

CARLO VECCE

*Petrarca, Vittoria, Michelangelo.
Note di commento a testi
e varianti di Vittoria Colonna
e di Michelangelo*

Estratto da:
«Studi e Problemi di Critica Testuale»
diretti da R. Raffaele Spongano
vol. n. 44 - Aprile 1992

CARLO VECCE

Petrarca, Vittoria, Michelangelo

Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo

«E' dice cose, e voi dite parole». La poesia di Michelangelo è poesia di cose, di sostanze, di essenze distillate dalla lente d'una intensa esperienza personale, e universale. Pure, non si cada nell'equivoco di non considerarla per quel ch'essa vorrebbe essere: cioè poesia, nel senso più alto, e a sua volta organizzazione di parole chiamate ad esprimere le realtà primordiali. È la parola, in Michelangelo, lo scalpello del poeta, che lavora sulla materia informe dell'oscurità interiore, del buio della mente, «van chiuso», «coperto loco», traendone le forme intelleggibili? O è essa stessa materia grezza, che cela in sé le forme vive delle cose? Se è vera la seconda ipotesi, la poesia di Michelangelo può essere meglio compresa in quell'ininterrotta vicenda di scavo ed affinamento nel fuoco della lingua, vicenda così profondamente segnata, e testimoniata, dagli stadi redazionali delle *Rime*: ma sorprende allora che quei materiali, riemersi (in edizione critica non troppo lontana nel tempo) alla possibilità d'uno studio comparativo e sistematico delle varianti, non abbiano ancora avuto quella pazienza d'analisi critica ch'essi reclamano a gran voce. Forse la ragione sarà in quella difficoltà intrinseca di rapporto con la tradizione, che ha sempre reso la produzione poetica del Buonarroti terreno duro e accidentato a quanti volessero dissodarlo e uniformarlo a più facili categorie di sistemazione storiografica. È chiaro, non è possibile prendere in considerazione la domanda, puramente fenomenica: Michelangelo fu petrarchista, o antipetrarchista? A rispondere in un modo o nell'altro, si rischia di dover aggiungere tali e tanti di quei distinguo da rendere la definizione incoerente. Meglio ricordare che, di quella poesia, sia stata piuttosto invocata (ma con *juicio*) una sostanziale «astoricità» (Baldacci), che a sua volta, per la genesi di quel cosciente sottrarsi di Michelangelo alle regole del gioco poetico del suo tempo, non esclude certo un'intelligenza «storica» di tale esperienza, purché analizzata con acribia all'interno dei suoi meccani-

smi compositivi. E, tra tutti i rapporti storicamente determinabili a livello letterario, indubbiamente il confronto col Petrarca assume una rilevanza fondamentale, dal momento che l'esercizio poetico di Michelangelo si colloca, cronologicamente, nel tempo di quella sorta di fondazione statutaria della lingua poetica italiana che vide, col Bembo, proporre (o imporre) l'imitazione dei *Rerum vulgarium fragmenta*: coincidenza cronologica, ma non stilistica, per Michelangelo, che instaura un filo diretto col grande archetipo, raccogliendo allo stesso tempo la lezione di Dante, e lavorando sulla parola poetica, strappata agli originali, come materia tornata ad essere primitiva, prigioniera in cui l'artista ancora il senso delle cose. Ma non basta limitarsi al solo Petrarca: la biografia e il mito di Michelangelo ci dicono dell'incontro e dell'amicizia con Vittoria Colonna, e ci impongono quasi di ricordare anche la Colonna autrice di rime, di maggior ortodossia petrarchistica, tanto che l'ipotesi di scambi letterari e spirituali diventa certezza suffragata da documenti filologicamente fondati. È inevitabile, allora, che anche in questa sede non si giunga a una diversa formulazione dell'analisi: non letture differenziate, ed in effetti statiche, di campioni isolati di Vittoria o Michelangelo, al fine di evidenziarne, positivamente, una serie di riscontri più o meno puntuali col modello; ma una lettura dinamica, in funzione dell'archetipo, di testi «reciproci», per i quali è attestata, a livello di ispirazione ed elaborazione, una situazione di «scambio», di incontro su determinati nuclei tematici o poetici.

Va da sé che, in sede preliminare, la stessa idea di canzoniere in Vittoria e Michelangelo, il progetto di organizzazione delle rime in una struttura più vasta (sia essa destinata alla diffusione a stampa, o abbia ancora la civetteria, a mezzo il Cinquecento, di volersi consegnare all'élite di amici e complici d'un club intellettuale), deve fare i conti con la struttura perfetta e conclusa dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Perfetta e conclusa, giacché l'era partita dopo l'Egira filologica del Bembo (e non solo per le *Prose*, ma anche per la capitale edizione aldina delle *Cose vulgari* del Petrarca, nel 1502) si avviava a confrontarsi con un testo ormai cristallizzato nella forma, archetipo immutabile di poesia, senza la preoccupazione che invoca, in noi moderni, la conoscenza (ardua in se stessa, per i depistaggi disseminati *ab antiquo* dallo stesso autore) di una faticosa gradualità di passaggi. Ma, per Vittoria e Michelangelo, sarà più agevole discorrere di un'idea di canzoniere, che di canzonieri veri e propri, o, come che sia, consegnati alle stampe in una forma chiusa e firmata dagli autori: direi piuttosto che ci troviamo di fronte a due libri (se

di libri si può parlare) quanto mai aperti; e vorrei capire se, nella casistica delle più illustri raccolte di rime lette nel primo Cinquecento (Sannazaro, Bembo, Della Casa), siamo sempre di fronte a ben organizzati 'canzonieri' (si rammenti l'ormai dimenticato Boiardo), o non piuttosto a rime davvero sparse, vuoi in grazia di un'edizione compiuta *post mortem* di cose quattrocentesche non più da quasi trent'anni riviste dall'autore (Sannazaro), vuoi per la consapevolezza di una reale incidenza del modello a livello stilistico, e di una conseguente impossibilità di costruire edifici alternativi (Bembo).

Si, nella Colonna potremmo ravvisare, agli albori della sua vocazione poetica, un progetto di ripartizione della materia in rime in vita e rime in morte del marito, il marchese di Pescara: caso oltremodo favorevole a una struttura rigorosamente petrarchesca, e già posto sotto il patronato del Bembo, con la mediazione di Paolo Giovio, intorno al 1530. Ma il cammino della poetessa negli anni successivi sarebbe stato molto diverso, e portò in effetti a una rinuncia di tutta l'originaria produzione definita 'amorosa', che pure, non autorizzata, aveva iniziato la sua fortuna editoriale: la divina marchesa aveva frequentato a Napoli, con Giulia Gonzaga, Juan De Valdés; aveva incontrato Bernardino Ochino e Pietro Carneseccchi; si era stabilita a Roma; aveva convertito la sua poesia in senso religioso. È una produzione che trova la sua forma prediletta e quasi esclusiva nel sonetto: solo un caso si registra di capitolo ternario (una *visio* sul trionfo di Cristo, debitrice dei *Triumphs*, e anche dei capitoli finali delle rime di Sannazaro: *Poi che 'l mio sol, d'eterni raggi cinto*, S2:36), e uno di sonetto caudato (*Grazie a te, Signor mio, che, alor verace*, S2:37): forse arcaici entrambi i testi, e rifiutati dall'autrice, a giudicare dalla quasi totale assenza loro dalla tradizione manoscritta. Il sonetto spirituale, invece, è quello classico e regolare, monocorde nella successione di rime nelle quartine (ovviamente inchiodate a croce, ABBA, forse con una significazione simbolica, per questi testi che s'aprono con un proemio che dichiara: «I santi chiodi ormai sieno mie penne, E puro inchiostro il prezioso sangue, Vergata carta il sacro corpo exangue», S1:1, 5-7), e scandito nelle terzine dal dominio delle tre rime, in prevalenza replicate (CDE CDE). E la struttura del sonetto viene chiamata a svolgere quell'argomentare, quel giro ragionativo che è proprio della poesia di Vittoria, quasi un epigramma sacro che svolge in se stesso una porzione di dottrina (sempre enucleata in frammenti chiari e distinti), secondo procedimenti analogici e antitetici che non sono lontani dai modi della predicazione, dell'oratoria sacra, dell'illustrazione dei testi biblici, che

è tanta parte della 'conversione', esistenziale e letteraria, della marchesa. Forma squisitamente petrarchesca, quindi, e lessico e costrutti e sistemi di rime assolutamente desunti dal solco della tradizione: ma, nell'anima del testo, sarà la fiamma di un affanno evangelico, di un'urgenza di comunicazione apostolica, di un interlocutore sempre supposto a priori (il *Tu* con la maiuscola, del dialogo personale avviato nel silenzio dell'anima con il Creatore o con il Crocifisso; il *tu* del soliloquio con l'anima; il *voi ch'ascoltate*, necessaria presenza d'un pubblico, coinvolto nella medesima vicenda, universale, di salvezza).

Mi si permetta di dubitare che un'edizione come la Valgrisi del 1546 de *Le rime spirituali della illustrissima signora Vittoria Colonna* sia la tanto fedele riproduzione del manoscritto personale e ultimativo della poetessa, così da fornire, anche nell'analisi della struttura, lo specchio del reale ordinamento della raccolta. E anche il titolo, *Le rime spirituali*, sembra ambiguo, arbitrario, inopportuno. Molto meno ambiguo, per varie ragioni, il titolo che conserva l'unico e autorevole monumento di questa fase della poesia di Vittoria (tolto il miscelaneo codice inviato a Margherita di Navarra nel 1540, ancora un ibrido fra rime amorose e spirituali, intitolato *Sonetti de più et diverse materie della divina signora Vittoria Colonna*), monumento che rientra a pieno titolo in queste nostre divagazioni, perché allestito proprio per Michelangelo: il codice Vaticano latino 11539 (= V), bella copia membranacea, dai margini ampi e dalla scrittura curata d'un calligrafo di Vittoria, segno tangibile, anche dal punto di vista codicologico, d'un affetto e d'una comunicazione eccezionali: *Sola ad solum*. Il copista non ha vergato nomi né titoli, ma solo, su ciascun sonetto (che campeggia, isolato, su ogni pagina), il numero d'ordine, richiamato al fondo dall'indice. Sull'antico foglio di guardia, una mano corsiva, che non è quella del copista, né di Vittoria né di Michelangelo, ma certo di persona vicina a entrambi (e che forse si incaricò della trasmissione del codice), ha annotato «Sonetti spirituali», aggiungendo a sinistra al rigo sottostante, ma come se si trattasse di particolare ovvio per chi ricevesse il codice, «della signora Vittoria». *Sonetti spirituali*, dunque: una corona di 103 sonetti, racchiusi da un proemio e da un congedo che poi verranno ad essere gli stessi dell'edizione Valgrisi, *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne* (S1:1) e *Temo che 'l laccio, ond'io molt'anni preso* (S1:179).

La rivoluzione strutturale, anche nei confronti del modello petrarchesco, è totale: se le prime edizioni di rime di Vittoria cominciarono a pubblicare gruppi di testi religiosi come, appunto, coda di

sonetti spirituali, era evidente, da parte di editori e pubblico, la loro lettura e interpretazione secondo lo schema petrarchesco che vedeva alla fine dei *Rerum vulgarium fragmenta* il manipolo di rime spirituali, concluse dalla canzone alla Vergine. Autorizzavano a ciò i canzonieri del Bembo, e, in area meridionale, del Cariteo, e del Sannazaro: ma già per Sannazaro s'aprirebbe un capitolo a parte, dal momento che le rime religiose aggiunte in fine della stampa di *Sonetti e canzoni* del 1530 potrebbero essere in coda solo per volontà degli editori, e non costituiscono necessariamente un momento conclusivo della lirica volgare del Sannazaro, mentre quella latina si convertiva pienamente nella maturità del poema sacro del *De partu Virginis*. Ma i *Sonetti spirituali* che la divina Vittoria inviò a Michelangelo uscivano dagli schemi ordinari, non si proponevano come lo scontato finale d'un canzoniere, non raccontavano una vicenda di amore e morte e senescenza e conversione, né in termini strettamente cronologici la storia di un'anima. Sono piuttosto, in corona di sonetti, la meditazione sui misteri della fede: e in questa prospettiva il loro ordinamento, ben diverso da quello dell'edizione Valgrisi, ci appare anche più omogeneo e ragionato. Seguirne le direttrici e le svolte significa anche seguire la lettura che Michelangelo fece del 'caro dono'.

Oltre il proemio, è subito la professione della croce, *Con la croce a gran passi ir vorrei dietro* (S1:5), seguita da testi polarizzati al sacrificio della croce, alla dicotomia tra il divino e l'umano, alla debolezza dell'umana natura (S1:54, 93, 83, 7); dopo una ventina di sonetti di confessione, testimonianza di una mistica attiva, ha inizio la sezione per così dire liturgica del canzoniere, una serie di minimi inni sacri a santi e patriarchi, a Maria, alla passione e alla croce. I testi finali introducono interlocutori autorevoli, e conosciuti da Michelangelo, come il Bembo (S1:137), e il Polo (S1:141), concludendo con due vere e proprie dichiarazioni di poetica, *S'in man prender non soglio unqua la lima* (S1:4), e *Temo che 'l laccio, ond'io molt'anni preso* (S1:179).

Michelangelo fu geloso possessore del codice di Vittoria: al nipote Leonardo che, per conto del bene informato Gianfrancesco Fattucci, gli chiedeva se possedesse scritti di Vittoria, rispondeva sorprendentemente in modo negativo (Roma, 1 agosto 1550) (MC 1157), poi, di fronte a insistenze probabilmente stupite, si rassegnava a precisare: «Io ho un libretto in cartapeccora, che la mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina, che son quaranta, i quali feci legare nel medesimo libretto e in quel tempo gli presta i

molte persone in modo che per tucto ci sono in istampa» (7 marzo 1551) (MC 1160); e nemmeno allora se ne staccò, promettendo al nipote, piuttosto, l'invio d'una copia (8 maggio 1551) (MC 1161). Il manoscritto attuale, allora, è mutilo, avendo perso quella seconda parte di quaranta sonetti, in carta bambagina, inviati da Viterbo, e in cui con Michelangelo avremmo letto la stessa evoluzione della lirica religiosa di Vittoria testimoniata poi dall'edizione del 1546.

Da parte sua, Michelangelo iniziava la consuetudine con Vittoria, a Roma, verso il 1538, dopo una lunga stagione d'esercizio della poesia che non era stato né povero né convenzionale, nutrito delle sia pure non troppe letture in volgare dell'artista di professione: Dante, Petrarca, le Scritture; non troppe, ma condotte a fondo e sviscerate nella loro forza espressiva, in un succo e distillato di cose, rese attraverso parole nude, solo apparentemente desunte dalla tradizione, ed invece elevate al rango di correlativi descrittivi di fenomeni essenziali. «E' dice cose, e voi dite parole», osservava il Berni. Ma quel tratto cosiddetto realistico di molte delle prime rime di Michelangelo non lo fa apparire certo seguace del Berni, nonostante l'occasionale convergenza: la cultura di partenza del giovane Buonarroti è bifronte, e se da una parte contempla nei giardini laurenziani le metafisiche neoplatoniche del Ficino e viene poi sconvolto dall'apocalisse annunciata dal Savonarola, dall'altra partecipa d'una linea di poesia toscana che col Pulci sperimenta le capacità espressive del volgare.

Petrarca nella poesia di Michelangelo non è un innesto tardo, anzi è denunciato dalle prime reminiscenze affioranti su margini di disegni o fogli sparsi della sua giovinezza: a iniziare dal capitale *La morte è 'l fin d'una prigione scura*, che nel *Trionfo della morte* aggiungeva «all'anime gentili» (TM 2, 34), evidentemente inteso da Michelangelo in chiave personale, quando annotava il verso su un foglio del 1501 (e ritroveremo parole simili in quello straordinario abbozzo di orazione, in cui Michelangelo si rivolge a Dio gridando: «Incarcerasti quella [l'anima] nel misero mio corpo... in questa carcere inimica dell'animo mio nella quale tu solo mi tieni», MR 315). E leggiamo in altre carte: «Rott'è l'alta colonna e 'l verde lauro» (RVF 269, 1; su foglio del 1501-1502); «L'ardente nodo ov'io fu' d'ora in ora» (RVF 271, 1-4, con variante al v.2 *ardendo su interi*; su foglio del 1505-1506); «Di pensier in pensier» (RVF 129, 1); «Signore, io fallo e veggio el mio fallire» (RVF 236, 1-8; con varianti al v.1, *Signore su Amore*, e al v.5, *spronare su frenare*); fino al tardissimo appunto del 1557, a ricordare la fedeltà di Francesco da Urbino,

«Mal fa chi tanta fè sì tosto oblia» (RVF 206, 45).

L'incontro con Vittoria, che riconduceva alla lezione di Sannazaro e Bembo la cifra del suo petrarchismo, 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. In Michelangelo, l'amicizia con Vittoria contribuì a quietare, per pochi anni sereni, il tormento di quegli interrogativi, o quantomeno a ridare piena fiducia a un mezzo espressivo, la scrittura, che nell'artista ebbe sempre, se non egual forza o incisività, la medesima autonomia di altri suoi linguaggi. Il poeta è chiamato a confrontarsi proprio con un tipo di poesia legata a filo doppio col modello petrarchesco, ma attraversata dal fervore religioso, e quindi portatrice di 'cose' non materiali, metafisiche, ma reali. Dal confronto emergeva il bisogno di correggere propri testi, di avviare altri esperimenti di scrittura, in un rapporto di reciprocità, che vedrà anche in Vittoria l'acquisizione di moduli michelangioleschi, o comprensibili solo in rapporto a Michelangelo. Ma, nel quadro di una corrispondenza che non fu certo solo di sonetti, sia lecito iniziare a leggere alcuni di quei testi in chiave di affinamento a un comune modello, ora dichiarato, ora no, ora trascritto o rime-morato:

Tempo è pur ch'io, con la precinta vesta,
con l'orecchie e con gli occhi avidi intenti,
e con le faci in man vive ed ardenti,
aspetti il caro Sposo e lieta e presta
per onorarLo reverente onesta,
avendo al cor gli altri desiri spenti,
e brami l'amor Suo, l'ira paventi,
sì ch'Èi mi trovi al gran bisogno desta.
Non ch'io sol prezzì i Suoi doni infiniti
e le soavi Sue alte parole,
onde vita immortal lieto m'offerse,
ma perché la man santa non m'additi,
dicendo: «Ecco la cieca che non scerse
fra tanti chiari raggi il suo bel Sole!»

(S1:8)

Didicesimo sonetto del codice vaticano, *Tempo è pur ch'io, con la precinta vesta* (S1:8) sviluppa, in senso mistico, il tema amoroso

dell'attesa dello sposo o dell'amante, con evidente influsso del *Cantico dei cantici*, e della parabola delle vergini del vangelo di Matteo; fra i testi più immediati di Vittoria, con un forte stacco emozionale, ed esclamativo, come nei sonetti paralleli *Anima, il Signor viene!* (S1:19, n° 29 in V), *S'io piena con Zacheo* (S1:57; n° 14 in V), e *Donna accesa animosa* (S1:121; n° 26 in V). Naturalmente, lo sfondo è notturno, di quell'oscurità in cui brillano, di Vittoria, «gli occhi avidi intenti», e le «faci in man vive ed ardenti», che, direbbe Michelangelo, tolgono la vita alla notte; e il finale può prospettare un'oscurità eterna, una cecità definitiva, una non-scelta della luce. Se l'*incipit* è petrarchesco (*Tempo è da ricoverare*, RVF 91,5; *Tempo è ben di morire*, RVF 268,2; *Tempo è ch'io torni al mio primo lavoro*, TM 1,102), la «precinta vesta» e la seguente accumulazione in crescendo (*vesta-orecchie-occhi-faci*) modulano in maniera originale il modello: gli «occhi... intenti» portava Petrarca in *Solo e pensoso*, ma per fuggite vestigio umano (RVF 35,3), laddove Vittoria sente il bisogno di connotare il desiderio opposto, inserendo fra sostantivo e aggettivo «avid»; le «faci» sono introdotte come variante, nel processo correttivo, proprio da V, su un preesistente, e non petrarchesco, «lucerne»; vi si aggiunge, in perfetta pertinenza, la reminiscenza di «quel lume... che vivo et lieto ardendo mi mantenne» (RVF 321,7). In questo senso Vittoria correggeva ancora in V, sostituendo a un generico «mio bel Sposo» un «caro Sposo»; nella stesura che poi confluit nella stampa, cambiò «ardita» in un termine legato all'allusione precedente, «lieta», cancellando così ogni ambiguità d'amor profano (quale sarebbe stata letta la dittonomia «ardita e presta», attribuita alla mente e alla lingua della nova età in TA 1,64). La metafora, forse un po' troppo realistica della prima stesura del sonetto, prevedeva al v. 5 un «per aprirgli la porta piana e onesta», prontamente corretto in «per onorarLo reverente e onesta»; e la medesima intenzione normalizzatrice ad un referente medio, senza allarmanti escursioni di temperatura, ravvisiamo in una coppia oppositiva come «brami... paventi», evidentemente filiatà dal «dolce et acerbo, ch'ì pavento et bramo» (RVF 181,7), ma con minor forza che nell'originale, poiché non si riferiscono a un unico oggetto, ma alle due realtà distinte di amore e ira, del Dio misericordioso dei Vangeli e dell'ultore dell'antico testamento. «Al gran bisogno» appare ancora il frutto d'un intervento su V, in cui Michelangelo leggeva «a la vigilia» (e in precedente stesura era un più universale, ma incoerente, «a ogni vigilia», visto che la 'vigilia' della venuta dello Sposo sarà unica e irripetibile); allontanandosi dal testo evangelico,

Vittoria raccoglie consapevolmente la voce della canzone alla Vergine, «che possi et vogli al gran bisogno aitarme» (RVF 366, 106), favorendo così un'interpretazione teologica di questo luogo, assimilato all'estremo passo della morte e del giudizio. Per compiutezza, si registreranno ancora, in V, le letture dei vv. 9-10, «per li ricchi» (poi mutato in «ch'io sol prezzì», con valore quasi quantificante nei confronti di quei doni infiniti: ma il passo era destinato a non trovare altra soluzione da parte della poetessa), e «né men per le soavi» (mutato in «le soavi Sue»), recuperando accanto a «l'alte parole sante» (RVF 204,4), anche il ritmo de «l'oneste sue dolci parole» (RVF 246, 14). La rima difficile «m'offerse: scerse» ascoltiamo in RVF 123,3:7; ma avvertendo che la variante originaria di V era «Ecco la cieca a cui non si scoverse», con un passaggio netto dalla condizione incolpevole del fenomeno esteriore («non si scoverse»: «mi si scoverse», RVF 119, 28) alla colpevolezza senza attenuanti di una non-scelta della luce («non scerse»: in rima, «il più bel fiore scelse», TM 1, 115; contaminato con «E veramente è fra le stelle un sole», TA 2, 133).

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

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

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

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

(M 159)

Della corrispondenza poetica tra Michelangelo e Vittoria, hanno un rilievo particolare, se non altro per la sede che materialmente li conserva, quei sonetti del Maestro indirizzati a Vittoria e trascritti su minute autografe di lettere, anch'esse per Vittoria, o su loro copie. È il caso di *Per esser manco* (M 159), vergato su una minuta a Vittoria databile circa il 1541 (MC 983), e poi riversato da Donato Giannotti nella copia delle rime di Michelangelo allestita in vista della stampa, copia sulla quale ebbero ancora modo di stratificarsi interven-

ti dell'autore. Sorge il sospetto che il cammino correttorio non sia del tutto indipendente dallo scambio intellettuale ed artistico fra il Buonarroti e la Colonna. È vero, tuttavia, che un nucleo consistente di rime buonarrotiane indirizzate in questo tempo alla marchesa siano ossessionate dal tema della *grazia* eccessiva elargita da Vittoria, che Michelangelo da parte sua non può assolutamente ricambiare. L'evidente assunzione del tema religioso (presente peraltro nei sonetti di Vittoria) del rapporto salvifico e impareggiabile fra Dio e creatura viene utilizzato in funzione della 'divina' Vittoria, con l'iterazione martellante di alcune parole-chiave, come spesso avviene in Michelangelo, che batte sulle parole a guisa di maglio sull'incudine (quasi parole-rima, l'avvertiva Contini, di una sestina); e sono termini caricati anche di valenza teologica: *grazia* (M 148,2; 149,12; 150,1; 154,12; 155,1; 160,9; 164,12), *mercé* (M 148,5; 149,4; 150,5; 160,6), *dono* (M 149,9; 150,14), con il corteggio di *virtute*, *pietà*, *umiltà*, *cortesìa*, e il tutto asseverato dall'insistenza di *superchio* (M 149,3; 150,5: vocabolo dantesco, non petrarchesco), e dell'avverbio *meno*.

L'«alta signora» manifesta un'allusione petrarchesca proveniente da «L'alto signor dinanzi a cui non vale / nasconder né fuggir» (RVF 241: l'alto signor è Amore, e vale per Vittoria il senso del dominio d'amore), ma interviene solo in seconda stesura, a tagliare un ripetitivo (dopo «manco») «almen, signora», tirandosi dietro la metamorfosi del verso seguente, che era «dell'immensa vostr'altra cortesìa», dilatatasi in «immensa», e concessa attraverso un'altra parola significativa nel dibattito teologico dell'epoca, e frequente nelle rime di Michelangelo, «dono». La sua inserzione al secondo verso crea un'automatica simmetria col «don celeste» del penultimo verso; e per il resto Michelangelo insiste sul confronto 'quantitativo' fra il dono di Vittoria e la risposta del suo «basso ingegno» (già petrarchesco, TP 66). Né cercheremo qui altri significati, se la minuta della lettera a Vittoria non si riferisse alle «cose che vostra Signoria m'ha più volte volute dare», alle quali Michelangelo vorrebbe rispondere col «far qualche cosa a quella di mia mano». In questo senso, il sonetto verrebbe a indicare lo scambio di rime tra Vittoria e Michelangelo, e allo stesso tempo la dichiarazione negativa di poetica, da parte di quest'ultimo, nei confronti delle 'cose' della marchesa. 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 53,92), mentre al v. 7 l'audacia corregge una più ambigua, in senso morale, «colpa». È vero, la seconda quartina, con l'attacco della forte avversativa, e il «visto poi», manifesta una compiuta esperienza esistenziale, culminata nella richiesta di perdono e nella conoscenza dell'errore, del «fallir»: consapevolezza, questa, squisitamente petrarchesca: «Amor, io fallo, e veggio il mio fallire» (RVF 236), e «ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio» (TT 57), unitamente a «Et veggio ben che 'l nostro viver vola» (RVF 361,9). Quest'ultimo passaggio segna anche la trasfigurazione dell'esperienza individuale in esperienza universale, con l'ultima opposizione fra la grazia, che piove divina, e l'«opra mia caduca e frale»: un nesso che, se da un punto di vista formale può risentire della coppia petrarchesca «caduco e fragil» (RVF 350) (ma con il ritmo di «a l'opra via più lento e frale», (RVF 307,5), lascia intravedere la platonica opposizione tra forma e materia, e la chiave di altre dispute teologiche sulla grazia e sul valore delle opere, qui definito in modo negativo. «L'ingegno, l'arte, la memoria cede»: preferisce Michelangelo nella stesura finale l'elencazione dei puri nomi, per asindeto, e la cancellazione delle congiunzioni: esalta così la lista, d'ascendenza petrarchesca, come «ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte» (RVF 308,14), e «arte, ingegno et natura» (RVF 193,14).

Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mia 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 errori nostri
mie breve resto, e che men cieco vive.
Chieggo a voi, alta e diva
donna, saper se 'n ciel men grado tiene
l'umil peccato che 'l superchio bene.

(M 162)

Anche il madrigale *Ora in sul destro* (M 162) venne copiato da Michelangelo sulla minuta d'una celebre lettera a Vittoria, quella relativa al crocifisso richiesto dalla poetessa (e databile ai primi anni della loro amicizia, fra il 1538 e il 1541) (MC 967): ma Michelange-

lo, sulla stessa minuta e con lo stesso inchiostro, ritrascrisse subito il testo, in una seconda redazione, che forse quella realmente inviata a Vittoria: un segno non solo della faticosa conquista della forma che pervade tutte le rime del Buonarroti, quasi la lingua e le parole fossero materia da sgrezzare, ma anche della particolare cura stilistica che gli imponeva il confronto con il petrarchismo della Colonna (e si dovrebbero memorare in linea generale gli avvertimenti del Martelli a proposito d'un altro madrigale, il 118, dedicato a «donna aspra e crudele»). È un madrigale, appunto, forma metrica che mi sembra sia stata molto più congeniale, nella sua cifra ritmica abbastanza libera e relativamente antipetrarchistica, al giovane e maturo Michelangelo: il sonetto invece, a differenza della spontaneità con cui sgorga tra le rime di Vittoria, è qui forma ardua e concettosa, con esempi plurimi, fra gli autografi, di quartine o frammenti lasciati in tronco. E Contini vi notava una certa «regola delle terzine», che vedono immancabilmente salire la temperatura poetica: e la terzina rimanda, da un lato, a Dante, dall'altro al filone del capitolo burlesco o rusticale.

La metafora iniziale del variare sul destro e sul manco piede risulta concreterissima, oltre che per quel gerundio isolato ad inizio di verso (con conseguente inarcatura, e sospensione magica del ritmo, come se il piede realmente si sospendesse fra le due scelte di vita), anche per la netta specificazione attributiva, in opposizione, «destro» e «manco» (è evidente il significato opposto di via di redenzione, e di perdizione; ma «manco», invece che sinistro, introduce il senso del difetto esistenziale e morale, di fronte a una grazia infinita, martellato più avanti da *manca, men, men*). Ora, la coppia oppositiva è conquista della seconda stesura: originariamente Michelangelo aveva scritto «Ora in su l'uno, ora in su l'altro», se vogliamo più indeterminato (dal punto di vista morale), e più petrarchesco (di maniera): ma sorprende che lo scatto realistico determinato dalle 'cose', da quel variare sul destro e sul manco piede, scatto che in fondo allontana da Petrarca, sia poi mutuato dallo stesso Petrarca, «or in su l'omero dextro et or sul manco» (RVF 198,11).

Chiave del madrigale resta, in prima persona, la confessione esistenziale: «cerco della mie salute» (in clausola prettamente petrarchesca: RVF 73,43; 172,5; 289,11; e v. anche, non in clausola, 360,59), e il processo di salvezza sarà guidato naturalmente da Vittoria. Ma il 'variare' di Michelangelo non viene risolto ora: il testo osserva fedelmente il fenomeno, non propone conversioni, che verranno attuate, per Michelangelo, da altri. Una spia decisiva di

questo atteggiamento, umano e poetico al tempo stesso, è proprio in quella clausola in apparenza così convenzionalmente petrarchesca della «mie salute»: Michelangelo, che scava la parola del Petrarca, aveva qui presente un nesso non in conclusione di verso, «questo bel variar fu la radice / di mia salute» (RVF 351,13-14), evidentemente rovesciata in un paradosso che vede nel variare non la radice, ma la ricerca della salvezza.

Il destro e il manco: l'intero madrigale risulta costruito su opposizioni o endiadi, secondo un andamento bipartito, che rende quasi l'immagine di quella che potremmo definire «oscillazione pendolare» della lirica di Michelangelo (a voler prendere a prestito le parole del biblista Harnack) «l vitio e la virtute», «travaglia e stanca», «si perde e manca», «amor... pietà», «alta e diva», «peccato... bene»: la medesima oscillazione fra gli antitetici concetti di falso e vero, giocata sulla metafora del sentiero, del cammino, che rinviemo fra le carte del Maestro: «Per la via del vero non è verità nessuna, ma solo immaginazione di verità, e la verità è là dove ella è...» (MR 311). In sede di correzione, Michelangelo cambia «l'alma confusa» in «il cor confuso», spostando il centro dell'azione dall'anima al cuore e creando anzi opposizione fra «cor confuso» e «alma da sé franca», e risente ancora del petrarchesco «che son sì stanco, e 'l sentier m'è troppo erto» (RVF 163,8). Mette conto rilevare la variante ad inizio del verso successivo (e della seconda parte del madrigale), che elimina l'unico nesso di procedimento intellettualistico, «On-d'io», sostituito da un impetuoso «porgo», sull'onda del quale si stabilisce la catena di una serie di azioni, tutte al tempo presente, «cerco», «travaglia e stanca», «porgo», «chioggio a voi». Ma la funzione conativa emerge solo nella seconda stesura, e con essa la reale destinazione del testo a un'interlocutrice, cioè a Vittoria: in origine, Michelangelo avrebbe mostrato la «carta bianca» a «pietà», «che qual di me si voglia tal ne scriva», mentre, fra altre varianti, si notava che il quesito finale era posto come dubbio personale, «né so se miglior grado in ciel si tiene», e non come domanda ad altri. Ora la carta bianca è porta ai «sacri inchiostri» di Vittoria, e nel finale si chiede direttamente a lei di risolvere il dubbio dantesco del miglior grado: a lei, novella Beatrice, «alta e diva/donna» (con la fortissima inarcatura, e nel significato pregnante di 'domina', signora dell'anima dell'artista).

Negar non posso, o mio fido Conforto,
che non sia dextro il luogo e l' tempo e l'ore,
per far Voi certo de l'interno ardore

che cotant'anni dentro acceso porto.

E perché questo o quell'altro dipotto
sottraggia al sempre procurarvi onore
i sensi, è pur omai fermato il core
di non mai volger vela ad altro porto.

M'aveggio or ben ch'al mondo e sterpi e spine
torcer non ponno il dextro e saggio piede
dal camin dritto s'ei riguarda al fine;
ma il proprio amor e la non certa fede
de le cose invisibili divine
ne ritardano il corso a la mercede.

(S1:97)

Risposta immediata di Vittoria all'invocazione di Michelangelo appare il sonetto *Negar non posso*, singolare confessione dell'interno ardore (amor sacro), che (pur senza l'intimo dramma del testo bu-narro-tiano) nell'accumulazione di negazioni e litoti e nessi concessivi e avversativi riproduce in pieno l'oscillazione pendolare del testo di confronto. Naturalmente, l'oscillazione appare qui meno vissuta a livello esistenziale che digesta sul filo di una tradizione letteraria: e l'osservazione risulta tanto più pertinente, se si pensa che questo sonetto, certo scritto per Michelangelo (perché presente, in esclusiva, nel solo V), è fra i più tormentati, nel solo passaggio di redazione che approda alla stampa; e si vedrà, dalla collazione redazionale, che la direzione degli interventi è quella di un sicuro sentiero (un «camin dritto») d'osservanza petrarchesca. Lo prova già l'*incipit*, che era in V un banale (ma immediato) «Non potrò dire», e che recupera in seconda istanza un modulo tipicamente petrarchesco, «l' nol posso negar, donna, et nol nego» (RVF 240,5), e «Negar... non posso» (TM 2,46), che moltiplica le negazioni per il successivo «che non sia dextro», e il conseguente gioco di specchi di queste litoti. Se il primo emistichio si rivela allora un'esplicita citazione petrarchesca, anche il secondo mutua una celebre clausola dei *Rerum vulgarium fragmenta*, forse consapevolmente evitata in V con la presenza di «dolce» sostituito poi da «fido»: per l'esattezza, l'*incipit* della canzone «Quando il soave mio fido conforto» (RVF 359) (ma si rammenti, per la prima variante, il «dolce conforto», in clausola, di RVF 28,10). Al secondo verso, «l' tempo» corregge «i tempi», e si avvicina al tritico «il loco e l' tempo et l'ora» (RVF 13,5), mentre la successiva «certificazione» dell'ardore (oltre a calcare maggiormente la funzione conativa, con l'inserzione del *Voi*) sostituisce un ambiguo desiderio di «far chiaro con l'opre un tale ardore / quale è il desio che dentro acceso porto». S'intenda che il movimento della prima

stesura prevedeva un'illustrazione all'esterno, «con l'opre», dell'ardore che era acceso «dentro». Ma l'interlocutore sovrumano di questa dichiarazione vede già all'interno dell'anima: e il movimento (agostiniano, e petrarchesco) resta allora tutto interiore, cancella le «opre», specifica «interno ardore» e conserva, perché essenziale, l'avverbio «dentro»: assistiamo, per così dire, a una ripetizione di concetti, a un'insistenza di «cose» («interno ardore», «dentro acceso»), che è più tipica della maniera di Michelangelo che dello stile della Colonna. Né è da escludersi che la correzione vada immune da diretti e reciproci influssi fra i due; fatto sta che si attua in ogni modo attraverso un altro recupero petrarchesco, il «per far Voi certo», sempre primo emistichio, di RVF 120,5. Fra altre varianti della seconda quartina, si segnala, in questo senso, il proposito di «non mai volger vela ad altro porto», in prima stesura «drizzar», forse più vicino al «drizza a buon porto all'fannata vela» (RVF 80,39): ma qui il «drizzar» era avvertito da Vittoria non etimologicamente corretto, giacché sarebbe stato un torcere la via a un porto sbagliato, e non a un seguire il «camin dritto»; e agiva poi l'intera memoria di quella sestina petrarchesca, che aveva «vela» e «porto» fra le parole rima, e diceva già «ch'i' sarei vago di voltar la vela» (RVF 80,33).

Il «m'aveggio or ben» è modulo tradizionale, e anche, come in Michelangelo, espressione d'una constatazione, d'un frutto d'esperienza; e sostituisce un «m'accorgo or». Il torcere dal camin dritto è memoria del «non torse del vero camino» (RVF 10,3), e di «se mai da la via dritta mi torsi» (RVF 119,84), ma con l'esplicita ripresa del madrigale michelangiolesco (si osservi che l'endiadi «il dextro e saggio» sostituisce un ben differente costruito di V, «al saggio il dextro»: era più forte in prima stesura l'allusione al madrigale, anche perché vi si leggeva «sentier», e non «camin»). La Colonna, però, non intende ora risolvere il dilemma del suo grande amico: pone una condizione chiara alla sequela del camin dritto, «s'ei riguarda al fine» (in V, un più dantesco «s'antivede»); vero problema capitale, per Michelangelo, cui il caso, la sorte e la fortuna «consegnano il tempo bruno», e che nel madrigale di confronto dichiara d'essere «come chi 'l ciel non vede», e prega che «men cieco viva». Si tratta, in fondo, di riuscire a 'vedere' il fine del sentiero, e il fine della vita. Ma, per questo, il presente sonetto termina con un'avversativa che descrive meno la poetessa che l'amico, legato alla terra dal «proprio amore» (con valore riflessivo: più esplicito V, «molto amore», evidentemente amor profano, e non per Vittoria) e dalla «non certa fede» (più forte in V, «la poca fede», e più petrarchesco, dalla

coppia «infinita bellezza et poca fede», *RVF* 203,5). In sede conclusiva, e perciò con maggior intensità, la parola chiave e ossessionante di molte rime di Michelangelo, da quelle d'amore a quelle religiose: «la mercede».

La «mercé» sarà chiave risolutiva di questa crisi, nella risposta (interna al canzoniere spirituale di Vittoria) costituita dal sonetto *Sovente un caro figlio* (S1:166), anch'esso riferibile a Michelangelo, ma probabilmente posteriore al tempo di V, perché assente dalla silloge inviata all'artista.

Sovente un caro figlio il sommo Duce
 lascia avolger fra noi qui d'ombra in ombra
 perché più chiaro allor, quand'EI le sgombra,
 vada l'occhio immortal di luce in luce;
 ma poi che, Sua mercé, Seco il conduce
 ove peso terren più non l'ingombra,
 passando il vel che 'l cinge e che lo adombra
 col raggio bel sin dentro al cor traluce.
 Onde ei, visto il sentier sinistro e torto,
 al destro il pie' rivolge, e non consuma
 se stesso e 'l tempo in laberinto vano,
 ma sempre fiso al Sol, che arde ed alluma,
 con l'aura eterna vola alto lontano
 da perigliosi scogli al fido porto.

(S1:166)

Se l'iniziale sistema di rime è dantesco (basti *Pg* 31, 140:142:144), saranno ancora dantesche (e michelangiottesche) le riperizioni «d'ombra in ombra» e «di luce in luce», disposte in perfetta simmetria: all'avvolgimento nella tenebra spessa come muro, si oppone l'occhio immortale (dell'anima) che corre di luce in luce. È la forza della grazia che annulla l'oscurità terrena, e il grave peso corporeo, e il velo che cinge il cuore. E qui si torna inevitabilmente a Petrarca, «peso terren non sia più che t'aggravi» (*RVF* 91,8), mentre la metafora del velo rimanda a «qualunque più l'umana vista ingombra, / quanto d'un vel che due begli occhi adombra» (*RVF* 38, 6-7: e sono le stesse rime di Dante, e di questo sonetto): il bel raggio, come una saetta, penetra fulmineo attraverso il velo, come avremmo già letto in «tanta luce / dentro al mio core infin dal ciel traluce» (*RVF* 357,7; e si veda «al cor traluce», *RVF* 277,11). Segue poi quanto dal copione era lecito aspettarsi, la variazione sul tema del destro pie', stavolta ultimativa, nel rifiuto del sentier sinistro e torto e dell'ineane spreco del tempo e di se stesso «in laberinto

vano» (*RVF* 224,4: «un lungo error in cieco laberinto»). Se il tema dell'uomo nel labirinto è riferibile insomma, tra le ultime rime di Vittoria, a Michelangelo, tanto più mi sembra dedicato al Buonarroti il sonetto «Qual uom che, dentro afflito e intorno avvolto / di gravissimo peso, or tace, or geme, / di se stesso non fida e d'altri teme / perché già insino il respirar gli è tolto» (S1:170: assente in V); e non è solo il gravissimo peso del corpo terreno, ma anche di un'oscura e grave colpa, che ossessiona realmente le tarde composizioni-confessioni di Michelangelo, e che qui sembrano risolversi in un potente gerundio, «gridando» (a Dio, naturalmente, ché la preghiera di Michelangelo non è mai una sommessa litania: ed è bello che Vittoria inizi l'orazione con un «Abba Pater»), «non con la lingua più ma sol col core» (un esito ben più profondo, da un punto di vista spirituale, del «non ho lingua et gridò», *RVF* 134,9).

Va detto che la metafora del velo, di là dall'allusione petrarchesca, assumeva nella corrispondenza fra Vittoria e Michelangelo un significato proprio, intimo, esclusivo: se è vero che il Buonarroti (sull'onda dello «squarciato velo», il corpo senza vita abbandonato dell'anima, *RVF* 362,4) gridava a Dio: «Squarcia 'l vel tu, Signor, volpi quel muro» (M 87,9), ma intendendo forse, come Vittoria, il velo di ghiaccio che spegne il fuoco dell'amor sacro e impedisce la penetrazione della luce divina (in senso più dantesco, «e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo», *Pg*. 32,71). Vittoria faceva eco con l'invocazione, più riferibile al momento della morte, e dell'incontro con Dio: «Deh, squarci omai la man piagata il velo» (S1:90,9, sonetto non compreso in V, e forse posteriore: in medesima posizione di sonetto, ad inizio delle terzine, e cioè della chiusa, dell'epodo). Che sia probabile una direzione Michelangelo-Vittoria, e non viceversa (come vorrebbe il Clements), parrebbe indicarlo non solo il fatto che il sonetto di Michelangelo era probabilmente anteriore all'incontro con la Colonna (sembra al Girardi del periodo del Cavaliere), ma anche la variante che Vittoria introduce in V, «Rompi de l'ignoranza il grosso muro», su un preesistente «Spezza» (S1:93,5; ed era il quarto testo nel codice). Qui importa notare l'ambiguità del sonetto di Michelangelo, in cui può celarsi (vista l'allusione petrarchesca) il desiderio di morte espresso altrove (e anche allora con scoperta emulazione del Petrarca) nella tematica del suicidio: niente più che un abbozzo di sonetto, fermo al penultimo verso della seconda quartina, «S'alcun se stesso al mondo ancider lice» (M 52), e di «S'io credesse per morte essere scarco» (*RVF* 36).

Quel frammento, Michelangelo lo scriveva verso il 1531, nel

pieno d'una terribile crisi esistenziale e artistica; dieci o vent'anni dopo, diverse sarebbero state le sue parole, e v'era poi la voce di Vittoria, ad ammonire il contegno dell'ultimo atto, di fronte alla morte: «Romper non lice a noi le chiuse porte Per liberarne» (S1:152,12). Liberarci da cosa? Naturalmente dalla «grave e nera Prigion terrestre» della nostra corporeità (S1:152,1-2), secondo la gnomè petrarchesca, «la morte è fin d'una prigione oscura» (TM 2,34, verso trascritto, come s'è detto, dal giovane Michelangelo; e si veda «pregion terrestre», RVF 86,5), e anche, ormai, neoplatonica. Ma da dove veniva, in Vittoria, quella «piagata man» che squarcia il nostro velo corporeo? Era la mano del Crocifisso, portatrice del segno delle stimmate, che altrove porge l'evangelico «dolce e soave giogo».

Quel pietoso miracol grande, ond'io
 sento, la sua mercé, due parti estreme,
 il divino e l'uman, si giunte in seme
 ch'è Dio vero uomo e l'uomo è vero Dio,
 erge tant'alto il mio basso desio
 e scalda in guisa la mia fredda speme
 che 'l cor libero e franco più non geme
 sotto l'incarco periglioso e rio.

Con la piagata man dolce e soave
 giogo m'ha posto al collo, e lieve peso
 sembiar mi face col Suo lume chiaro;
 a l'alme umili con secreta chiave
 apre il tesoro Suo, del qual è avaro
 ad ogni cor d'altere voglie acceso.

(S1:54)

Michelangelo leggeva il testo quasi ad apertura del suo «libretto» (in terza posizione), dopo il proemiale «Poi che 'l casto» (S1:1) e la professione di sequela della croce, «Con la croce a gran passi» (S1:5). *Quel pietoso miracol grande* (attacco petrarchesco, per l'uso del determinativo, RVF 120,1; 123,7; 264,14) manifesta il mistero delle «due parti estreme» (RVF 71,101; 173,9; 364,8), il divino e l'umano (TM 1,22), con quel chiasmo a fine di quartina che, oltre al piglio liturgico, rammenta il finale del Canzoniere, «verace Homo et verace Dio» (RVF 366,135-36); ma si sente, nella giustapposizione delle coppie, la presenza di un abisso insondabile dalla mente umana, e superabile solo dal mistero dello slancio divino dell'incarnazione. Di fronte al corpo e alla natura umana assunta dal creatore, il nostro corpo e la nostra natura restano un «incarco periglioso e rio»

(in Petrarca, più correttamente, era il «periglioso varco», cioè il momento della morte: RVF 91,14): luogo non a caso tormentato nel sonetto, dal momento che (ferma restando la clausola in rima «rio») in precedenti stesure potevamo leggere «'l carco iniquo» (con eccessiva connotazione morale), e poi «mortal», e ancora «terreno indegno» in V (più vicino a «'l duro et greve / terreno incarco», RVF 32,7; ma con un'eccessiva accumulazione di aggettivi). L'azione della «piagata man» si svolge in un ampio giro d'incaratura, da un verso all'altro, appoggiandosi su quel «dolce e soave / giogo», che raccoglie in sé (oltre alla classica coppia *dolce-soave*: RVF 23,64; 91,4; 151,7; 284,8) anche la memoria di: «et a me pose un dolce giogo al collo» (RVF 97,3). Proprio nella citazione più esplicita, Vittoria tradisce Petrarca: lì era Amore a porre il giogo, qui è il Crocifisso, lì era un giogo che cancellava ogni libertà, qui anzi la recupera e la conferma, e la secreta chiave servirà ad aprire il tesoro divino, non a chiuderlo.

Un uomo in una donna, anzi uno dio
 per la sua bocca parla,
 ond'io per ascoltarla
 son fatto tal, che ma' più sarò mio.
 l'credo ben, po' ch'io
 a me da lei fu' tolto,
 fuor di me stesso aver di me pietate;
 si sopra 'l van desio
 mi sprona il suo bel volto,
 ch'ì veggio morte in ogni altra beltate.
 O donna che passate
 per acqua e foco l'alme a' lieti giorni,
 deh, fate ch'a me stesso più non torni.

(M 235)

Che uno dei testi più vulgati di Michelangelo possa esser messo in relazione coll'ultimo sonetto di Vittoria, non è, mi sembra, impresa facile. Ma si osservi che il madrigale descrive esattamente due movimenti: un primo, di incarnazione di un dio (più che di un uomo) in una donna; un secondo, di metamorfosi, e di straniamento da se stesso, per Michelangelo, che viene, da quel dio incarnato in una donna, spronato sopra il «van desio», così come il Dio incarnato nell'uomo erge il «basso desio» di Vittoria. Nelle due redazioni del madrigale, questi primi tre versi resteranno quasi immutati, segno d'una creazione immediata e già sicura (unica eccezione, al primo verso, un originario «iddio»). Sarà invece completamente trasformata

la seconda parte del testo, che giova a questo punto riprodurre interamente nella prima stesura.

<p>Or veggio ben, po' ch'io a me fu' da le' tolto, quanto a mie danno a me stesso era caro, che 'l fallace desio al ciel ne sia rivolto per forza che non è già qui tra noi; per seguirla ancor poi dietro a' suoi sguardi, e non cogli occhi mei, ma co' suo lei quante me vedrà lei.</p>	<p>I' credo ben alor prima che me vider gli occhi suoi fuor dagli quant'ella me, tant'io vedrò po' lei.</p>
--	--

La prima versione, con le sue varianti, recava all'inizio il tradizionale «avvedersi», ma sempre inchiodato a quell'essere tolti a se stessi, mutato solo nel ritmo giambico regolare raggiunto nell'ultima stesura (in luogo dello zoppicante coliambo di «fu da le' tolto»). «I' credo ben» (RVF 37,115) regge «che 'l fallace desio» (RVF 290,5), mentre «Or veggio» si riferisce a «quanto a mie danno», che ritroveremo nell'accenno al «proprio amore» già detto da Vittoria (S1:97,12). Interviene poi il tema degli occhi, di questo mutuo e salvifico scambio di sguardi, che ha una forza d'espressione direi dantesca, nella sua realtà essenziale; tema degli occhi che ha già in sé il germe della sua dissoluzione, quando Michelangelo corregge «fuor dagli occhi mei», tornando quindi all'assunto iniziale dello straniamento, dell'uscire fuori dal proprio corpo e dal proprio essere. E tale assunto domina nell'ultima redazione, riprendendo moduli stilistici che, più che Petrarca, ci fanno intuire quella maniera buonarrotiana dei madrigali, fatta di giochi verbali (ma non fine a se stessi), di ripetizioni, di un'apparente filo comune con la linea di poesia toscana e laurenziana, e con i poeti improvvisatori e cortigiani di primo Cinquecento. Qui il gioco è dato (visto che si argomenta di straniamento) dalla percussione sui pronomi di prima persona, *io-mio-i'-io-me-me stesso-me-mi-i'-me stesso*, non così forte (ma già *in nuce*) nella prima stesura. Quanto più Michelangelo anela a uscire fuori di se stesso, e a dimenticare la sua importuna e grave salma, e il carico d'angoscia che la sua anima è così avvezza a portare, tanto più la sua poesia insiste sull'ossessione dell'io, fino al vero e proprio «concetto» (quasi affine alla filosofia orientale: ma è l'anima di Lucrezio che, sciolta dai legami, vaga al di sopra del corpo che la conteneva) del contemplare e compatire se stessi dal di fuori. E torna allora la voce del Petrarca, in ben tre clausole successive: l'umanissimo «se non

ch'ì ho di me stesso pietate» (da «La vita fugge et non s'arresta una hora», RVF 272,7); «'l van desio» (TT 55, corretto su «'l fallace desio», RVF 290,5); «il suo bel volto» (RVF 207,37). È una voce diretta, non mediata da alcuna tradizione, e rivissuta in un dramma del tutto originale, e vero. Lo dimostra la stupenda allocuzione finale, «O donna che passate / per acqua e foco l'alme a lieti giorni», espressione nuovamente dantesca (con la posizione totalmente passiva delle «alme», mercé la forza ultimativa di «passate», nei confronti della donna-domina), ma in cui si cela un vigoroso ossimoro, «per acqua e foco», che nella compresenza degli elementi primari (non mai accostati da Petrarca in questo modo: si veda RVF 191,12; 361,7) rappresenta l'immagine d'un vero processo di purificazione: il foco che affina Arnaut, e l'acqua di Leté.

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov' a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conosco or ben com'era d'error carca
e quel ch'à mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

(M 285)

Ultimo stadio della poesia di Michelangelo. Vittoria è scomparsa come presenza fisica, ma continua a pesare la memoria di lei, spirituale e poetica: «Morte mi tolse un grande amico», dice Michelangelo al Fattucci nel 1550 (e gli invia due delle rime a lui più care, fra quelle inviate a Vittoria, *Se ben concetto*, e *Un uomo in una donna*, M 236 e 235). Ed è ormai una nuova stagione poetica. «Qui s'apre forse l'unica esperienza petrarchesca di Michelangiolo, come movimento catartico a Dio, dopo la rinuncia all'illusoria alternativa platonica» (Baldacci). Preciserai, non unica, ma più compiuta esperienza petrarchesca: giacché non è assolutamente uno 'stanco' Michelangiolo quello che nelle ultime rime dà la fallace impressione di un ripiegamento in una quiete religiosa e in una convenzionalità letteraria. L'impressione è solo superficiale: si tratta solo di portare alle estre-

me conseguenze quella sorta di 'fenomeno religioso' che Contini ha riconosciuto *in toto* alla poesia di Michelangelo. E il sonetto prescelto (che gode, pur così tardo, dell'attenzione di ben sei stesure) manifesta efficacemente il livello raggiunto da tale poesia, livello a cui non deve essere estranea l'acquisizione della lezione di Vittoria. L'incontro con Petrarca sarà, nelle rime religiose, senza pentimenti, anche nella trasposizione di interi versi o emistichi: non è un freddo lavoro d'intarsio, compiuto a tavolino, ma l'azione di una memoria poetica che sembra essersi definitivamente distaccata dallo stile arcaico e realistico dell'altra poesia di Michelangelo. Quel che nei petrarchisti di maniera è un raffreddarsi, per Michelangelo è una conquista, e una conquista spirituale, dell'ultim'ora: si tratta, per lui, di tentare di dar parola a 'cose' inesprimibili, e non può più seguire il Berni. Non potrà dir più le 'cose' terrene d'un'esperienza immediata o corporea, ma le 'parole' che trascendono il mondo fisico.

A tal vertice è giunto «l corso della vita mia», un'efficace inversione rispetto all'archetipo «di mia vita il corso» (RVF 214,32: il rovesciamento interessa non a caso la parola rima d'una sestina); e non credo che in sé il sonetto abbia molto di «Passa la nave mia colma d'oblio» (RVF 189), a causa della radicale diversità di contenuto. La coppia «tempestoso mar» e «fragil barca» risente certo dell'immagine della Vergine, «di questo tempestoso mare stella» (RVF 366,67), e della «frate barca» (RVF 132,10); e in prima stesura i termini erano costruiti con «per... con...» (invertiti in seguito), con una più precisa connotazione di moto per luogo. Il «si varca» è dantesco (Pg. 19,43), ma torna in simile contesto e sistema di rime in RVF 235, 2 : 3 : 6 : 7, e 28, 3 : 6 : 7. È l'unica altra variante registrata in questa prima quartina, il passaggio a «Trista e pia» da «falsa e ria», segna anche il passaggio da un'endiadi a un'antitesi, a un maggior tormento interiore, che cancella il troppo facile «falsa e ria» (RVF 138,3). Il concetto che ossessiona è quello del render conto e ragione, secondo una terminologia quasi mercantile, delle proprie opere: scoperta allusione al petrarchesco «de' guadagni Veri e de' falsi si farà ragione, Che tutti fien allor opre d'aragni» (TE 104). È insomma una questione di contabilità, quella che sgomenta Michelangelo: all'ora del giudizio, quale sarà la pesata della bilancia per la sua anima? Crolla il mito dell'arte, attraverso la consapevolezza della vanità dell'«affettuosa fantasia» («idol e monarca», contaminazione di RVF 128,77 e 235,3; «d'error carca», RVF 132,12; TF 2,81), né alcuna quiete dà l'espressione dell'angoscia nei linguaggi figurativi. È una cadenza funebre nel ritmo del metro, e

nei tempi verbali: un perfetto logico all'inizio, una serie di opposizioni, quasi a scavare un abisso temporale, fra passato e presente, fra «fece» e «conosco». Assistiamo ad esempio, in questo scavo, all'oscillazione semantica, fra le varie stesure, de «gli amorosi pensieri», così vergati all'inizio, sulla falsariga di RVF 10,12, ma con l'aggiunta «che fur già lieti», a segnare la cesura col passato; poi mutati in «gli afflitti mie pensier, già vani e lieti» (scompaiono «amorosi», e il verbo), poi ancora «che fia de' mie pensier già vani e lieti» (si avvicina alla stesura finale, con la proposizione dell'interrogativo), per tornare di nuovo a «gli amorosi pensier già vani e lieti» (fusione del primo emistichio originario, e del secondo ormai accettato: si torna a Petrarca); ma c'è spazio ancora per un ultimo dubbio, «i pensieri miei già de' miei danni lieti», prima di tornare alla lezione definitiva, che intanto aveva assunto nel verso successivo la forma interrogativa.

Terribile il finale: l'arte non ha più alcun potere di quietare quell'anima «volta» (in prima stesura, «apresso») all'amor divino; ma Michelangelo non dice che quell'esser volto a Dio quieti realmente la sua anima, o non piuttosto la sollevi in un turbo ancor più oscuro e inesplicabile. Il suo rapporto col divino sembra essere lo stesso di quando gridava a Dio, con aria di sfida, «tomm'a me stesso, e famm'un che ti piaccia» (M 161,17) (il solo modo di essere gradito a Dio era, per lui, essere strappato da se stesso e dalla propria natura, e rifatto d'un fango diverso: lo stesso totale straniamento ch'egli descrive a Vittoria con «Un uomo in una donna»). Ma attenzione, ché quel grido era la conclusione d'un madrigale dedicato ancora a Vittoria, «Per qual mordace lima» (M 161), che, nei sotterranei rapporti fra i diversi tempi della poesia di Michelangelo, davvero è il canto per il quale «Giunt'è già il corso» sarà finale palinodia: «Signor, nell'ore streme, / stendi ver' me le tuo pietose braccia, / tomm'a me stesso e famm'un che ti piaccia» (M 161,15-17).

L'ultimo verso del nostro sonetto innalza il Cristo, «amor divino», che ha già aperto, per l'eternità, le braccia sulla croce, «a prender noi». Unica variante, in una stesura intermedia, l'inversione «in croce a prender noi», prontamente obliterata per l'altra costruzione, a mio giudizio *difficilior* dal punto di vista ritmico (col penultimo accento in settima sede), quasi ad allontanare incommensurabilmente le braccia salvifiche da noi. E qui Michelangelo s'allontana fatalmente da Petrarca: alla sua memoria appare la visione dell'angelo dantesco, «le braccia aperse e indi aperse l'ale» (Pg 12,91), e la contami-

na con i versi di Vittoria: «Le braccia aprendo in croce, e l'alme e pure / piaghe, largo, Signor, apristi il cielo» (S1:94). Ma quelle braccia, per Michelangelo, restano aperte e inchiodate alla croce, non si sono ancor mosse «a prender noi», né si sa se lo faranno dopo: non v'è la certezza petrarchesca d'una partita onesta, d'un morire in pace e in porto, e anzi di terminare i propri *fragmenta* e la propria vita con la parola pace. Qui, invece, l'unica certezza è l'esser giunti al comun porto, ad un varco che poi può essere non la pace, ma l'incontro con un giudizio senza appello. «Il tempo andato», i «giorni persi, onde non è riparo» (M 294,3-4), nulla può essere più tentato, e la salute, comunque, se v'è, è al di fuori dell'antivedere, del pensiero, della parola. Appunto, «senza misura».

(Villa I Tatti, Firenze)

NOTA BIBLIOGRAFICA

La presente lettura di testi di Vittoria Colonna e Michelangelo, combaciati tra loro in funzione d'un determinato archetipo, fu tentata al castello Aragonese di Ischia il 13 luglio 1990, nel corso del convegno su Vittoria Colonna e Michelangelo organizzato da Romeo De Maio. Essa non è aliena (né poteva essere) da spigolature fra i testimoni principi di quelle fasi di elaborazione e scambio: per l'appunto il codice di *Sonetti spirituali* di Vittoria inviato al Buonarroti, il Vaticano latino 11539 (sul quale bastino le esaurienti descrizioni di E. CARUSI, *Un codice sconosciuto delle «Rime spirituali» di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo*, in *Istituto di Studi Romani. Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1938, 231-41; e J. RUYSSCHAERT, *Codices Vaticani latini, Codices 11414-11709*, Città del Vaticano 1959, 272-76); e il capitale Vaticano latino 3211, per le rime di Michelangelo, da confrontarsi con gli altri autografi e copie dell'Archivio Buonarroti in Firenze. Per i testi di Vittoria Colonna mi sono servito, con qualche fatica per l'apparato redazionale e la nota critica, dell'edizione delle *Rime*, a c. di A. Bullock, Bari 1982 (le *Rime Spirituali* vengono citate con S1 e S2, e col numero d'ordine del testo); per quelli di Michelangelo, con minor fatica, dell'edizione delle *Rime*, a c. di E.N. Girardi, Bari 1960 (= M, con numero d'ordine del testo). Le lettere di Michelangelo sono citate da *Il carteggio*, ed. postuma di G. Poggi, a c. di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983 (= MC, cit. con numero d'ordine della lettera); e cfr. *Il carteggio indiretto*, a c. di P. Barocchi, R. Ristori e K. Loach Bramanti, Firenze 1988; per i ricordi e altri frammenti, v. *I ricordi di Michelangelo*, a c. di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze 1970 (= MR).

Per un'idea della poesia di Michelangelo, ho tenuto principalmente presenti i contributi (anche a livello critico-filologico) di M. BARBI, *Come si pubblicano i nostri classici*, «Pegaso», 1931, 603 sgg. (cit. in BUONARROTI, *Rime*, 515-517); G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1974, 242-58 (già, col titolo *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, in «Rivista Rosminiana», 31-IV, 1937-1938, 286 sgg.); L. BALDACCI, *Lineamenti della poesia*

di Michelangelo, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Firenze 1974, 249-67 (già in «Paragone», 6, dic. 1955, 27 sgg.); P.L. DE VECCHI, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 140 (1963), 30-66 e 364-402; R. SPONGANO, *Chiarimenti sulla poesia di Michelangelo*, «Il Verri», 17 (ott. 1964); S. ROMAGNOLI, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, Padova 1965; W. BINNI, *Michelangelo scrittore*, «Rassegna della Letteratura Italiana», maggio-dicembre 1964 (poi in volume, Roma 1965); R.J. CLEMENTS, *The Poetry of Michelangelo*, London 1966; U. BOSCO, *Non ha l'ultimo artista*, in *Studi in onore di A. Schiavini*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 7 (1965), 181 sgg., e *Michelangelo poeta*, in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Roma 1970, 52-76; U. SCHULTZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal*, Berlin-Zürich 1969, 90-101; E.N. GIRARDI, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze 1974; M. MARTELLI, *Esegesi del madrigale 118 di Michelangelo*, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere arti e scienze di Arezzo», n.s., XLI (1973-1975), 347-66; D. ROMEI, «Bernismo» di Michelangiolo, in *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze 1984, 139-82; G. CAMBON, *Michelangelo's Poetry Fury of Form*, Princeton N.J. 1985; R. FEDI, *Il Canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti, in Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, 193-213.

Per Vittoria Colonna, si attenda la pubblicazione degli atti dell'altro convegno, coordinato da Romeo De Maio, su *Vittoria Colonna e la crisi del Rinascimento*, svoltosi a Napoli dal 26 al 28 maggio 1988 presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

CURIOSITÀ

Da *Il Teatro della Politica*
di
Salvator Rosa *

535. La più grande entrata è la parsimonia, una grande uscita il superchio.

536. Quella è casa ben regolata dove nulla superchia e niente manca.

537. Il padrone – diceva Socrate – vadi a letto doppio di tutti, perché mentre egli dorme i servi insidiano.

540. Dove il padrone è avaro, il servo è ladro.

541. Il prudente in una cosa sola è differente da Dio: che Dio non può ed egli non vuole oprar cosa contraria al retto.

543. Documenti dei Savi: «Modum serva»; «Ne quid nimis»; «Iram rege»; «Respice finem»; «Plures mali, siché l'uomo non si deve fidar da tutti»; «Noli spandere» «Nosce te ipsum».

* Disp. CCLXXXI, della «Scelta di Curiosità Letterarie Inedite o Rare», Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1991.