vede un’altra chiave che non apre il cielo, è in un sonetto di Vittoria Colonna, che ancora una volta fa da adiutore al processo stilistico del Buonarroti:

Quando la croce al mio signor coverse
 Gli homeri santi et ei dal peso grave
 Fu costretto a cadere, hor con *qual chiave*
 Era allor chiuso il ciel che non s’aperse

Sol per pietà di noi, quanto sofferse
 Contra se crudeltade? Ohimè il *soave*
Sangue innocente pur convien che lave
 Le macchie intorno al reo mondo conperse
 [S₁: 47, vv. 1–8]

5

L’immagine della “chiave” viene convertita semanticamente in una tessera intrisa di una matrice spirituale da Colonna, procedimento forse adottato poi da Tansillo. La rilevante e persistente fortuna del poema epico-religioso “Le lagrime di San Pietro” è infatti connessa a una tradizione testuale che, “non inficiata da oblio o fragile ipoteca autoriale, riflette l’originaria biforcazione imposta al “cammino” dei versi tansilliani da esigenze editoriali indecifrabili quando non inquadrare nello scenario culturale” (dietro il quale si scorgono messi in evidenza nel testo gli intimi travagli dell’autore) che fa da sfondo imprescindibile all’assunzione in chiave biografica del proprio “fallo” giovanile (con espresso riferimento alle ottave) e i conseguenti propositi di penitenza catartica, manifesti nei vv. 71–98: “Ch’un sol de’ miei, malnato incauto figlio/ all’osservanza ed all’onor deroghi/ del viver casto e dei costumi gravi,/ io medesimo il condanno, che dai luoghi/ ov’aprir ponno il ciel tue sante chiavi/ egli abbia eterno e vergognoso esiglio”.³¹ Probabilmente si tratta di un ulteriore sviluppo

30 Cf. per una ricognizione del sintagma Angelo Eugenio Mecca, “Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo (Inf. XIII 58–59): alle radici di un’immagine”, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 7 (2004), 1–2, pp. 69–80.

31 Luca Torre, *La doppia edizione de ‘Le lagrime di San Pietro’ di Luigi Tansillo tra censura e manipolazione*, Tesi di dottorato ciclo XXIII, discussa presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2010, p. 4. Si veda in merito anche Erasmo Pèrcopo, *Introduzione a Luigi Tansillo, Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell’autografo ed altri manoscritti e stampe*, vol. I, Napoli 1926, p. LVI. Tuttavia in Tansillo l’immagine delle chiavi mantiene una

di Mt 16, 18–19,³² e altrove l'immagine vulgata delle chiavi del cielo si ripete denotando una padronanza del tropo da parte del Tansillo. In questo caso, poi, la metafora è scaturigine diretta del *Petrus* clavigero che permette un'identificazione ulteriore e spontanea accostata al lemma.

Per Colonna sembra si possa dire che la rielaborazione dell'immagine sia di matrice biblica (*Is*, 22, 22–25), in cui si menziona anche la caduta di Cristo dalla croce, da Colonna sapientemente immessa nel contesto lirico:

Et dabo clavem domus David super umerum eius; et aperiet, et non erit qui claudat; et claudet, et non erit qui aperiat. [. . .] In die illa, dicit Dominus exercituum, auferetur paxillus, qui fixus fuerat in loco securo, et frangetur et cadet; et peribit, quod pependerit in eo, quia Dominus locutus est.

3 “Deh, fammiTi vedere in ogni loco”: l'impiego condiviso dei ‘verba videndi’

In altri luoghi la poesia-preghiera di Michelangelo assume un'intonazione mutuata probabilmente dalla tradizione salmodiale del *Miserere* (*Ps* 50 12: “Cor mundum crea mihi, Deus; et spiritum stabilem renova in visceribus meis”) e ancora si osserva l'insistenza su alcuni dogmi vulgati della Chiesa, nonché parti di formulari della funzione eucaristica e liturgica – la nutrizione del *corpus Christi* mutuata da *Gv*, 6, 54, la professione di fede, la consegna al Divino:

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:

forte aderenza al dettato biblico, come risulta dal passo “Tu le chiavi mi desti ond'apre e serra/ mia man l'eterno regno de'beati;/ e quei ch'io sciolgo, e quei ch'io lego in terra/ tu vuoi ch'in cielo sien sciolti e legati”. Cf. anche Michelangelo Picone, “Petrarchiste del Cinquecento”, in: Tatiana Crivelli/Giovanni Nicoli/Mara Santi (a cura di), *L'una et l'altra chiave: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004, Roma 2005, qui pp. 17–30.

32 Et ego dico tibi: “Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam; et portae inferi non praevalerunt adversum eam. Tibi dabo claves regni caelorum; et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in caelis, et quodcumque solveris super terram, erit solutum in caelis”.

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 divino.

(Buonarroti, *Rime spirituali*, 7)

L'offuscamento dei sensi nel peccato "l'inutil mie cieco tormento", la richiesta di un rinnovamento nella dissertazione del corpo corruttibile, 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 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 Cristo. Questa speranza espressa nel monito "Deh, fammiTi vedere in ogni loco" nella richiesta di rinnovamento dell'*intus* e della "scorza" di Michelangelo, costituisce il vertice della speculazione religiosa, molto vicino per un contatto intertestuale alla poesia colonnese. Si menzionerà proprio la terzina in questione (S₁: 53, vv. 12–14):

Deh! fa', Signor, con un miracol, ch'io
mi veggia intorno lucida in un punto,
e tutta dentro in ogni parte accesa!

La terzina di chiusa denota una certa agilità da parte di chi scrive nelle movenze evangeliche, conducendo quindi a una distribuzione intertestuale ampia con diversi riscontri: dal più prossimo Buonarroti, con lo stesso impiego di *verba videndi* ("Deh, se tu puo' nel ciel quante tra noi,/ fa' del mie corpo tutto un occhio solo;/ né fie poi parte in me che non ti goda",³³ e "Deh, fammiTi vedere in ogni loco"),³⁴ alle frequenti rielaborazioni di immagini neotestamentarie (Lc 11, 36 "Si ergo corpus tuum totum lucidum fuerit [. . .] lucerna fulgoris

³³ Buonarroti, *Rime e lettere, Silloge*, 8, vv. 12–14, simile per parte sua al concetto ficiniano di occhio totipotente: "Se tutto il tuo corpo diventasse un occhio, in un tempo ogni cosa vedrebbe, ma non però ancora sarebbe il medesimo l'occhio e 'l lume", Marsilio Ficino, *Le divine lettere*, a cura di Sebastiano Gentile, Roma 2001, qui p. 302.

³⁴ Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere, Rime spirituali e religiose*, 2; la stessa riconduzione al sonetto della Colonna avallata in Virginia Cox, *Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011, qui p. 197.

inluminabit te”; *Mt* 6, 22: “Lucerna corporis est oculus. Si ergo fuerit oculus tuus simplex, totum corpus tuum lucidum erit”). Una scelta lemmatica di tal fatta sarebbe giustificata dalla caratura dell’immagine da descrivere, per cui sono messi a testo filosofemi che risentono delle dottrine dell’illuminazione.

Ma per Buonarroti, anche in questo caso, si assiste a una rielaborazione successiva di un concetto proposto in composizioni anteriori agli anni Cinquanta, in cui il doppio dialogo con la marchesa di Pescara conduce ancora nel terreno cristiano: il verso “fa’ del mie corpo tutto un occhio solo” (v. 13), che sottolinea la preghiera di trasformazione in “creatura occhio”,³⁵ è mutuato con molta probabilità dalla missiva paolina 1 *Cor.*, 12 17: “si totum corpus oculus ubi auditus, si totum auditus ubi odoratus”. In questo caso possiamo assistere al procedimento riscontrabile anche a chiusura del componimento del Michelangelo.

Come s’è visto, per più di un caso le ultime liriche di Michelangelo presentano rielaborazioni consciamente condotte di concetti espressi in prove di scrittura anteriori agli anni Cinquanta o certi stilemi forse mutuati dalla frequentazione con Vittoria Colonna negli anni Quaranta. In certi casi tuttavia emerge che preoccupazione essenziale di Buonarroti è custodire il dato imprescindibile del cristianesimo – quello di un Dio che nell’esperienza storica di Gesù non esita ad assumere la carne dell’uomo –³⁶ che costringe da un lato a recuperare anche “sensibilità e spessore materiale corporeo”, perché è attraverso questa realtà che passa l’incontro con Dio, e dall’altro a introdurre elementi della prassi penitenziale, di una confessione privata. La confessione monastica ha messo in grande rilievo la visione dei Padri, secondo cui *confiteri* equivale alla lode, a glorificare Dio, ma anche riconoscere, confessare i peccati (è il *Laudare Deum, accusare nos ipsos* che Agostino postula in *Serm.* 67, 2–4, *PL* 433–444),³⁷ dunque avvicinarsi a un’idea di “teologia della lode”.³⁸

Molti degli stilemi fin qui considerati sono menzionati infatti nel testo della regola francescana *Speculum perfectionis*, 76, V: “Hanc enim professionem no-

35 È una definizione di Giorgio Masi, “Lo sguardo di Michelangelo, poeta del “dunque”: proposte esegetiche”, in: *Italianistica* 38 (2009), pp. 175–196, qui p. 187.

36 Antonio Montanari, *I sensi spirituali, tra corpo e spirito*, Milano 2012, pp. 133–172, qui p. 135.

37 “Sive ergo nos accusemus, sive Deum laudemus, bis Deum laudamus. Si pie nos accusamus, Deum utique laudamus. Quando Deum laudamus, tamquam eum qui sine peccato est praedicamus: quando autem nos ipsos accusamus, ei per quem resurreximus, gloriam damus”.

38 Cf. sull’argomento Cipriano Vagaggini, *La teologia della lode secondo sant’Agostino*, in *Id.*, *La preghiera nella Bibbia e nella tradizione patristica e monastica*, Roma 1964, pp. 401–467.

stram suis imitatoribus dicebat esse librum vitae (cf. *Sir* 24 32; *Apoc* 3 5; 21 27), *spem salutis* (cf. 1 *The* 5 8), *arrham gloriae*, medullam evangelii, viam crucis, statum perfectionis, *clavem paradisi* et pactum aeterni foederis (cf. *Gen* 16 13)".³⁹

La Regola è considerata "chiave del paradiso" e "caparra della gloria", nella più antica vita di san Francesco, lo specchio di perfezione, che ebbe una circolazione piuttosto ampia. Il *Cantico* si inserisce nell'ambito della "teologia della lode", per cui solo nello Spirito Santo è data la conoscenza di Dio (1 *Cor* 2 12), destinatario e autore della stessa lode: il creato e l'uomo stesso costituiscono il tramite, la via attraverso la quale la lode si dispone nell'universo percorrendo un moto circolare di emissione e ritorno a Dio. Se questo dato nel francescanesimo dà spessore all'ipotesi che "sol est pulchrior aliis creaturis, et magis potest assimilari Deo", al contempo si aggancia all'idea di dover ricollocare anche il tenore di alcuni componimenti colonnesi, o anche al modo stilistico in cui Colonna conduce il paragone tra l'amato – il Sole similitudine di Iddio – e Dio – il "vero Sole".

Si dovrebbe ripensare dunque se proporre la lettura dei sonetti citati qui sopra interamente nell'ottica della giustificazione per la sola fede. Si tratta di una riflessione che porta con sé anche l'esigenza di una coerente interpretazione di questioni fondamentali quali l'importanza del libero arbitrio, e quindi delle opere. Buonarroti conferma sempre che la fede è necessaria per salvarsi, non che è sufficiente; fa riferimento al libero arbitrio richiamando la lettera paolina nella quale si afferma con insistenza che la volontà umana spesso opera contro il suo stesso bene. Lascia intendere che il peccato originale corrompe la volontà umana, mentre esiti quali "Crudele stella, anzi crudele arbitrio" dimostrano che il suo modello in realtà oscilla tra una percezione neoplatonica dell'anima come idealmente pura – un'aggettivazione che Colonna usa spesso – successivamente corrotta, e un'anima corrotta dal suo stesso libero arbitrio: "Crudele stella, anzi crudele arbitrio/ che 'l potere e 'l voler mi stringe e lega" (Buonarroti, *Silloge*, 34, vv. 1–2), che assoggetta il libero arbitrio al volere della fortuna – e dei rivolgimenti astrali. Costatare la propria condizione di peccatore – negli ultimi anni della vita di Michelangelo aggravata dal peso insostenibile "dell'errore" che "tardo" si appresta a emendare – e l'ossessiva e reiterata invocazione di "grazia" misericordiosa a Dio, sono punti di contatto con il *Beneficio di Cristo*, come ricorda Masi, "ben lontani dalla possibilità di inscrivere queste liriche nel terreno esclusivo della dottrina della *sola fides*".⁴⁰

³⁹ Anonimo della Porziuncola, *Speculum perfectionis status fratris Minoris*, a cura di Daniele Solvi, Firenze 2006.

⁴⁰ Masi, "Michelangelo cristiano", p. 41.

Si è provato così a rilevare alcune tessere intertestuali negli ultimi componenti di Michelangelo, orientandosi sui temi ricorrenti nelle pratiche liturgiche, procedendo quindi nella ricerca degli stessi usi nella produzione poetica di Vittoria Colonna, a sua volta diversamente congiunta alla fucina michelangiolesca. In più di un caso è emersa la capacità di Buonarroti di risemantizzare le sue stesse prove in chiave cristocentrica, il cui esito è di singolare coesistenza tra testo poetico e figurazione simbolica, in cui l'artista unisce, plasma e "ascolta visivamente" le tessere a sua disposizione, in un fitto ordito di forme sinestetiche ancora non pienamente indagate.

Referenze fotografiche

Günther Wassilowsky, L'idea di grazia nell'opera di Michelangelo

Fig. 1–3

Wikimedia Commons: public domain.

Jürgen Müller, “An exceeding marvel and altogether astonishing” – Reflections on Michelangelo’s design of the Sistine Chapel

Fig. 1

from Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510 – 1600*, München 2004: Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei;

Fig. 3–10, 12

Wikimedia commons: public domain;

Fig. 11

from: Manfred Leithe – Jasper, “Herkules und Antaeus. Gedanken zur “Sfortuna” einer einst vielbewunderten antiken Skulptur”, in: Peter C. Bol/Heike Richter (ed.), *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit; Festschrift für Herbert Beck*, Petersberg 2006, pp. 139–153.

Chiara Franceschini, Le ore di Michelangelo: tempi del lavoro, notte e vigilanzia nella Sagrestia Nuova

Fig. 1, 4, 5, 14

Raffaello Bencini/Alinari Archives, Florence;

Fig. 2

Alinari Archives, Florence;

Fig. 3

da Enzo Bentivoglio, Tiziano Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio, Simonetta Valtieri, *Sulle Virtù di Palazzo Spreca a Viterbo*, Roma 2018, p. 12;

Fig. 6, 13, 15, 16, 17

Katharina Vukadin / Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale del Bargello (divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo);

Fig. 7, 8

Fondazione Casa Buonarroti, Firenze;

Fig. 9–12

Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo;

Fig. 14

Raffaello Bencini/Alinari Archives, Florence.

Raymond Carlson, Tracing as Meaning: Material and Immaterial Interplay in Michelangelo’s Drawing of *Tityus/Christ*

Fig. 1, 2, 4–6

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022;

Fig. 3

British Museum, London/Bridgeman Images;

Fig. 7

Rijksmuseum, Amsterdam;

Fig. 8

Courtesy National Gallery of Art, Washington;

Fig. 9

The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Anne and Carl Stern Gift, 1959;

Fig. 10

Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, USA © Harvard Art Museums / Bridgeman Images;

- Fig. 11** The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Anne and Carl Stern Gift, 1959;
- Fig. 12** Galleria dell'Accademia & Museo degli Strumenti Musicali, Florence, Tuscany, Italy Photo © Nicolò Orsi / Bridgeman Images;
- Fig. 13** The Walters Art Museum, Baltimore, Acquired by Henry Walters,
- Fig. 14** The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of George Blumenthal, 1941.

Hans Aurenhammer, Il 'Giudizio universale' di Michelangelo visto da Tintoretto: una risposta ambigua

- Fig. 1, 6** from Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510 – 1600*, München 2004;
- Fig. 2–5, 8, 9** Cameraphoto Arte Codato, Venezia;
- Fig. 7, 10** from Lino Moretti/Antonio Niero/Paola Rossi (ed.), *La chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994.

Sarah Rolfe Prodan, The Poet, the Artist, and the Word: Michelangelo in the Age of Religious Reform

- Fig. 1** RMN – Grand Palais / Art Resource, NY;
- Fig. 2** Raffaello Bencini / Bridgeman Images;
- Fig. 3** Andrea Jemolo / Bridgeman Images;
- Fig. 4, 5** Bridgeman Images.

Ida Campeggiani, Michelangelo tra umiltà e superbia

- Fig. 1, 2** from *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragionieri, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), Firenze 2005.

Elenco dei collaboratori e delle collaboratrici

Hans Aurenhammer è Professore di Storia dell'Arte (con particolare attenzione all'arte del Rinascimento) presso l'Università Johann Wolfgang Goethe di Francoforte sul Meno dal 2008. Ha studiato a Vienna e a Venezia e ha conseguito il dottorato con una tesi sulle pale d'altare veneziane del Rinascimento. In seguito è stato assistente e professore straordinario a Vienna e Visiting Professor presso le Università di Venezia, Berlino, Dresda e presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes di Parigi. Nel 2008 è stato eletto come membro corrispondente dell'Accademia austriaca delle scienze. È stato presidente del consiglio scientifico del Centro tedesco di studi veneziani a Venezia. Nel 2019 è stato eletto come membro della Wissenschaftliche Gesellschaft di Francoforte sul Meno. Le sue principali aree di ricerca sono l'arte e l'architettura italiana del Rinascimento, la storia della teoria dell'arte e dell'architettura nella prima età moderna, la storia e metodologia della storia dell'arte.

Ida Campeggiani insegna Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Ha studiato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale; è stata assegnista in Normale e Fellow Marco Praloran alla Fondazione Franceschini; ha poi lavorato come docente a contratto all'Università di Urbino e all'Université de Lausanne. Le sue pubblicazioni principali sono: uno studio su Michelangelo poeta (*Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, 2012), una monografia su Ariosto (*L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, 2017 – Premio Moretti 2019) e, con Niccolò Scaffai, il commento a *La Bufera e altro* di Montale (2019). Ha inoltre curato e tradotto il saggio di Robert Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale* (2017).

Raymond Carlson is a Fellow by Examination at Magdalen College, University of Oxford. He studied Italian and Art History at Columbia University, Yale University, and the University of Cambridge, where he held the Paul Mellon fellowship. His scholarship has received support from the American Academy in Rome, Metropolitan Museum of Art, Gladys Krieble Delmas Foundation, Dutch University Institute for Art History in Florence, and further sources. His publications have appeared in *Italian Studies* and the *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, among other venues. His first book project examines Michelangelo's art and poetry through their interrelated social and material histories.

Antonio Corsaro è Professore Ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università di Urbino. Ha insegnato all'Università di Ferrara e, come Visiting Professor, in diverse istituzioni straniere (Università di Aberdeen; Georgetown University; Middlebury College, Vermont USA; University College Dublin; Università di Lovanio; Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours). Fa parte del Collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura Italiana, Linguistica dell'Università di Firenze. È filologo e storico della Letteratura, con pubblicazioni che includono l'edizione critica e commentata dei *Paradossi* di Ortensio Lando (Roma 2000, Parigi 2012), l'edizione critica e commentata degli *Scritti in Poesia e in prosa di Machiavelli* (Edizione Nazionale, Roma 2012), l'edizione critica delle *Rime* di Michelangelo (Milano 2016). È studioso della materia comica cinquecentesca, con contributi su Ariosto e sulla letteratura satirica e burlesca e sulla letteratura paradossale. Ha lavorato alla storia del pensiero e della cultura religiosa fra Riforma e Controriforma, dedicandosi a

studi su Tasso (confluiti nel volume *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore e natura nel primo Tasso*, Roma 2003).

Massimo Firpo è Professore emerito di Storia moderna dell'Università di Torino, dopo aver insegnato anche a Cagliari e infine nella Scuola Normale Superiore di Pisa. Membro dell'Accademia delle Scienze di Torino dal 1984 e dell'Accademia Nazionale dei Lincei dal 2004, ha fatto parte dei Comitati scientifici di numerose Fondazioni e riviste, tra cui la «Rivista storica italiana», di cui è stato direttore. Ha studiato e insegnato anche alla Cornell University di Ithaca, alla Newberry Library di Chicago, alla Oxford University, dove nel 2006 ha tenuto le Isaiah Berlin Lectures. Le sue ricerche si sono concentrate sul radicalismo religioso cinquecentesco, la Riforma italiana, l'Inquisizione e le origini della Controriforma, i rapporti fra arte e dissenso religioso nel Cinquecento. Tra le sue pubblicazioni più recenti, oltre a molti volumi di edizioni critiche dei principali processi del Sant'Ufficio romano negli anni del Tridentino, figurano i volumi *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinale Giovanni Morone e il suo processo d'eresia*, Brescia, 2005; *Vittore Soranzo vescovo ed eretico. Riforma della Chiesa e Inquisizione nell'Italia del '500*, Roma-Bari, Laterza, 2006; «Navicula Petri». *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527–1571*, Roma-Bari, Laterza, 2009 (in collaborazione con F. Biferali); *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma 2010; *La presa di potere dell'Inquisizione (1550–1552)*; *Juan de Valdés and the Italian Reformation*, Farnham, Ashgate, 2014; *Nuovi studi su immagini e storia tra Rinascimento e Controriforma*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016; *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016; *L'eretico che salvò la Chiesa. Il cardinale Giovanni Morone e le origini della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2019 (in collaborazione con G. Maifreda); la nuova edizione in inglese di *Pontormo's frescos in San Lorenzo. Heresy, politics and culture in the Florence of Cosimo I*, Rome, Viella, 2021; *Il «Beneficio di Cristo» e l'eresia italiana del '500*, Roma-Bari, Laterza, 2022 (in collaborazione con G. Alonge).

Daniel Fliege insegna Letteratura Francese all'Università Humboldt di Berlino. Ha ottenuto il dottorato presso le Università di Parigi Sorbona e Amburgo con una tesi sulla poesia spirituale di Vittoria Colonna (*Ê puro inchiostro il prezioso sangue: das Verhältnis von Petrarkismus und Evangelismus in den "Rime spirituali" von Vittoria Colonna (1546)*, Winter, 2021). La sua ricerca si concentra sulla letteratura religiosa del XVI secolo in Francia e Italia, sul petrarchismo, sull'agiografia post-tridentina e sulla scienza dell'anima nel XVII secolo (per esempio nell'antologia *Preuve et introspection dans l'hagiographie française après le Concile de Trente*, ed. D. Fliege, M. Guthmüller, P. Stenzig, Tübingen, 2022). Attualmente sta lavorando a un progetto di post-dottorato sulle narrazioni di AIDS nelle letterature francofone contemporanee (*L'autopornographie. À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans Dans ma chambre de Guillaume Dustan (1996)*”, in: *Hybrida 3* (2021), pp. 1–22).

Marc Föcking è Professore di Letteratura Italiana e Francese all'Università di Amburgo dopo aver studiato romanistica, germanistica e filosofia a Bonn, Monaco di Baviera, Milano e Berlino. È vice-portavoce del gruppo di ricerca “Interconfessionalità della prima età moderna” e PI del gruppo di ricerca “Intermedialità spirituale della prima età moderna” della *Deutsche Forschungsgemeinschaft* nonché direttore scientifico della *Hamburg Research Academy*. I suoi campi di ricerca principali sono la letteratura italiana tra Tre- e Seicento e la letteratura francese dell'Ottocento.

Chiara Franceschini è Professoressa di Storia dell'Arte moderna all'università Ludwig Maximilian di Monaco di Baviera (LMU). Dopo gli studi alla Scuola Normale, all'Università di Pisa e all'Istituto Universitario Europeo, ha lavorato al Warburg Institute e insegnato a UCL (London). Si occupa di arte del rinascimento e dell'età moderna, con particolare interesse ai rapporti col contesto religioso e sociale del tempo. Autrice di *Storia del limbo* (2017) e di diversi saggi su aspetti dell'arte di Michelangelo (tra cui *The Nudes in Limbo: Michelangelo's Doni Tondo reconsidered*), ha curato *Chapels in Roman Churches of the Cinquecento and the Seicento* (2020) e *Contested Forms. Sacred Images and Normativity in Early Modern Art* (2021). Ha diretto il progetto ERC SACRIMA e sta lavorando a un libro sui rapporti tra arte e inquisizione nell'Europa mediterranea.

Susanne Friede è titolare della cattedra di Filologia Romanza presso il Romanisches Seminar della Ruhr-Universität Bochum (Germania) dal 2019. La sua ricerca si concentra sulla letteratura francese e occitana del XII e XIII secolo e anche sulla letteratura francese e italiana del XVI e del XIX secolo. Recentemente ha pubblicato *Autour du graal. Questions d'approches* (Parigi: Garnier, 2021) e la nuova edizione commentata di *Guiraut Riquier, Las Cansos* (Heidelberg: Winter, 2023). Dal 2018 al 2022 ha diretto la parte austriaca del progetto DACH (DFG/FWF) "Anticlassicismi nel Cinquecento" (cfr. *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin et al. 2023). Dal 2023 dirige (insieme a Sarah Bowden, KCL) il progetto di ricerca "Sacred secular. Religion and secularity in French and German Literature of the 12th century" (finanziato dalla Fritz Thyssen Stiftung).

Carlotta Mazzoncini è titolare di un assegno di ricerca annuale presso l'Accademia spoletina in cotutela con l'università Roma Tre, con un progetto dal titolo *Benedetto Egio e i manoscritti della Biblioteca apostolica vaticana*. Si occupa di lirica del Cinquecento, in particolare della poesia di Michelangelo Buonarroti e Vittoria Colonna. Ha atteso all'edizione critica e commentata del *Trattato del massimo Prete Ianni* e del *Secondo cantare dell'India* di Giuliano Dati per *Roma nel Rinascimento* (2020). Tra i suoi contributi recenti "Una inedita traduzione in esametri di Benedetto Egio della canzone 'Italia mia' di Petrarca", *Petrarchesca*, 10 (2022), pp. 149–154, il lavoro di traduzione *Michelangelo, la conquista della fama*, con prefazione di Emilio Russo per Carocci (2020), "Michelangelo e Ovidio: misure metamorfiche e modi dell'intertestualità", *RR. Roma nel Rinascimento* 36 (2019), pp. 297–316.

Jürgen Müller holds the chair of early modern and modern Art History at the TU Dresden. He studied art history in Bochum, Münster, Pisa, Amsterdam and Paris. In 1991 he completed his PhD in Bochum on a topic of Flemish art theory. He was a visiting professor at the Sorbonne Nouvelle, the Philipps University of Marburg and the HdK in Berlin. He was also Senior Fellow at the IKKM in Weimar and at the Krupp Kolleg in Greifswald, as well as Rudolf Wittkower Professor at the Bibliotheca Hertziana. His work focuses on early modern art, photography and film. He has written numerous books and articles. He has also curated exhibitions and worked as an art critic for national newspapers.

Christine Ott has researched and taught at the universities of Eichstätt, Heidelberg, Marburg and Harvard, and is Professor of Italian and French Literature at the Goethe University Frankfurt since 2011. She is editor of the *Deutsches Dante-Jahrbuch*, and co-editor of the journals *ITALIENISCH* and *Italianistica*. She researches 20th and 15th/16th century poetry and discourses on food and the body in the contemporary, modern and early modern periods. Her

latest publication in this field has been published by Humensciences in 2020 under the title *Manger, c'est culturel*.

Deborah Parker is Professor of Italian at the University of Virginia. Her books include *Commentary and Ideology: Dante in the Renaissance* (1993), *Bronzino: Renaissance Painter as Poet* (2000), *Michelangelo and the Art of Letter Writing* (2010). She is the General Editor of *The World of Dante* website, and co-author, along with Mark Parker, of *The Attainable Text: The Special Edition DVD and the Study of Film* (2011), *Inferno Revealed: From Dante to Dan Brown* (2013), and *Sucking Up, A Brief Consideration of Sycophancy* (2018). Recent articles have been on Gustave Doré's illustrations to the *Divine Comedy*, the Dante lesson in Fujimi Soryo's manga, *Cesare: Il creatore che ha distrutto*, and Michelangelo's Fall of Phaethon Drawings.

Sarah Rolfe Prodan is Assistant Professor of French and Italian at Stanford University. A scholar of Michelangelo and of early modern Italy, she currently studies relations among poetry, art, and piety in the period. Prior to joining Stanford, she was a postdoctoral research fellow in the Department of History at Harvard University and at the Centre for Reformation and Renaissance Studies at Victoria University in the University of Toronto, where she designed and taught Renaissance and early modern cultural history courses and lectured on Italian language and literature. Her publications include the award-winning monograph *Michelangelo's Christian Mysticism: Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy* (Cambridge University Press, 2014) and the co-edited volume *Friendship and Sociability in Premodern Europe: Contexts, Concepts, and Expressions* (Toronto: CRRS, 2014). Her current book project, tentatively titled *Poetics of Piety in Early Modern Italy*, considers the ways in which male and female poets of devotional verse engaged the Word in text, image, and imagination in the long sixteenth century.

Günther Wassilowsky dal 2020 è professore ordinario di Teologia storica alla Humboldt-Universität zu Berlin. In precedenza ha ricoperto cattedre per la storia del cristianesimo presso le università di Linz, Innsbruck e Frankfurt am Main. I suoi campi di ricerca principali sono la storia culturale del cattolicesimo, del papato e della città di Roma nella prima età moderna. Le sue pubblicazioni più importanti sono: *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom* (Münster 2005); *Päpstliches Zeremoniell in der Frühen Neuzeit* (Münster 2007); *Die Konklavereform Gregors XV. Wertekonflikte, symbolische Inszenierung und Verfahrenswandel im posttridentinischen Papsttum* (Stuttgart 2010); *Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur* (2016). Nel 2023 uscirà *Gnade im Werk Michelangelos* (Münster 2023).

Indice

- Agostino di Hippo/Augustine of Hippo 7,
66n15, 91–94, 105, 105n42, 105n47,
109n59, 111, 111n61, 112, 161, 282,
300n19, 312, 313n5, 315, 315n8, 316,
319, 321n29, 348, 374n27, 380n38
- Alamanni, Luigi 33, 330n41
- Alessandro Magno/Alexander the Great 261
- Alidosi, Francesco 94n8
- Alighieri, Dante 2, 8, 59, 70, 106n51, 119,
119n78, 200, 200n74–76, 201,
201n77–78, 222, 222n59–60, 223,
223n64, 224n66, 225n72, 243, 243n11,
244, 247–248, 250, 255n41, 256,
256n46, 264, 264n81, 294–295, 299,
327n37, 343–347, 347n72, 349, 351,
354, 354n6, 359–363, 385n57, 402
- Anonimo Magliabechiano 150n65
- Aquino, Tommaso di/Aquinas, Thomas 44,
44n45, 64, 315, 374
- Amadori, Francesco di Bernardino 77
- Amomo 33
- Ammannati, Bartolomeo 86, 144n44
- Aretino, Pietro 205, 208, 208n8, 212,
212n25, 345, 345n67
- Ariosto, Ludovico 354n5
- Aristotele/Aristotle 216n39, 295, 315–316, 338
- Aragona, Tullia d' 33, 33n5, 259n60
- Arrivabene, Andrea 31n2
- Baccio da Montelupo (Bartolomeo
Sinibaldi) 148
- Badia, Tommaso 14, 16, 16n11, 22
- Baldinucci, Filippo 185, 186n37
- Bandinelli, Baccio 1, 204, 204n2
- Barendsz., Dirck 214, 214n31
- Bargellesi, Niccolò 20
- Bartoli, Bernardo 26
- Basilio/Basil 59
- Beatrizet, Nicolas 184, 190, 194
- Beccadelli, Ludovico 8, 15n11, 16–19, 20n30,
78, 78n9, 83, 391–394, 396, 396n13,
397, 397n15
- Belli, Valerio 196, 196n65–66, 199
- Bellini, Giovanni 192n56, 214n31
- Bembo, Pietro 15, 15n8, 16, 16n11, 18, 20,
32–33, 33n8, 35n12, 49–50, 202,
270n2, 295n4, 301, 355n11, 392, 399n22
- Bene, Giovanni del 32n4, 35, 59
- Benivieni, Girolamo 33
- Bernardi, Giovanni 198
- Bernardo di Clairvaux (Chiaravalle) 36, 59
- Berni, Francesco 276, 293, 295, 301, 304
- Besalio, Camillo 33
- Bocchi, Francesco 140n36, 141–142, 144, 148
- Bonaventura (Pseudo-) 36
- Bonaventura 57, 59, 196, 374
- Bonfadio, Iacopo 21
- Boschini, Marco 211
- Botonti, Giovanni 136–137
- Bracci, Francesco (= Cecchino) 5, 8,
274–275, 275n27, 329–333, 335, 337
- Brucioli, Antonio 7, 47, 47n56, 59, 228,
228n78, 239, 241, 241n5, 242,
255n43–44, 256–258, 261, 261n73, 265,
265n84–85, 266, 266n87, 382n45
- Bugiardini, Giuliano 251
- Buonarroti, Buonarroto 79, 79n15, 80, 131n7,
266n88
- Buonarroti, Giovansimone 76
- Buonarroti, Gismondo 76
- Buonarroti, Lionardo/Leonardo 75–76, 76n1,
77, 79, 79n15, 81, 84, 87, 97n40, 168,
365, 366, 367n4
- Buonarroti, Michelangelo *passim*
- Buonarroti, Ludovico/Lodovico 79, 79n15, 80
- Caccia, Giovanni Agostino 33
- Calmo, Andrea 212
- Calvino/Calvin, Jean 15, 17n20, 43–45,
45n49, 316
- Campesano, Alessandro 55–56
- Carafa, Gian Pietro 28–29
- Carlo V d'Asburgo/Charles V. 29, 40, 169
- Carnesecchi Pietro 17, 20n31, 21–22, 24,
24n52, 25n55, 26–27, 28n66, 42n38,
52n74, 77n5, 397
- Carmignani, Colantonio (Parthenio
Suavio) 33, 35

- Carpi di Pio, Ridolfo 84, 84n29, 85
 Castellano, Tommaso 33
 Caterina da Siena 59
 Cavalca, Domenico 59, 394n10
 Cavalieri, Tommaso de' 4, 4n6, 5–6, 78n8, 167n100, 173, 174n6, 175, 175n8, 180, 182, 182n22, 187, 187n42–43, 188–189, 191–193, 195–196, 196n63, 197, 197n69, 202, 252–253, 253n37–38, 258, 258n56, 259, 259n59, 260, 263, 295–298, 300–301, 301n23, 303, 303n27, 309, 343–344, 358
 Cazza, Agostino 36
 Cellini, Benvenuto 81, 122n85, 240n4
 Cei, Francesco 343–344
 Cennini, Cennino 185, 185n33
 Cicciporci, Filippo 187n43
 Cinelli, Giovanni 140, 140n36, 141, 141n39, 142, 144, 148, 159, 163
 Clairvaux, Bernardo di v. Bernardo di Clairvaux (Chiaravalle)
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 78, 128, 135n25, 142n42, 143n43, 144, 146, 148, 151, 156, 156n83, 157, 209, 210n15, 253n37, 266n88, 300n20
 Colonna, Vittoria 2, 4–6, 8, 13, 13n1, 15, 16n15, 17, 17n19, 17n21, 18, 18n24, 20n32, 21, 24, 24n50–51, 24n53, 26, 28, 32, 34–35, 35n12, 36, 43n42, 45, 52, 52n74, 53–54, 54n80, 59, 63, 65, 70, 70n25, 75, 77, 77n5–6, 78, 78n11, 86n36, 131, 134n19–20, 170n106, 189, 189n47–48, 189n50, 208, 208n10, 210, 228n77, 241n4, 256n46, 256n49, 258n56, 260, 260n65, 261n67, 262, 262n75, 264, 264n81–82, 278, 279n52, 280n54, 280n56, 281, 281n59, 293, 300n19, 301–302, 302n25, 303n26, 305, 306n33, 307n34, 308, 308n36, 314, 314n6, 326–327, 334, 351–352, 354–358, 359n18, 361, 361n22, 365, 365n1, 366, 366n2–3, 367, 367n5–9, 368, 368n10, 368n12–13, 368n15, 369, 369n15, 369n18, 370, 370n18–19, 371, 371n22–23, 372–379, 381–392, 396n11, 398, 398n19–21, 399, 399n22, 401–403, 404n34, 405–407
 Colonelli, Cornelia 87
 Condivi, Ascanio 73n37, 83n23, 127, 135n26, 136n26, 142, 150, 150n64, 151, 151n70, 153, 153n78, 154, 215n37, 240n3, 256n49, 259, 259n62–63, 260n64, 293, 304, 304n29–30
 Contarini, Gasparo 14, 14n3, 14n6, 15, 15n11, 17–22, 27, 52–54, 65n9, 233, 233n87, 234, 367n9, 393, 397
 Contarini, Tommaso 234
 Corso, Antonio Giacomo 34
 Cort, Cornelis 216n42
 Cortese, Gregorio 14, 14n5, 16
 Clairvaux, Bernardo di 36, 59
 Cosimo I de' Medici v. Medici, Cosimo I de', duca di Firenze
 Cosimo de' Medici v. Medici, Cosimo de'
 Cosini, Silvio 145n50, 148, 148n61
 Cranach il Vecchio, Lucas 216n39, 227
 Crivelli, Paolo 51n67
 Dante v. Alighieri, Dante
 Della Barba, Pompeo 317, 337–338, 338n52–54, 339, 340n56, 340n58, 341
 Della Casa, Giovanni 270, 392
 Della Mirandola, Pico 319
 Della Mirandola, Giovanfrancesco Pico 319, 337, 341n59
 Del Piombo, Sebastiano v. Sebastiano del Piombo (Luciani)
 Dolce, Ludovico 33–34, 34n9, 37, 212, 212n25, 214, 215n34, 222, 222n57, 230, 230n81
 Domenichi, Lodovico 31n2, 33
 Doni, Antonio Francesco 149, 150n62, 155, 212
 Dürer, Albrecht 177, 177n16, 180, 180n17, 184n29, 214n31, 216
 Ebreo, Leone 337
 Egidio da Viterbo/Giles of Viterbo 93–94, 94n8, 138, 300, 300n19
 Enrico II, ré di Francia/Henry II, King of France 86, 169n103
 Episcopi, Marco 214n32, 235, 235n100
 Erasmo/Erasmus, Desiderius 15, 27n63, 69, 69n21, 211, 241n5

- Fattucci, Giovanfrancesco 83, 129n3,
135n23, 142n41, 148, 148n59–60,
152n72–73, 152n75
- Ficino, Marsilio 1n1, 192n57, 199, 199n71,
258, 296–297, 301, 319–321, 321n27,
321n29, 322, 327, 339–340, 404n33
- Figiovanni, Giovanni Battista 128n2, 129,
142n43, 144
- Filicaia, Berto da 80
- Flaminio, Marcantonio 17, 17n18, 17n20,
19–23, 27, 393, 397, 399n15
- Folengo, Teofilo 276
- Fontanini, Benedetto 19
- Francesco I ré di Francia/Francis I 123, 261
- Fregoso, Federico 14, 14n7, 16, 46n52, 48,
48n58, 368n13
- Gambara, Veronica 34, 43, 43n43, 45,
45n49, 45n51, 322n29
- Gelli, Giambattista 322, 322n33
- Giannotti, Donato 4, 76n1, 330n40, 383,
383n46, 385
- Giberti, Gian Matteo 16, 18–19, 19n26,
397n16
- Gilio, Giovanni Andrea 205, 205n6, 214,
214n30, 215n35, 216, 216n40, 221–222
- Girolamo de' Ferrari, Gabriele 31–34, 59
- Giotto di Bondone 220
- Giovanni Bernardi da Castel Bolognese 198
- Giovanni Damasceno/John of Damascus 374
- Giovio, Paolo 16, 16n13
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista 33
- Giulio II/Julius II 71, 71n31, 80, 91, 94, 94n8,
112, 115, 122, 123n88, 123n90, 124–125,
125n101, 131n7, 136n23, 138, 152, 242,
246n15–16, 272, 280
- Giulio III/Julius III 393
- Giustiniani, Lorenzo 235
- Gonzaga, Agostino 371n24
- Gonzaga, Ercole 14–15, 17–18, 204n4
- Gonzaga, Giulia 25
- Gregorio di Nissa/Gregory of Nyssa 348
- Gregorio Nazianzeno/Gregory of
Nazianzus 348n77
- Grimani, Alvise di Girolamo 234n92
- Grimani, Antonio di Girolamo 234n92
- Grimani, Girolamo di Bernardo 234
- Gualteruzzi, Carlo 17–18, 397
- Guidiccioni, Giovanni 38, 38n27
- Holanda/Hollanda, Francisco de 300, 368,
368n11
- Jacopone da Todi 59
- Joachim of Fiore/Gioacchino da Fiore 93n7
- Landino, Cristoforo 295, 295n7, 299,
299n18, 319, 343–344, 346, 400n27
- Leonardo da Vinci 2, 175n12, 176n14,
182n20, 185, 185n35, 186, 186n41,
246n16, 256n48, 270n1
- Leonardo del Sellaio 167n100
- Leone Magno 57
- Leone X/Leo X 80, 94n8, 128, 148, 156n83,
316
- Leoni, Leone 79n15, 86, 86n39
- Lombardo, Pietro 300
- Lotto, Lorenzo 51n67, 228, 228n77
- Luca della Robbia 201n79
- Luciani, Sebastiano (del Piombo)
v. Sebastiano del Piombo
- Lupetino, Fra Baldo 236n102
- Lutero, Martino/Luther, Martin 15, 16n16, 17,
46, 50, 53, 53n75, 61, 106n51, 136, 146,
209n14, 224n66, 228n76, 284, 316,
316n13, 380n38, 397
- Madruzzo, Cristoforo 14, 14n2
- Malipiero, Girolamo 32, 34–35, 35n12, 36,
43, 54
- Malermi (Malerbi), Niccolò 73n33, 102n33,
132n12, 240n2, 246n16, 256–257,
257n51–52, 261, 261n69, 266, 266n87
- Manuzio (Manutius), Aldo 59
- Marmochino, Santo/Santi 219, 219n45, 228,
228n79
- Marcello II, papa 397
- Martelli, Lodovico 33n5
- Martelli, Vincenzo 33
- Martini, Francesco di Giorgio 216n39
- Martini, Simone 174n4, 375
- Massimiliano d'Asburgo 138

- Medici, Alessandro de', duca di
Firenze 266n88
- Medici, Caterina de' 86, 156
- Medici, Cosimo de' 319
- Medici, Cosimo I de', duca di Firenze 6, 33,
81–82, 84, 86, 144, 156
- Medici, Giuliano de', duca di Nemours 140,
141, 162, 164
- Medici, Giulio de' 128, 128n2, 142, 151, 155,
266n88
- Medici, Ippolito de' 195–196, 196n63, 253
- Medici, Lorenzo de' 256, 306n32, 319, 400,
400n28
- Medici, Lorenzo de', duca d'Urbino 143, 160,
162, 166
- Medici, Lorenzo di Pier Francesco de' 75
- Melantone/Melanchthon, Philipp 53, 233
- Meo delle Corte 152, 152n74, 159
- Merenda, Apollonio 21, 27
- Michelangelo, v. Buonarroti, Michelangelo
- Mini, Antonio 127–128
- Mini, Giovan Battista 128, 128n1
- Molza, Francesco Maria 33
- Montorsoli, Giovanni Angelo 148
- Moreni, Domenico 145, 145n53, 156, 157n84,
166n97
- Morone, Giovanni 13n1, 14n2, 15, 15n11,
18–19, 19n29, 20n33, 21, 21n36, 22,
22n41, 23, 25, 25n54, 26, 26n57, 27,
27n62, 29, 42, 393, 397n16, 412
- Mosè/Moses 71, 71n30–31, 72, 73, 73n37,
74, 95, 124, 226, 228, 229, 242–243,
245, 246, 246n15–16, 247–248, 311–312
- Muzio, Girolamo 41
- Nanni di Baccio Bigio (Giovanni Lippi) 204,
204n1
- Natali, Pietro 376, 376n31
- Nero, Francesco del 256n49, 259n60
- Nicola di Lyra/Nicholas of Lyra 266n87
- Nifo, Agostino 301, 301n23
- Ochino, Bernardino 13n1, 17, 17n22, 18,
18n25, 19, 19n26–27, 24, 24n51, 27,
306n33, 367n9, 368n15, 371, 379n38
- Omero/Homer 87, 261, 338, 338n53, 341
- Origene di Alessandria/Origen of
Alexandria 321n29
- Ovidio/Ovid 182, 182n25, 184, 192n54, 318,
347n72
- Palmieri, Matteo 322, 322n33
- Paolo (Apostolo)/Paul (Apostle) 255–258,
315, 348, 387n64
- Paolo III/Paul III 28, 103n38, 210n15
- Paolo IV/Paul IV 86
- Parabosco, Girolamo 33, 56–57
- Parmigianino (Francesco Mazzola) 186,
186n41
- Pero, Giovanni Giacomo del 54
- Perugino (Pietro Vannucci) 98
- Petrarca, Francesco 32, 32n3, 34–35, 35n12,
38n27, 49, 54, 57, 59, 84–85, 174n4,
200, 241n4, 244n39, 249, 249n29, 250,
253–254, 254n39–40, 255, 255n41–42,
256, 256n46, 258–259, 259n58,
263–264, 264n78, 264n81, 276, 296,
321n29, 323n30, 328–329, 334n47,
338, 359n19, 367n9, 368n10, 370n19,
375–376, 376n30, 380n38, 383n47,
384n51, 385n53, 386, 400, 400n27, 402
- Piccolomini, Alessandro 34, 36, 36n15,
37–40, 40n34, 41n35, 46, 46n54,
47–50, 52
- Pio IV/Pius IV 86
- Pisana, Camilla 256n49, 259n60
- Pitti, Don Miniato 205, 279n50
- Platone/Plato 92n2, 260n64, 281n62, 295,
295n6, 297, 301, 303–304, 317–319,
321n29, 327n37, 338n51, 340n58
- Plotino/Plotinus 319, 379n38
- Poggio, Febo dal/del 5, 132, 298n13
- Pole, Reginald 15, 21, 27n63, 42n38, 43n40,
52, 52n74, 169, 260n65, 367n9, 368, 393
- Politi, Ambrogio Caterino 17, 17n23, 50, 208,
368
- Poliziano, Agnolo 256n46, 363
- Pomponazzi, Pietro 316, 337–340, 340n56,
341n59
- Porfirio/Porphyrus/Porphyry 319

- Priuli, Alvise 15n11, 19, 21, 27, 397
 Pulci, Luigi 249, 249n28
 Pitagora/Pythagoras 340
- Raffaellino del Garbo 195
 Raffaello (Raffaello Santi) 113n69, 222, 269n1
 Riccio, Luigi del 4, 76n1, 78n8, 274–275, 329–330, 330n40, 333
 Ricci, Paolo (Paulus Ritus) 339n55, 340, 340n56
 Ridolfi, Carlo 339
 Robusti, Jacopo v. Tintoretto
 Rosa da Brescia, Cristoforo e Stefano 232
 Rosselli, Cosimo 98
 Rullo, Donato 21, 27, 397
- Sadoletto, Iacopo 15, 15n11, 16, 123, 123n94
 Salmerón, Alfonso 22
 Sannazaro, Jacopo 33
 Savonarola, Girolamo 13, 15, 59, 68, 68n20, 124n99, 131, 256n48, 259n63, 264, 264n82, 304–305
 Sebastiano del Piombo (Luciani) 5, 7, 78n8, 136, 137, 295, 299
 Sernini, Niccolò 204n4, 215n34
 Sisto IV/Sixtus IV (Francesco della Rovere) 93–94, 94n8, 103n38
 Sforza, Ascanio 86
 Soranzo, Vittore 21, 27, 42n38, 397
- Tansillo, Luigi 46n54, 402, 402n31, 403
 Tasso, Bernardo 33
 Terracina, Laura 33–34
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 7, 203, 207, 211–236
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 211n21, 212, 212n22, 212n25, 214n31, 216n42, 222, 396n13
- Tolomei, Lattanzio 233
 Tomitano, Bernardino 33
 Torrigiano, Pietro 122n85
 Torti, Antonio 32n3, 37
 Tribolo (Niccolò di Raffaello dei Pericoli) 144
- Urbano VIII 165
- Valdés, Juan de 15, 16n14, 17, 17n20, 19n28, 21, 21n35, 24n50, 27, 27n63, 42, 42n38, 48n52, 50, 74n38, 210, 282, 367n9, 374, 374n29
 Valenziano, Luca 33
 Valori, Bartolomeo 128, 128n1
 Varchi, Benedetto 33n5, 150, 150n63, 153, 293, 295, 295n5, 304, 339n55, 378, 378n36
 Vasari, Giorgio 6, 73, 73n37, 79n15, 81–82, 82n23, 83, 83n24, 84–86, 86n38, 95, 96n17, 97, 97n18, 101, 101n31, 122n85, 123n90, 125n101, 131, 131n9, 133, 136, 136n27, 139, 141n39, 142n42, 144, 144n44, 144n46, 156, 156n82, 157n83, 167, 167n100, 168–169, 187, 205, 205n6, 208n7, 212n22, 215n37, 223n63, 240n3, 247, 247n17, 260n63–64, 271n10, 272, 272n13–14, 273, 280, 283, 283n73, 293, 306, 311–312, 312n1–4, 314, 350, 391n1, 396–397, 399
- Vecellio, Tiziano v. Tiziano
 Vendramin, Elisabetta 234n92
 Vico, Enea 208
 Villamarina, Marcantonio 21, 27
 Vinci, Leonardo da v. Leonardo
 Virgilio/Virgil 123, 123n91, 338, 348n77–78, 348n80

