



— Scrivere «a ventura» o «col compasso»

Le lettere degli scrittori
nel primo Cinquecento



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

64

SEMINARI
E CONVEGNI

*Convegno di studi
Pisa, Scuola Normale Superiore
Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento
24-25 ottobre 2019*

Scrivere «a ventura» o «col compasso»

Le lettere degli scrittori
nel primo Cinquecento

a cura di
Veronica Andreani
Veronica Copello



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale ([CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: giugno 2024

ISBN 978-88-7642-775-6 (online)

ISBN 978-88-7642-776-3 (print)

DOI [https://doi.org/10.2422/ 978-88-7642-775-6](https://doi.org/10.2422/978-88-7642-775-6)

Sommario

Introduzione VERONICA ANDREANI, VERONICA COPELLO	9
Norma letteraria ed epistolografia cortigiana ROBERTO VETRUGNO	17
Ozio forzato e strategie di comunicazione nelle lettere di Machiavelli: una riconsiderazione ANDREA GUIDI	27
«Io non vi scrivo spesso come desiderrei, perché non ho tempo». Lettere di Francesco Guicciardini durante il periodo della luogotenenza (giugno 1526-maggio 1527) PAOLA MORENO	39
Per Giovanni Della Casa epistolografo faceto CLAUDIA BERRA	57
Le lettere di Veronica Gambara tra manoscritti e stampe: auspici per la riapertura di un cantiere VERONICA ANDREANI	73
Una questione di scelte: lessico e sintassi in alcune lettere di Vittoria Colonna VERONICA COPELLO	105
Michelangelo epistolografo, con e senza compasso (e l'equivoco delle poesie per Vittoria Colonna) GIORGIO MASI	123
Inimitabile però modello. La pretesa impossibile dell'Aretino epistolografo PAOLO PROCACCIOLI	149

Pratiche di riuso nella scrittura epistolare di Pietro Bembo FRANCESCO AMENDOLA	163
Il «piacere di dar piacere al mondo». I libri di lettere di Anton Francesco Doni GIOVANNA RIZZARELLI	183
«Non esce cosa inconsiderata dalla sua penna». Annibal Caro e la raccolta delle sue <i>Familiari</i> GIOVANNI FERRONI	203
Bibliografia	259
Indice dei nomi	285

Michelangelo epistolografo, con e senza compasso (e l'equivoco delle poesie per Vittoria Colonna)

«The Love that dare not speak its name» in this century is such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan, such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michelangelo and Shakespeare. It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect. It dictates and pervades great works of art like those of Shakespeare and Michelangelo, and those two letters of mine, such as they are.
(O. Wilde, testimonianza al processo per sodomia subito nel 1895)

Le lettere scritte da Michelangelo giunte fino a noi sono più di cinquecento; un *corpus* significativo, ma che rappresenta sicuramente una piccola porzione del totale effettivo delle sue missive, considerate quelle che saranno state inviate dall'artista al di fuori della cerchia familiare e delle amicizie più strette o delle personalità più eminenti¹. L'arco cronologico delle date (spesso assenti dai testi e ricostruite per congettura) va dal 1496 al 1563: un periodo di tempo piuttosto ampio – dovuto alla longevità dello scrivente – che corrisponde sostanzialmente a quello della sua produzione poetica, anch'essa di controversa datazione per i singoli componimenti ma la cui distribuzione complessiva copre verosimilmente gli anni che vanno dalla giovinezza alla vecchiaia dell'artista.

La maggior parte delle lettere sopravvissute è rappresentata di gran lunga dalla corrispondenza con i familiari; ci sono poi quelle dovute ai rapporti di Michelangelo con i suoi committenti (tra cui papi e sovrani), alla corrispondenza con altri artisti (scultori, pittori, architetti) e infine brevi carteggi costituiti dalle pochissime lettere sollecitate

¹ Cito il testo delle lettere michelangiolesche da BUONARROTI 2016, pp. 483-868, in cui sono state raccolte esclusivamente le missive dell'artista, sulla base dell'edizione critica del carteggio diretto e indiretto (BUONARROTI 1965-83). Quest'ultima è consultabile anche sul sito della Fondazione Memofonte: memofonte.it/ricerche/michelangelo-buonarroti/.

all'artista per essere rese pubbliche. Le lettere familiari rappresentano il grado estremo della scrittura epistolare che definirei 'a mano libera' (più che 'a caso', se diamo questo significato all'espressione di Veronica Gambara «a ventura» usata per il titolo del presente convegno); quelle indirizzate a committenti di prestigio e quelle rese pubbliche sono invece, all'opposto, un esempio (nettamente minoritario) di lettere scritte «col compasso», come le qualificava l'epistologo di professione Annibal Caro².

La raccolta delle lettere familiari di Michelangelo si può raggruppare per nuclei rappresentativi costituiti dai destinatari, e proprio questi ultimi furono utilizzati da Gaetano Milanesi come criterio ordinativo per la sua pionieristica edizione delle *Lettere buonarrotoiane* data alle stampe in occasione del quarto centenario della nascita dell'artista³: i nuclei più corposi sono quelli delle epistole inviate al padre Lodovico (dal 1497 al 1523), al fratello Buonarroto (dal 1497-98 al 1527) e soprattutto al nipote Lionardo (dal 1540 al 1563); poche altre sopravvivono tra quelle indirizzate agli altri fratelli Giovan Simone e Gismondo. Ma anche in quelle che Milanesi rubricò come *Lettere a diversi*⁴ si individuano due raggruppamenti principali, cioè quelle destinate (dal 1522-23 al 1550) a Giovan Francesco Fattucci, il cappellano di Santa Maria del Fiore dal 1525 procuratore di Michelangelo, e quelle a Giorgio Vasari (dal 1550 al 1557); abbastanza numerose, poi, sono le lettere al «compare» Sebastiano del Piombo (dal 1525 al 1533, l'anno prima della rottura testimoniata da Vasari per la tecnica da usare nell'affresco del *Giudizio universale*)⁵, a Tommaso Cavalieri (concentrate nel 1532-33) e all'amico Luigi del Riccio (dal 1538-39 al 1546).

² La citazione è stata scelta per intitolare una recente raccolta antologica delle lettere di Annibal Caro (CARO 2009).

³ BUONARROTI 1875.

⁴ Ivi, pp. 375-560.

⁵ «Fu, come si è detto, Bastiano molto amato da Michelagnolo. Ma è ben vero che, avendosi a dipigner la faccia della cappella del Papa, dove oggi è il Giudizio di esso Buonarroto, fu fra loro alquanto disdegno, avendo persuaso fra' Sebastiano al Papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, là dove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no, et acconciandosi la faccia a modo di fra' Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all'opera alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde, come fra' Bastiano; e così gettata a terra l'incrostratura fatta con ordine del frate, e fatto arricciare

I carteggi diretti e indiretti di Michelangelo, magistralmente curati dalla più grande studiosa dell'artista, Paola Barocchi, che insieme a Renzo Ristori condusse a termine il lavoro già intrapreso da Giovanni Poggi, sono ovviamente stati utilizzati soprattutto da un punto di vista documentario, sia per la ricostruzione della biografia, sia per le informazioni relative alla sua attività artistica. Solo negli ultimi anni, dopo un primo, quasi isolato contributo di Enzo Noè Girardi⁶, ci si è avvicinati al *corpus* epistolare con un'attenzione per gli aspetti linguistico-stilistici⁷ (a partire dal fiorentino «argenteo»⁸ e demotico usato dall'artista) e per quelli più genericamente letterari, legati a edizioni più o meno parziali delle lettere⁹ o focalizzati su aspetti particolari, come il ritratto autobiografico che emerge da questi testi¹⁰, oppure circoscritti a periodi delimitati, come i tre anni dell'impresa (fallita) della cavatura dei marmi per la facciata di San Lorenzo¹¹. Il contributo più ampio e impegnato è sicuramente quello di Deborah Parker, che ha dedicato un'intera monografia agli aspetti propriamente retorici delle missive michelangeloesche e all'uso di taluni vocaboli da parte dell'artista (in relazione anche, come inevitabilmente si tende a fare, con le sue opere non scritte)¹².

Da parte mia, vorrei avvicinarmi a queste lettere per evidenziare il riflesso sulla scrittura epistolare di Michelangelo di forti sollecitazioni esterne: vale a dire, momenti di grande coinvolgimento emotivo, nelle lettere a carattere privato; reazioni di fronte a richieste importanti, in quelle indirizzate a figure di primo piano e nelle pochissime pubblicate; infine, modalità originali nell'uso della scrittura epistolare in particolari contesti e circostanze, e peculiarità che coinvolgono quello che si potrebbe definire il 'paratesto epistolare', ossia data, firma, poscritti

ogni cosa in modo da poter lavorare a fresco, Michelagnolo mise mano all'opera, non si scordando però l'ingiuria che gli pareva avere ricevuta da fra' Sebastiano, col quale tenne odio quasi fin alla morte di lui» (VASARI 1568, II, p. 347).

⁶ GIRARDI 1965. Lo stesso studioso si soffermò sul Buonarroti epistologo anche nell'introduzione a un'edizione delle *Lettere* da lui curata: cfr. GIRARDI 1976.

⁷ Dopo la prima esemplare indagine di NENCIONI 1965, si vedano ora D'ONGHIA 2014 e 2015.

⁸ Cfr. CASTELLANI 1980.

⁹ Cfr. MASTROCOLA 1988, e più di recente la scelta di BUONARROTI 2002.

¹⁰ Mi riferisco a TARSI 2015 e a VALENTI 2017.

¹¹ Gli anni fra il 1517 e il 1519 sono l'oggetto di studio di FELICI 2014.

¹² Cfr. PARKER 2010.

e indirizzi. Vorrei, insomma, proporre una casistica sufficientemente variegata della modalità di scrittura epistolare michelangeloese più espressiva, esulante da quella corrente, in genere ordinaria e persino ripetitiva, priva di particolari sussulti (perlopiù riferita a compravendite di terreni e immobili, a investimenti di vario genere o a pratiche matrimoniali). Il mio intento è anche quello di esaminare nel dettaglio quei testi che possono apparire (e di fatto forse volevano essere) di significato ambivalente, velatamente ironico o comico; l'ironia, del resto, appare in generale un tratto dominante in molti di questi scritti. Infine vorrei proporre, per un aspetto fin qui non considerato, una possibile spiegazione del numero spropositato di ingiustificate identificazioni di Vittoria Colonna quale dedicataria di rime michelangeloese¹³, per le quali appare estremamente significativa la lettura (distorta) da parte di Gaetano Milanesi di alcune missive dell'artista a Tommaso Cavalieri.

Ci sono momenti in cui Michelangelo è esplicito, diretto, risoluto nella sua comunicazione. Abituato ad affrontare difficoltà enormi e soprattutto a trattare ogni giorno questioni personali, d'affari e di lavoro, e a valutare rapidamente collaboratori e interlocutori, mostra anche in queste lettere un'indole decisa, che ha un corrispettivo evidente nella sua prassi esistenziale, con quelle sue fughe improvvise, quegli abbandoni e quelle rotture repentini e impulsivi che corrispondono all'immediatezza con cui accettava sfide proibitive, gettandosi anima e corpo nelle imprese più difficili e rischiose, considerate impossibili dagli altri. Sono momenti che si possono considerare di crisi: familiare o con gli amici. Le lettere non smentiscono, in questi casi, l'impostazione di fondo caratteristica delle poesie: la forma appare subordinata all'idea da comunicare, che deve raggiungere il destinatario con tutta la sua efficacia persuasiva.

Nei primi anni del secolo, quando è impegnato nei lavori per la volta della Sistina, dall'epistolario risulta una sua attitudine di spalleggiamento a distanza del padre Lodovico, per tenere a bada i fratelli minori, ai quali inviava parte dei proventi (altissimi) ricavati dalla sua attività artistica perché li investissero per crearsi a Firenze una posizione (una «buona bottega»)¹⁴. Quando il padre fu coinvolto in una lite giudiziaria con la vedova di suo fratello – che rivendicava, com'era suo diritto, la restituzione della dote –, rischiando per questo di perde-

¹³ Per questo aspetto mi permetto di rinviare a MASI 2017.

¹⁴ Lettera del giugno-luglio 1509 al padre Ludovico: Michelangelo rivendica di avere operato in modo che i fratelli «sperassino di fare una buona bottega col mio aiuto, come ò loro promesso» (BUONARROTI 2016, 48, pp. 526-7, a p. 526).

re la proprietà della villa di Settignano¹⁵, i fratelli di Michelangelo gli si ribellarono contro, e soprattutto la reazione di uno di loro, Giovan Simone, fu particolarmente violenta e minacciosa. Michelangelo, che pure non intratteneva col padre rapporti idilliaci, si scagliò contro il fratello con estrema fermezza. Prima delineò in una lettera al padre le sue intenzioni punitive: sottrarre a Giovan Simone la sua quota di investimento sulla bottega, ridistribuirla agli altri due fratelli (Gismondo e Buonarroto) e «lasciar cotesto tristo col culo i- mano»¹⁶; manifestando allo stesso tempo l'intenzione di scrivergli «una lettera come pare a me». Quest'ultima è appunto quella che segue nella raccolta.

La lettera a Giovan Simone¹⁷ ha la struttura di un crescendo nell'*improperium*. Partendo da un proverbio («e' si dice che chi fa bene al buono, il fa diventare migliore, e al tristo, diventa peggiore»), le rampogne moraleggianti paiono inizialmente abbastanza pacate, contraddicendo anche quanto scritto in modo molto colorito al padre, allorché riferendosi al fratello lo definiva «questo tristo»; a Giovan Simone, invece: «Io non ti dico che tu sia tristo». Ma subito dopo lo rinnega come fratello, per le sue minacce nei confronti di colui che era tenuto comunque a onorare: «anzi se' una bestia, e io come bestia ti tratterò». L'eco delle minacce evidentemente pronunciate dal facinoroso Giovan Simone si sente nel riferimento di Michelangelo al «ficcar fuoco nelle case e ne' poderi che tu non à' guadagnati tu»; la punizione che conseguirà a sue eventuali nuove intimidazioni sarà esemplare e la impartirà Michelangelo con le sue stesse mani: «io verrò per le poste insino costà [...] se io vengo costà [...] io sarò costà», ripete nel giro di poche righe. Poi di nuovo si prospetta l'immagine del ricomporsi di tutte le cose, nell'ipotesi *ficta* di un Giovan Simone idealmente pentito; ma è un breve lampo, perché la lettera non può evitare di chiudersi in tono minaccioso. Il culmine si ha nel poscritto, con un'esplosione di rabbia non trattenuta a causa del proprio sacrificio tradito, compiuto per la famiglia (la «casa»), in un accumulo incalzante ed enfatico di immagini autocommiseranti, e in un impeto distruttivo contro il fratello ingrato, suggellato addirittura da una bestemmia:

Io non posso fare che io non ti scriva ancora dua versi [= 'due righe']: e questo è che io son ito da dodici anni in qua tapinando per tutta Italia, sopportato

¹⁵ Cfr. in proposito FORCELLINO 2005, pp. 163-6.

¹⁶ Si tratta della lettera citata *supra*, nota 14.

¹⁷ BUONARROTI 2016, 49, pp. 527-8. È stata datata al luglio-agosto 1509.

ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo mio in ogni fatica, messa la vita propria a mille pericoli solo per aiutar la casa mia; e ora che io ò cominciato a rilevarla un poco, tu solo voglia esser quello che scompigli e rovine in una ora quel che i' ò fatto in tanti anni e con tanta fatica, al corpo di Cristo, che non sarà vero! che io sono per iscompigliare diecimila tua pari, quando e' bisognerà. Or sia savio, e non tentare [= 'non mettere alla prova'] chi à altra passione.

È del resto quasi una costante che alle parti accessorie e liminari delle lettere (oltre alle aggiunte *post scriptum*, le intestazioni, le date, anche le firme) siano affidate le *performances* espressivamente più significative dell'epistolografo, con un brillante sfoggio di *varietas* compositiva. Michelangelo amava molto i poscritti, aggiunti subito dopo la firma. Drammatico è quello al fratello Buonarroto, pochi mesi prima della sua morte a causa della peste, il quale si trovava a Settignano evidentemente per cercare di evitare il contagio cittadino: «Non toccare le lettere che io ti mando con mano»¹⁸. Addirittura ipertrofico (più lungo dello stesso testo della lettera) è quello sulla sepoltura di Giulio II a un monsignore non identificato¹⁹.

Emblematici sono anche gli esordi. Al padre si rivolge come «carissimo padre», ma nelle lettere ai fratelli lo chiama sempre Lodovico (solo cinque sono in tutta la raccolta le occorrenze del sintagma «nostro padre», quattro delle quali successive alla sua morte)²⁰, e quando gli scrive l'ultima lettera conservata, nella quale si consuma fra i due una violenta rottura, si rivolge anche a lui, seccamente, come «Lodovico»²¹; i fratelli sono chiamati in causa sempre solo col nome; per Tommaso Cavalieri usa «signor mio caro»²² o «carissimo»²³, che è la stessa formula con cui lo apostrofa nei sonetti²⁴. Luigi del Riccio è più volte «amico caro», fino alla celebre lettera del guasto della stampa, su cui tornerò.

¹⁸ Lettera al fratello Buonarroto dei primi di settembre 1527 (ivi, 192, p. 643).

¹⁹ Lettera a monsignore ... in Roma, avanti il 24 ottobre 1542 (ivi, 241, pp. 676-82).

²⁰ Cfr. ivi, 20, p. 503; 224, p. 662; 317, p. 731; 328, p. 739; 495, p. 858.

²¹ Lettera al padre Lodovico della seconda metà di giugno 1523 (ivi, 162, pp. 618-9, a p. 618).

²² Ivi, 207-9, pp. 652-3.

²³ Ivi, 202, p. 649.

²⁴ Cfr. *Rime liriche* 23, vv. 1 («signor mie») e 9 («signor mie caro»); *Rime liriche* 26, v. 4 («signor mie caro»); *Rime liriche* 37, v. 1 («signor mio»); *Rime liriche* 38, v. 5 («signor mie car»); *Frammenti* 41, v. 6 («signor mie car»); cito da BUONARROTI 2016,

Anche sugli altri elementi di cornice delle lettere, solitamente standardizzati, talvolta l'artista interviene in modo creativo. La firma, la data e l'indirizzo 'si animano' comicamente e fantasiosamente nelle lettere agli amici: per esempio, in quella a Gherardo Perini: «A' di non so quanti di febbraio, secondo la mia fonte. | Vostro fedelissimo e povero amico [Michelagnolo]. | Al prudente giovane Gherardo Perini in Pesaro»²⁵, dove al posto del suo nome c'è un trasparente ideogramma: una *M* allargata e due ali d'angelo, e a destra il segno dei tre cerchi, la sua impresa personale²⁶. Sulla data interviene anche altre volte, trasformandola in segnalazione dell'ora in una lettera da Firenze a Firenze al Fattucci, con l'aggiunta di una cifra di cui si ignora il significato: «A ore venti tre, e ognuna mi pare un anno. 12459. | Vostro fedelissimo scultore in Via Mozza, presso al Canto alle [Macine]» (al posto del termine qui fra parentesi quadre, si vede l'ideogramma della macina)²⁷. E ancora diversa è l'intonazione in una lettera a Tommaso Cavalieri, del 1° gennaio 1533: «A di primo, per me felice, di genaro»²⁸.

La firma ha la stessa funzione espressiva o comico-discorsiva in alcune rime, come nel famoso sonetto *Qua si fa elmi, di calici, e spade*, sottoscritto «Vostro Miccelagnolo in Turchia», dove la Turchia è Roma²⁹.

pp. 163, 166, 179, 181, 426. Una redazione precedente di *Rime liriche* 80 reca anch'essa «signor mio»: cfr. ivi, p. 234. Una volta la formula è utilizzata per apostrofare Giorgio Vasari (in *Rime comiche* 14, v. 12; cfr. ivi, p. 288). La stessa formula, «signor mie caro», è – significativamente – usata come vocativo della divinità in cinque sonetti-preghiera (*Rime spirituali* 7, v. 5; 9, v. 10; 11, v. 2; 12 v. 9 e 15, v. 10; ivi, pp. 302, 306, 308, 310, 314) e in due frammenti a carattere religioso (*Frammenti* 61, v. 1; 69, v. 5; ivi, pp. 451 e 459).

²⁵ Lettera a Gherardo Perini dei primi di febbraio 1522 (BUONARROTI 2016, 158, pp. 614-5, a p. 615).

²⁶ Cfr. ivi, p. 1130, nota 3. L'impresa era usata da Michelangelo per contrassegnare nelle cave i blocchi di marmo che ordinava. Oltre a quanto indicato nella nota citata, si possono rilevare delle somiglianze con l'impresa personale di Lorenzo il Magnifico, i tre anelli con diamante intrecciati, visibile nel tempio del Santo Sepolcro annesso all'ex chiesa di san Pancrazio dove è sepolto Giovanni Rucellai e sulla veste di Pallade nel quadro di Botticelli *Pallade e il centauro*, conservato nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

²⁷ Lettera a Giovan Francesco Fattucci, databile fra il 1522 e il 1523 (ivi, 159, pp. 615-6).

²⁸ Ivi, 203, p. 650.

²⁹ *Rime comiche* 3, ivi, p. 262.

Così anche in alcune lettere a Luigi del Riccio, la 233 («Vostro Michelagnolo Buonarroto al Macello de' poveri», invece che «de' Corvi»)³⁰, la 239 («Vostro pien d'affanni Michelagnolo Buonarroto [in] Roma»)³¹, fino alla decisa virata nella già citata lettera del guasto della stampa, la 282, dove scompare il «Vostro» e segue una dilatazione polemica della consueta apposizione relativa al proprio mestiere: «Michelagnolo Buonarroto | non pittore né scultore né architetto ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa»³².

Questa lettera, inviata al Riccio nel febbraio o nel marzo del 1546, è importante perché riferibile alla questione della pubblicazione delle sue rime³³; mette conto di riportarla per intero:

Messer Luigi, e' vi pare che io vi risponda quello che voi desiderate, quando bene e' sia il contrario. Voi mi date quello che io v'ò negato, e negatemi quello che io v'ò chiesto; e già non peccate per ignoranza mandandomelo per Ercole, vergognandovi a darmelo voi. Chi m'ha tolto alla morte può ben anche vituperarmi; ma io non so già qual si pesi più, o 'l vitupero o la morte. Però io vi prego e sconsiglio, per la vera amicizia che è tra noi, che non mi pare, che voi facciate guastare quella stampa e abbruciare quelle che sono stampate; e che se voi fate bottega di me, non la vogliate far fare anche a altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrettanta, non di voi, ma delle vostre cose.

Michelagnolo Buonarroto,

non pittore né scultore né architetto ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa

Michelangelo usa una serie di espressioni allusive e antitetiche fra loro, con intento polemico nei confronti del destinatario: sono espressioni che si riferiscono al fatto che Luigi del Riccio ha finto di ignorare le sue indicazioni, interpretandole a suo comodo; gli ha fatto avere qualcosa che Michelangelo aveva esplicitamente negato che si facesse, mentre non gli ha portato quello che gli aveva chiesto (la struttura di queste frasi antitetiche è analoga a quella di alcune postille ai compo-

³⁰ Databile tra la fine di giugno e i primi di luglio 1542, *ivi*, p. 669.

³¹ Databile tra settembre e il 24 ottobre 1542, *ivi*, p. 674.

³² Forse del febbraio-marzo 1546, *ivi*, p. 706.

³³ Sulla quale si vedano da ultimo le sostanzialmente condivisibili considerazioni di COSTA 2007.

nimenti della *Silloge*, indirizzate al Giannotti o allo stesso del Riccio)³⁴; la ragione per cui non gli ha recapitato di persona questo *qualcosa* non è il non aver capito o saputo della contrarietà dell'artista, ma la vergogna, per cui si è servito di un altro per consegnarglielo, un certo Ercole. Si tratta verosimilmente di «quella stampa» di cui si parla nelle righe successive: forse, come ipotizza Giorgio Costa, «una prova di stampa di una o più sue poesie»³⁵; quanto alle ipotesi di Milanese (per il quale la «stampa» sarebbe stata la silografia del *Giudizio universale* di Enea Vico oppure una di quelle realizzate da Giulio Bonasone)³⁶ e di Ristori e Barocchi (si tratterebbe di uno «stampo, arnese per riprodurre disegni o figure»)³⁷, bisogna notare che nell'epistolario con (*i*)*stampa* Michelangelo si riferisce sempre a libri, nelle altre due occorrenze del termine³⁸. La minaccia finale al Riccio va letta in parallelo a quella al fratello Giovan Simone, che ha la stessa struttura 'reciproca': «e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrettanta, non di voi, ma delle vostre cose». E nella firma 'dilatata', una volta che si siano tolti a Michelangelo gli attributi di pittore, scultore e architetto, «quel che voi volete» può essere soltanto 'poeta'. Sicuramente, in ogni caso, assieme alla lettera

³⁴ Tale la postilla al sonetto *Silloge* 49, indirizzata al Giannotti: «Messer Donato, voi mi chiedete quello che io non ò», citata in BUONARROTI 2016, p. 76; ivi si cita anche un luogo (poetico) parallelo, ma in un contesto diverso, di natura presumibilmente amorosa, ossia il secondo verso di *Frammenti* 52: «e vuo' [= 'tu vuoi'] da me le cose che non sono». Simile anche la postilla allegata al madrigale *Silloge* 50, rivolta a entrambi i sodali (Riccio e Giannotti), seguita anche dal consueto gioco sulla formulazione della firma: «Poiché voi volete delle polize, non posso mandarvi se non di quelle che io ò. Vostro danno e vostro Michelagnio vi si racomanda» (ivi, p. 78).

³⁵ COSTA 2007, p. 237.

³⁶ BUONARROTI 1875, p. 520, nota 1.

³⁷ BUONARROTI 1965-83, IV, p. 232.

³⁸ Cfr. la lettera a Giovan Francesco Fattucci forse del febbraio 1550: «messer Tomao de' Cavalieri m'ha pregato ch'io ringrazi da sua parte il Varchi per un certo Libretto mirabile che c'è di suo in istampa, dove dice che parla molto onorevolmente di lui» (BUONARROTI 2016, 364, p. 766); la lettera al nipote Leonardo del 7 marzo 1551, relativa al canzoniere di Vittoria Colonna per Michelangelo: «Io ò un libretto in carta pecora, che la mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza queglii che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina, che son quaranta, i quali feci legare nel medesimo libretto e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tutto ci sono in istampa» (ivi, p. 779).

bisogna considerare il sonetto *Rime liriche* 76 indirizzato allo stesso Luigi del Riccio:

Nel dolce d'una immensa cortesia,
 dell'onor, della vita alcuna offesa
 s'asconde e cela spesso, e tanto pesa
 che fa men cara la salute mia.
 Chi gl'omer'altru' 'mpenna e po' tra via 5
 a lungo andar la rete occulta ha tesa,
 l'ardente carità d'amore accesa
 là più l'ammorza ov'arder più desia.
 Però, Luigi mio, tenete chiara
 la prima grazia ond'io la vita porto, 10
 che non si turbi per tempesta o vento.
 L'isdegno ogni mercé vincere impara,
 e s'i' son ben³⁹ del vero amico accorto,
 «mille piacer' non vaglion un tormento».

Una lettura in parallelo della missiva e del sonetto è giustificata da varie significative corrispondenze⁴⁰, tra le quali anche l'accento all'ingente debito nei confronti dell'amico, che lo «ha tolto alla morte», avendolo assistito durante la sua grave malattia dell'estate 1544⁴¹: nel componimento, «la prima grazia ond'io la vita porto», al v. 10. L'accostamento alla lettera fornisce inoltre una traccia di lettura univoca del penultimo verso, sostenuta peraltro anche dalla sinalefe presente tra «vero» e «amico», che impedisce di prevedere una pausa tra le due parole: non «se io sono amico accorto della verità», come indurrebbe a parafrasare la reminiscenza di *Paradiso* XVII 118 («e s'io al vero son timido amico»), bensì «e se io so bene cosa sia un vero amico», concetto corrispondente alla «vera amicizia» di cui si parla nella lettera; rispetto al verso dantesco, dunque, Michelangelo opera in questo sonetto una riscrittura di sapore vagamente parodico, come avviene anche rispetto

³⁹ Segnalo che questa è la lezione giusta: nell'edizione BUONARROTI 2016, per un refuso, si legge invece «bene», che rende il verso ipermetro.

⁴⁰ In particolare, si confronti la frase della lettera «Chi m'ha tolto alla morte può ben anche vituperarmi; ma io non so già qual si pesi più, o 'l vitupero o la morte» con la prima quartina (da notare la ricorrenza del verbo «pesa» al v. 3).

⁴¹ Cfr. FORCELLINO 2005, pp. 374-5.

alla citazione petrarchesca di chiusura (da *Rvf*, CCXXXI 4), ribaltata nel significato in funzione polemica verso il destinatario.

Nelle lettere, come nelle rime, si manifesta in modo evidente un Michelangelo decisamente comico e autoironico, spesso caustico e irriverente. Ci sono almeno quattro lettere molto significative da questo punto di vista, due a illustri personaggi (entrambi cardinali), una al Fattucci e una all'amico Vasari. La prima è quella del 15 luglio 1518 al cardinale Giulio de' Medici, il futuro Clemente VII, nella quale Michelangelo afferma di avere acquistato un terreno dal Capitolo di Santa Maria del Fiore a Firenze per avere uno spazio in cui lavorare i marmi per San Lorenzo: «Ànnomelo fatto pagare sessanta ducati più che non vale, mostrando che ne sa loro male [= 'di sentirsi in colpa'], ma dicono non potere uscire di quello che dice la bolla del vendere che gli ànno dal Papa. Ora, se 'l Papa fa bolle da potere rubare, io priego Vostra S(igno)ria eminentissima ne facci fare una ancora a me, perché n'ò più bisogno di loro»⁴².

L'altra è al cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, databile al giugno 1520⁴³. È una raccomandazione a favore dell'amico Sebastiano del Piombo, affinché potesse prendere il posto dell'appena defunto Raffaello come pittore in Vaticano. Rivolgendosi all'autore della *Calandria*, all'esperto di facezie e di «ridiculi» del secondo libro del *Cortegiano*, che scrivendo a Isabella d'Este si firmava «Moccicone»⁴⁴, Michelangelo sa di poter giocare la carta della follia, dell'autoderisione burlesca (che ritroviamo anche nella sua poesia: si pensi al celebre sonetto *I' ho già fatto un gozzo in questo stento*)⁴⁵. Gli chiede un «servizio», cioè un 'favore' (proporre l'amico per le mansioni che erano state di Raffaello), e glielo chiede da folle, pur trattandosi di un argomento serio e di un ruolo assai conteso e ambito:

Mons(ignor)e, io prego la vostra Reverendissima S(ignori)a non come amico o s<ervo>, perché <io> non merito esser né l'uno né l'altro, ma come omo vile, povero e matto [...]. E quando paia a Vostra S(ignori)a in un mio pari gittar via el servizio, penso che, ancora nel servire e matti, che rare volte [= 'talvolta'] si potrebbe trovare qualche dolcezza, come nelle cipolle, per mutar cibo, fa colui che è infastidito da' capponi. Degl'uomini di conto ne servite el dì [= 'ogni giorno'].

⁴² BUONARROTI 2016, 130, p. 592.

⁴³ Ivi, 153, p. 611.

⁴⁴ Cfr. MINUTELLI 2000.

⁴⁵ *Rime comiche* 1, in BUONARROTI 2016, pp. 258-9.

E ancora scrivendo nel 1525 a Giulio de' Medici diventato papa, chiedendogli di non avere «uomini sopra capo» nei lavori per la Sagrestia nuova di San Lorenzo, si appropria degli impropri altrui autodefinendosi (di nuovo) «pazzo e cattivo»⁴⁶. Pazzo l'avranno certo considerato anche per il suo osare, nell'arte, molto oltre il consueto, a rischio di fallimenti, come avvenne proprio per la facciata di San Lorenzo e (almeno in parte) per il monumento funebre di Giulio II.

Un piccolo capolavoro di gusto quasi surreale, chiaramente improntato al sarcasmo, ricco di iperboli comiche e giochi verbali, è la lettera al Fattucci dei primi di dicembre del 1525 nella quale, dopo varie insistenze da parte di quest'ultimo (il prolungato silenzio dell'artista, che sconcerta l'interlocutore, è già segno della sua contrarietà), Michelangelo risponde alla megalomane proposta di papa Clemente, che voleva fargli erigere una statua colossale dinanzi alla chiesa di San Lorenzo, nei pressi del palazzo di famiglia: un'idea sulla quale il papa aveva insistito molto e con grande convinzione⁴⁷. Michelangelo struttura la sua lettera inserendo dapprima considerazioni apparentemente serie sulla

⁴⁶ Lettera della fine di gennaio o dei primi di febbraio 1525: «io son certo, così pazzo e cattivo com'io sono, che se io fussi stato lasciato seguitare come avevo cominciato, che e marmi per dette opere a questa ora ci sarebbon tutti, e con manco spesa assai che non s'è fatto insino a ora, bozzati al proposito, e sarebbon cosa mirabile, come degli altri che io ci ò condotti» (BUONARROTI 2016, p. 632).

⁴⁷ Il Fattucci ne parla la prima volta scrivendo a Michelangelo il 14 ottobre 1525, riferendogli che il papa «voleva che si facessi uno colosso alto quanto sono e' merli della casa sua, cioè metterla in sul canto di rinpetto a messer Luigi della Stufa et a l'incontro del barbiere; et per essere sì grande, vole si faccia di pezi. Et vi dico, come da mme, che e' sarebbe da pensarvi, et fare venire il marmo senza dire niente»; poi insiste il 30 ottobre: «Sapiate che Nostro Signore s'è maravigliato che voi nonn avete risposto niente al colosso»; di nuovo il 10 novembre: «Dipoi ragionai con Sua Beatitudine della statua di piazza. [...] di più mi disse: "Digli che io lo voglio tutto per me, et non voglio che e' pensi alle cose del pubrico né d'altri ma alle mia, et a quelle di Iulio perché e' sia liberato; et voglio che e' pensi al colosso che io voglio fare in sulla piazza di San Lorenzo, come ti dissi". Et disse mi che io ve lo scrivessi. Et vole che sia tanto grande che egli avanzi e' merli di casa sua, o almanco al pari. Et vorebbe, se e' vi paressi, che e' vo[l]gessi le rene alla casa di messer Luigi della Stufa, et il viso volgessi alla casa sua; et perché gli pare cosa grande, dice lo faciate di pezi»; e infine il 29 novembre: «Priegovi mi rispondiate quello che vi pare circa il colosso, perché Nostro Signore si maraviglia che voi non ne rispondete niente» (BUONARROTI 1965-83, III, pp. 170, 176, 184-5, 187). Sulla questione del colosso cfr. GOTTI 1876, pp. 167-9; SAMBIN DE NORCEN 2003, pp. 78-9.

più opportuna collocazione del «colosso di quaranta braccia», ventitré metri circa: questa precisazione sull'altezza, che non è nei messaggi del Fattucci, non corrisponde affatto a quella approssimativamente indicata dal papa, ossia almeno il livello dei merli di palazzo Medici, ma è molto maggiore e allude essa stessa all'abnormità del progetto; e non è scelta a caso: equivale sostanzialmente a quella calcolata da Cristoforo Landino nel suo commento alla *Commedia* (ben conosciuto da Michelangelo) per i giganti danteschi, in un punto nel quale peraltro richiama la competenza specifica dei «pictori»⁴⁸. Subito dopo l'artista passa a proposte bislacche di inclusione di botteghe e altri vani all'interno della statua, in un crescendo di ipotesi comiche (dalla realizzazione del colosso seduto in modo da potervi alloggiare il barbiere, del quale così «non si perderebbe la pigione», al corno di dovizia che farebbe da comignolo per quest'ultimo, all'amico «treccone», ossia un dettagliante di verdure e pollame, che a sua volta ha suggerito di collocare una colombaia nel capo del gigante), fino a quella finale, che ne fa il possibile campanile della chiesa di san Lorenzo, ancora priva di quel necessario complemento (con un effetto molto simile al toro di Perillo, il «bue ciccilian» di dantesca memoria: e qui il grido del colosso sembra esprimere i sentimenti dell'artista, di fronte alle pretese dell'augusto committente):

Circa al colosso di quaranta braccia, di che m'avvisate che à a ire, o vero che s'à a mettere in sul canto della loggia dell'orto de' Medici, a riscontro al canto di messere Luigi della Stufa, io v'ò pensato e non poco, come voi mi dite, e parmi che in su detto canto none stia bene, perché occuperebbe troppo della via; ma in su l'altro, dove è la bottega del barbiere, secondo me tornerebbe molto meglio, perché à la piazza dinanzi e non darebbe tanta noia alla strada. E per-

⁴⁸ Nella sezione del proemio intitolata *Sito forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*, dopo aver riportato i versi con cui Dante descrive Nembrot, ossia *Inferno*, XXXI 58-60 («La faccia sua mi pareva lunga e grossa / come la pina di San Pietro a Roma, / e a sua proporzione eran l'altre ossa»), Landino scrive: «Secondo questi versi sarà l'alteza della testa di questo gygante di braccia fiorentine cinque et due quinti, perché chosi sappiamo che è la già decta pina di bronzo a Roma. Dicono e pictori dotti in symitria che l'huomo bene proportionato è tanto lungo quanto sono octo teste delle sue. Adunque questo gigante sarebbe braccia quarantatré o più. Adunque questa sarà l'alteza de' giganti secondo la positione del poeta» (LANDINO 2001, p. 276). Dunque la misura precisa, in proporzione, sarebbe di quarantatré braccia e un quinto; ma se si assume un dato approssimativo di cinque braccia per la testa, si ottengono proprio le quaranta braccia del colosso della lettera michelangiolesca.

ché forse non sare' sopportato levar via detta bottega, per amore dell'entrata ò pensato che detta figura si potrebbe fare a sedere, e verrebbe sì alto el sedere, che facendo detta opera vota dentro, come si conviene a farla di pezzi, che la bottega del barbiere vi verrebbe sotto, e non si perderebbe la pigione. E perché ancora detta bottega abbi, come à ora, donde smaltire el fummo, parmi di fare a detta statua un corno di dovizia in mano, voto dentro, che gli servirà per cammino. Dipoi, avend'io el capo voto dentro di tal figura, come l'altre membra, di quello ancora credo si caverebbe qualche utilità, perche e' c'è qui in sulla piazza un treccone molto mio amico, el quale m'ha ditto in segreto che vi farebbe dentro una bella colombaia. Ancora m'occorre un'altra fantasia, che sarebbe molto meglio, ma bisognerebbe fare la figura assai maggiore: e potrebbesi, perché di pezzi si fa una torre: e questa è che 'l capo suo servissi pel campanile di San Lorenzo, che n'ha un gran bisogno; e cacciandovi dentro le campane, e uscendo el suono per bocca, parrebbe che detto colosso gridassi miserichordia, e massimo el dì delle feste, quando si suona più spesso e con più grosse campane⁴⁹.

Il penultimo capoverso della stessa missiva appare poi come una sequenza derisoria sul 'fare' sollecitato dal Fattucci, con un'iterazione che sembra scimmiettare comicamente il linguaggio curiale, allusivo ed ellittico nelle comunicazioni: «Del fare o del non fare le cose che s'anno a fare, che voi dite che anno a soprastare, è meglio lasciarle fare a chi l'ha fare, ché io arò tanto da fare ch'i' non mi curo più di fare»⁵⁰.

La lettera al Vasari, infine, appartiene alla vecchiaia (è datata 19 settembre 1554): un periodo che si identifica generalmente con un cupo ripiegamento dell'artista su se stesso, intento a una preparazione alla

⁴⁹ BUONARROTI 2016, 186, p. 638. Segnalo che la nota 1 a p. 1135 è incongrua nell'accostare questa lettera alla n. 185, indirizzata anch'essa al Fattucci prima del 10 settembre 1525: ciò di cui si parla qui non ha nulla a che vedere con l'assegnazione del blocco di marmo di cui poi si sarebbe valso il Bandinelli per l'*Ercole e Caco*; la confusione è stata probabilmente indotta dal coinvolgimento del papa e di Luigi della Stufa in tale assegnazione. Lo stesso gusto dissacrante di fronte a un principe che si fa architetto senza averne le competenze caratterizza uno degli aneddoti riportati da Vasari nella biografia di Michelangelo: «Era un gran principe che aveva capriccio in Roma d'architetto et aveva fatto fare certe nicchie per mettervi figure, che erano l'una 3 quadri alte, con uno anello in cima, e vi provò a mettere dentro statue diverse che non vi tornavano bene. Dimandò Michelagnolo quel che vi potessi mettere; rispose: "De' mazzi d'anguille appiccate a quello anello"» (VASARI 1568, II, p. 779).

⁵⁰ BUONARROTI 2016, p. 639.

propria buona morte. Ma l'indole profonda, l'attitudine intellettuale non cambia: nell'accompagnare l'invio di uno dei suoi sonetti spirituali più giustamente famosi, *Giunt'è già 'l corso della vita mia*⁵¹, un intenso consuntivo esistenziale contenente la ritrattazione delle *vanitates* mondane che lo avevano coinvolto totalmente fino a quel momento, ovvero l'amore e l'arte, è così che si esprime in un *incipit* autodenigratorio che fa venire in mente quello memorabile di un altro fiorentino molto serio e molto comico, il Machiavelli che scrive a Guicciardini sulla repubblica degli zoccoli⁵²: «Messer Giorgio amico caro, voi direte ben che io sie vecchio e pazzo a vole· far sonetti; ma perché molti dicono ch'i' son rimbambito, ò voluto far l'ufficio mio»⁵³. Non meraviglia il contrasto fra queste parole e il contenuto del sonetto: l'ironia e l'autotironia sono caratteri peculiari in Michelangelo, e sono perfettamente coerenti con il distacco dalle vane passioni di cui si parla nel componimento. A conferma di tale persistente attitudine, pur in contesti che parrebbero escluderla, si consideri anche la corrispondenza poetica d'argomento spirituale con Lodovico Beccadelli, che appartiene a questi stessi anni, anch'essa con imprevedibili striature di sapore ariostesco; basti leggere la prima quartina del sonetto *Per croce e grazia* con cui Michelangelo risponde al Beccadelli:

Per croce e grazia e per diverse pene
son certo, Monsignor, trovarci in cielo,
ma prima ch'a l'estremo ultimo anelo
goderci in terra mi parria pur bene⁵⁴.

Riguardo l'ironia di Michelangelo, per comprendere fino a che punto fosse connaturata in lui, è opportuno tornare per un momento su una nota vicenda tramandata dai biografi, che appartiene alla sua prima giovinezza. Tutti hanno in mente il volto dell'artista, quale appare nei vari ritratti⁵⁵: sembra il viso di un vecchio pugile. È noto che il naso

⁵¹ *Rime spirituali* 8, ivi, p. 304.

⁵² Niccolò Machiavelli a Francesco Guicciardini, 17 maggio 1521: «Magnifice vir, major observandissime. Io ero in sul cesso quando arrivò il vostro messo, et appunto pensavo alle stravaganze di questo mondo, et tutto ero volto a figurarmi un predicatore a mio modo per a Firenze» (MACHIAVELLI 1989, p. 289).

⁵³ BUONARROTI 2016, 412, p. 801.

⁵⁴ *Rime spirituali* 17, vv. 1-4, ivi, p. 318.

⁵⁵ Per un esauriente regesto si veda *Il volto di Michelangelo* 2008.

gli fu rotto quando era un ragazzo da un altro artista suo coetaneo, Pietro Torrigiani, che gli sferrò un pugno; è interessante la testimonianza rilasciata in proposito a Benvenuto Cellini dallo stesso Torrigiani, il quale gli spiegò le ragioni di una simile violenza (vantandosi con crudo realismo descrittivo di avere ritoccato per sempre, egli stesso scultore, il volto del più famoso di tutti gli scultori)⁵⁶: accadde nella cappella di Masaccio nella chiesa del Carmine a Firenze, dove gli allievi del giardino laurenziano di San Marco andavano a imparare disegno copiando gli affreschi del grande pittore quattrocentesco: e «il Buonarroti aveva per usanza di ucellare tutti quelli che disegnavano»⁵⁷. Evidentemente Michelangelo indulgeva al dileggio burlesco, ma il Torrigiani aveva ben poco senso dell'umorismo.

Questa attitudine originaria al motto di spirito derisorio è un tratto peculiare spesso messo in ombra, nelle interpretazioni moderne della personalità dell'artista, rispetto ai suoi tormenti, ai suoi scatti d'ira, al suo carattere insofferente, scostante e misantropo. Mi pare evidente che le due attitudini coesistevano in lui, magari in misura diversa nel corso degli anni; ma quella 'comica' aveva un peso niente affatto trascurabile, direi pari all'altra, perché ne era il corollario ineludibile nei rapporti col prossimo (e rientrava pienamente nella tradizione letteraria fiorentina, avendo coinvolto in primo luogo lo stesso Dante Alighieri). La biografia vasariana di Michelangelo contiene in chiusura – come quella di Donatello – un'ampia sezione, a precedere la *descriptio personae* e la narrazione delle esequie solenni, nella quale l'artista è protagonista in prima persona di una ventina di vere e proprie facezie: aneddoti caratterizzati da una sferzante battuta satirica, che ha come bersaglio soprattutto altri artisti, con motti di spirito spesso antifrastici e ambivalenti⁵⁸. Le parole con cui Vasari introduce la serie degli aneddoti faceti dicono molto della duplice natura di Michelangelo:

⁵⁶ «Stretto la mana gli detti sì grande il pugno in sul naso, che io mi senti' fiaccare sotto il pugno quell'osso e tenerume del naso, come se fusse stato un cialdone: e così segnato da me ne resterà insin che vive» (CELLINI 1982, I XIII, p. 27).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Emblematico quello che propone in chiave burlesca il *topos* dell'*automimesis*, su cui ruotano anche alcune poesie michelangeloesche (*Silloge* 53 e 89): «Aveva non so che pittore [fatto] un'opera, dove era un bue che stava meglio delle altre cose; [a Michelangelo] fu dimandato perché il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose; disse: "Ogni pittore ritrae sé medesimo bene"» (VASARI 1568, II, p. 779). Com'è noto, nel linguaggio antico 'essere un bue' significava 'essere uno sciocco'.

È stato sdegnoso, e giustamente, verso chi gli ha fatto ingiuria; non però s'è visto mai esser corso alla vendetta, ma sibbene piuttosto pazientissimo, ed in tutti i costumi modesto, e nel parlare molto prudente e savio con risposte piene di gravità, ed alle volte con motti ingegnosi, piacevoli ed acuti. Ha detto molte cose che sono state da noi notate, delle quali ne metteremo alcune, perché saria lungo a descriverle [= 'copiarle, riportarle'] tutte⁵⁹.

Non credo ci sia da dubitare sull'autenticità degli aneddoti riportati da Vasari: l'interessato non li smentì (neanche nella biografia 'ufficiale' del Condivi), e il suo atteggiamento restò lo stesso anche da vecchio, come abbiamo già visto e come dimostra pure lo straordinario racconto in cui Cellini, nella *Vita*, descrive il suo incontro a Roma con Michelangelo: volendolo convincere, per mandato del duca Cosimo, a tornare a Firenze, dinanzi alla consueta obiezione (usata da Michelangelo anche nelle lettere indirizzate a Vasari o direttamente al duca) di essere impegnato nella fabbrica di San Pietro⁶⁰, Cellini a sua volta obietta che, ora che aveva scelto il modello, avrebbe potuto lasciare a Roma in sua vece Urbino,

il quale ubbidirebbe benissimo quando lui gli ordinassi; e aggiunsi molte altre parole di promesse, dicendogliele dapparte del Duca. Egli subito mi guardò fiso, e sogghignando disse: – E voi come state contento seco? – Se bene io dissi che stavo contentissimo, e che io ero molto ben tratto [= 'trattato'], ei mostrò di sapere la maggior parte dei mia dispiacere; e così mi rispose ch'egli sarebbe difficile il potersi partire⁶¹.

Non c'è migliore descrizione dell'intonazione sarcastica, scettica e allusiva («sogghignando») con cui una banale, brevissima domanda rivolta all'interlocutore assume un significato implicito peculiare.

Non stupisce, dunque, che proprio nelle lettere 'compassate' affiori un gioco sottile, tra diplomatico e derisorio. Leggendo la lettera all'Aretino sul *Giudizio universale* o quella al Varchi sul primato fra scul-

⁵⁹ Ivi, II, p. 778.

⁶⁰ Cfr. le lettere a Vasari dell'11 maggio 1555 e del 22 giugno 1555, al duca Cosimo prima del 22 maggio 1557, etc. (BUONARROTI 2016, 420, p. 806; 424, p. 808; 455, pp. 830-1).

⁶¹ CELLINI 1982, II LXXXI, p. 434. La reazione piccata del Duca, quando Cellini gli riferisce l'esito del colloquio, è eloquente: «mostrò alquanto sdegno [...] poi disse: – Suo danno – e io mi parti'» (CELLINI 1982, II LXXXII, p. 436).

tura e pittura, bisogna immaginare dietro quei testi il «ghigno» di cui parla Cellini; per quella al Varchi, non sono io il primo a sostenerlo. Basta leggere cosa scrisse Vasari a quest'ultimo, nella prima lettera del gruppetto di quelle poste in appendice alla *Lezzione della maggioranza delle arti* come risposte all'inchiesta fra gli artisti del 1547:

Ritrovandomi in Roma, dove si fece scommessa fra dua nostri cortigiani di Farnese della medesima disputa, in me tal cosa rimessono, che, per rimanere più impacciato che non sono adesso nel scrivervi questa, andai a trovare il divino Michelagnolo, il quale, per esser in tutte due queste arte peritissimo, me ne dicessi l'animo suo. E *ghignando* mi rispose così: «La scoltura e pittura hanno un fine medesimo, difficilmente operato da un parte e dall'altra»; né altro pote' trarne da esso⁶².

Michelangelo appare sibillino al Vasari, per l'uso di una formula ironica e laconica che si spiega alla luce della celebre lettera in cui il Buonarroti risponde a sua volta al Varchi, l'ultima del gruppo, che va appunto letta immaginando a tratti quel suo «ghigno». In tale missiva l'artista motiva la stessa opinione già espressa a Vasari (che quindi era da tempo la propria, e che sottintende l'inutilità di tutte le dispute teoriche su quale arte sia «maggiore») come se l'avesse maturata solo con la lettura proprio del «libretto» di Varchi, cioè appunto della *Lezzione sulla maggioranza delle arti*, in appendice alla quale compare la lettera stessa: «Ora, poi che io ò letto nel vostro Libretto dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che ànno un medesimo fine sono una medesima cosa⁶³, io mi son mutato d'openione e dico che, se maggiore giudicio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobilità, che la pittura e scultura è una medesima cosa»; e quindi (ecco il «ghigno»),

⁶² *Trattati d'arte* 1960, pp. 59-60; il corsivo è mio. Nel corpo della lettera Vasari cita uno degli aneddoti che riporterà nella biografia dell'artista, quello sul semplice scalpello che realizza un'opera al di sopra delle proprie capacità perché è guidato a scolpire da Michelangelo.

⁶³ Si riferisce alla «sentenza» del Varchi sulla questione: «Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola, e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, et a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè che l'arti si conoscono dai fini e che tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti» (*Trattati d'arte* 1960, pp. 43-4).

«venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, [...] si può far far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo che a far le figure»⁶⁴. È significativo che la lettera di colui che era riconosciuto da tutti come il massimo artista del suo tempo, con la quale si chiude la miniantologia epistolare a coronamento dell'opera varchiana, in modo da dare proprio a lui l'ultima parola (e si noti che è la più breve di tutte), prenda in giro sostanzialmente proprio la lunga disputa che la precede, incluse le lettere di tutti gli altri: una perdita di tempo rispetto alla pratica artistica. Credo che ancora oggi questa lettera michelangiolesca costituisca una lettura molto istruttiva, soprattutto per noi critici.

Del resto, la stessa circostanza di un'ironia (volutamente?) non colta dal destinatario caratterizza anche il breve ma intenso carteggio fra due divini (come ribadirà peccato colui che lo iniziò e gli dette fine, ossia Pietro Aretino: «se voi siate divino, io non so' d'acqua»)⁶⁵. Il carteggio inizia con la lettera-visione dell'Aretino datata 15 settembre 1537 indirizzata «Al divino Michelangelo»⁶⁶. Dati l'indole e le convinzioni di Michelangelo, è facilmente ipotizzabile quale potesse essere la sua reazione leggendo l'imaginifica *laudatio* con la quale inizia questa lettera, in cui l'Aretino lo definisce «un bersaglio di meraviglie, nel quale la gara del favor de le stelle ha saettato tutte le frecce de le grazie loro». L'Aretino prosegue giustificando l'iniziativa del suo «saluto» all'artista col fatto che il proprio «nome, accettato da le orecchie di ciascun principe» ha perciò «scemato pur assai de l'indegna sua»; tale viatico lo ha autorizzato a concepire, com'è noto, una vera e propria *ekphrasis* visionaria anticipatoria di un affresco del Giudizio finale ancora da realizzarsi: «Io veggo ... veggo ...» ripete per tutta la lettera, fino al periodo conclusivo:

Ma crede la S.V. che il voto che io ho fatto di non riveder più Roma, non si abbia a rompere nella volontà di veder cotale istoria? Io voglio più tosto far bugiarda la mia deliberazione, che ingiuriare la vostra virtù, la qual prego che abbia caro il desiderio ch'io ho di predicarla [= 'di celebrarla e diffonderla'].

La risposta di Michelangelo (indirizzata naturalmente «Al divino Aretino») riprende punti precisi della lettera missiva, e a mio parere

⁶⁴ Ivi, p. 82. Cfr. BUONARROTI 2016, 303, pp. 720-1.

⁶⁵ Cfr. *infra*, nota 73, per il riferimento alla missiva da cui è tratta la presente citazione.

⁶⁶ ARETINO, *Lettere*, I, 193, pp. 277-9.

si può leggere in modo ambivalente, soprattutto nella seconda parte (nella quale non posso fare a meno di immaginare il solito «ghigno»), a partire dall'accenno all'intenzione manifestata dall'interlocutore di «predicare» la virtù dell'artista: se l'Aretino si è deciso a scrivere a Michelangelo forte del suo *curriculum* di 'pubblicista dei principi', questi non potrà che sentirsi onorato di avere suscitato le sue attenzioni, e anzi lo supplica di includerlo in un simile *parterre*; ma non rompa per lui il suo «voto» antiromano, per carità, se ne resti pure a Venezia:

Magnifico messer Pietro Aretino mio signore e fratello, io, nel ricevere de la vostra lettera, ho avuto allegrezza e dolore insieme. Sommi molto rallegrato per venire da voi, che sete unico di virtù al mondo, e anche mi sono assai doluto, però che, avendo compito gran parte de l'istoria, non posso mettere in opra la vostra imaginazione, la quale è sì fatta, che se il dì del giudicio fusse stato, e voi l'aveste veduto in presenza, le parole vostre non lo figurarebbono meglio. Or, per rispondere a lo scrivere di me, dicovi che non solo l'ho caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperadori hanno per somma grazia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la offerisco con tutto il core. E per ultimo, il vostro non voler più capitare a Roma non rompa, per conto del vedere la pittura che io faccio, la sua deliberazione, perché sarebbe pur troppo⁶⁷.

Tant'è, che l'Aretino inserì la lettera di Michelangelo nella *Giunta de lettere xxxxiiii scrittegli da i primi spirti del mondo* inserita nella terza edizione marcoliniana del primo libro delle *Lettere*, quella del 1542 opportunamente scelta come base per l'edizione critica curata da Paolo Procaccioli. Dunque, di nuovo, qualsiasi possibile sfumatura ironica sfugge al destinatario; oltretutto, le attestazioni di stima per Michelangelo da parte dell'Aretino continuano e si moltiplicano: in una lettera datata aprile 1544 quest'ultimo dichiara di essersi commosso dinanzi al *Giudizio universale* realizzato: «nel vedere il tremendo, e venerando vostro di del Giudicio, mi bagnai tutti gli occhi con l'acque de la affezione»⁶⁸, e richiede all'artista il dono promesso («cosa alcuna che vi sia a grado», aveva incautamente scritto Michelangelo), facendo rife-

⁶⁷ Lettera del 20 novembre 1537, ivi, XI, p. 475; BUONARROTI 2016, 215, p. 657. Si noti che con «unico di virtù» Michelangelo replica alla corrispondente consueta triade elogiativa aretiniana: «unico scultore, unico pittore e unico architetto» (ARETINO, *Lettere*, I, 193, p. 278).

⁶⁸ ARETINO, *Lettere*, III, 52, p. 75.

rimento a un disegno d'omaggio («due segni di carbone in un foglio»). L'inadempienza dell'artista nei mesi seguenti è lamentata dall'Aretino prima a Carlo Gualteruzzi⁶⁹, poi al mercante Iacopo Cellini⁷⁰ e infine nell'ancora cortese lettera indirizzata allo stesso Michelangelo nell'aprile 1545 (a stampa nel 1546), in cui – tra le solite iperboliche e metaforiche attestazioni di stima e di affetto – si spinge a «confessare di non maravigliarmi che il dono dei disegni non corrisponda a la promessa. Perché, chi non ottien ciò che vuole, diene la colpa al volere quel che non debbe»; tuttavia

non è lecito che voi, possessitore de le infinite gratie di che vi è suto sì liberale la cortesia del cielo, ne siate avaro del tutto a la divotione che in loro dimostrano le genti del mondo. Ma se a veruno ne devete esser largo, io sono nel numero, avengaché la natura ha infusa tanta forza ne le carte ch'ella mi porge, che si promette di portare i marmi mirabili et le mura stupende in virtù de lo scarpello et de lo stilo vostro in ogni parte et per tutti i secoli [...]. Sì che hormai adempite l'aspettation mia con la ricompensa che brama il voto suo⁷¹.

Poi i toni cambiano, diventando progressivamente più aggressivi, in un nuovo messaggio al Cellini: «se non me ne avisate altrimenti, terrò per fermo che il vergognarvi di ciò che, per essermene avaro, Michel Agnolo dovria vergognarsi, causi quel che mi penso che sia cagione del vostro insolito silenzio. [...] In somma ditemi a la libera, se debbo tenere fidanza nel Buonaruoto, o no; se non volete ch'io rivolga seco l'affezione in disdegno»⁷². La progressione nell'*indignatio* del postulante appare forse studiamente costruita per l'economia del libro di lettere,

⁶⁹ «In ultimo per essere la dimesticheza che s'ha con Michelagnolo, dono di Dio, scongiuro voi, che avete seco la grazia de la familiaritade, a dirgli fino a quanto egli si crede ch'io possa soffrire il tormento datomi continuo da lo aspettare i disegni promessi a me, che gli bramo non meno ch'io desidero di servirlo» (lettera datata giugno 1544, ivi, p. 83).

⁷⁰ «Grata quanto a la cortesia di voi, che me la scrivete, mi è suta la lettera di dove state mandatami; ma gratissima circa la mercé de i saluti che al divino Buonaruoti in essa è piaciuto mandarmi. D'il che rimango consolato nel modo che subito ch'io l'ho rimarrommi superbo del dono che con tanto desiderio aspetto. Ma caso che più mi s'indugi, m'è forza mancare de la fede ch'io tengo in sì alto uomo; ma non de la riverenza ch'io gli debbo» (lettera datata aprile 1545, ivi, p. 183).

⁷¹ Ivi, p. 184.

⁷² Lettera del maggio 1545, ivi, 199, p. 196.

ma la coriacea renitenza di Michelangelo ricorda molto il silenzio opposto al progetto del colosso di quaranta braccia di papa Clemente. Infine, perso (studiatamente) ogni ritegno, prende forma la dirompente condanna del *Giudizio universale* affidata dall'Aretino a un'altra sua famosa lettera, almeno alla sua versione manoscritta, effettivamente recapitata a Michelangelo (si trova tra le Carte strozziane dell'Archivio di Stato di Firenze)⁷³. La lettera, attentamente riveduta e corretta, fu poi pubblicata dall'Aretino nel quarto libro delle sue *Lettere* con un diverso destinatario, Alessandro Corvino, segretario del cardinale Guido Ascanio Sforza⁷⁴; come ha fondatamente ipotizzato Procaccioli, probabilmente nella versione pubblica le contumelie contro l'indecenza del *Giudizio universale* miravano a difendere se stesso da altre accuse, quelle di eresia mosse da alcuni prelati alle sue opere religiose⁷⁵: se si tollerava la libertà espressiva di Michelangelo «sopra il primo altare di Giesù» (l'espressione è in entrambe le versioni della lettera aretiniana), come si poteva condannare la sua libertà, lui che – come scrisse al Giovio – non si sentiva «né Chietino [...] né Luterano»⁷⁶?

Ma nella versione indirizzata all'artista il testo appare una sorta di ricatto implicito (ricevere il tanto ambito dono in cambio della non pubblicazione della lettera), come trapela dal poscritto, nel quale si allude alla distruzione della copia da parte del mittente (poscritto non per caso eliminato nella versione a stampa, in cui peraltro non avrebbe avuto senso, e si sarebbe rivelato come menzognero): «stracciate questa, che anch'io l'ho fatta in pezzi, et risolvetevi pur, ch'io son tale che anco i Re et gli Imperadori rispondano a le mie lettere». Com'è noto, si tratta di una vera e propria valanga di tricola, stizzosa fin dal velenoso accenno iniziale al 'rivale' Raffaello cui corrisponde – solo nella versione manoscritta – l'accenno finale all'inadempienza di Michelangelo sul monumento sepolcrale di Giulio II e l'acida insinuazione riguardo

⁷³ L'originale, parzialmente autografo, è nella I serie delle Carte Stroziane, 137, cc. 238r-v e 241r-v; è visibile *online*, insieme a una trascrizione semidiplomatica, nel sito del progetto *EpistolArt*: cipl-cloud09.segi.ulg.ac.be/epistolart2017/requetes_inter-net/DBResultfound_details_2cols.aspx?id=802. Il testo, con a fronte quello (modificato) della versione a stampa, si legge anche in PROCACCIOLI 2010, pp. 373-7.

⁷⁴ ARETINO, *Lettere*, IV, 189, pp. 130-1.

⁷⁵ Cfr. PROCACCIOLI 2010, pp. 361-3.

⁷⁶ Lettera a Paolo Giovio del febbraio 1545, in ARETINO, *Lettere*, III, 152, pp. 159-61, a p. 160.

ai «Tomai» e ai «Gherardi» (leggi: Cavalieri e Perini)⁷⁷, loro sì ritenuti dall'artista degni destinatari dei propri contesissimi «doni»: «il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai», dimenticando naturalmente la marchesa di Pescara. A quanto pare, Michelangelo mantenne il suo silenzio, non rispose; e l'Aretino si servì a suo modo della lettera minatoria, cioè dandola alle stampe, a proprio vantaggio e a disdoro di un'altra divinità meno ossequiente nei suoi riguardi di quanto non fossero re e imperatori.

Sui Gherardi e sui Tomai intendo chiudere il mio intervento, motivando la parentetica presente nel titolo dello stesso (e la citazione in epigrafe). Commentando le tre lettere di Michelangelo a Tommaso Cavalieri probabilmente del 28 luglio 1533⁷⁸, Milanese si lasciò andare a un commento che risulta molto eloquente, a mio parere, nella sua singolarità:

Se queste lettere fossero veramente, come appaiono, indirizzate al Cavalieri, noi non sapremmo spiegare certe espressioni usate da Michelangelo; come: *Luce del secol nostro unica al mondo: che non ha pari né simile a sé*; anzi rispetto al Cavalieri, giovane ancora, e sebbene non senza qualche ingegno, pure di troppo minore di quelle lodi, esse ci parrebbero non che eccessive, ma ancora strane. Solamente, tenendo che in realtà le lettere, o almeno il loro contenuto, dovessero per mezzo di messer Tommaso essere comunicate alla Vittoria Colonna, quelle espressioni si spiegano. Certo Michelangelo non poteva con verità dire di essere *molto inferiore* al Cavalieri, come benissimo poteva e con ragione riconoscersi tale appetto alla Colonna. Pure sarà sempre in qualche modo oscuro, come Michelangelo per far conoscere l'affetto suo, che egli non dubita di chiamare *grandissimo*, anzi *smisurato amore*, verso quella nobilissima e virtuosa donna, stimasse migliore espediente, almeno in su i principii di quello, di significarlo per lettere scritte ad altri, piuttostoché indirizzate a lei. La quale non si può credere che non accogliesse volentieri le dichiarazioni d'amicizia di Michelangelo; perché alla Colonna più che le lodi del mondo dovevano fare più dolce forza, e meglio contentare il suo cuore di donna e

⁷⁷ Per il secondo cfr. *supra*, nota 25.

⁷⁸ BUONARROTI 2016, 207-9, pp. 652-3. Il carteggio inizia alla fine di dicembre del 1532, e queste tre lettere, o spezzoni di lettere, sono le ultime sopravvissute; Cavalieri è citato più volte da Michelangelo in altre missive, ma non ne restano altre indirizzate direttamente a lui, anche se i rapporti fra i due si protrassero fino alla morte dell'artista.

di letterata, quelle sincere e spontanee del grande artista, al quale avevano portato e portavano altissima reverenza ed amore fino i Papi ed i Monarchi⁷⁹.

Dunque, Tommaso Cavalieri come ‘uomo dello schermo’ rispetto a Vittoria Colonna, nella sicuramente candida e non volutamente censoria interpretazione di Gaetano Milanesi. Il quale non concepisce la possibilità che queste lettere fossero indirizzate proprio al Cavalieri: lo nega su un piano logico (le iperboli sono inappropriate, eccessive se riferite al giovane romano), ma la vera ragione sottaciuta della sua spontanea repulsa è in quell’aggettivo che gli sfugge a segnalare una remota perplessità innominabile: quelle lodi così appassionate, se fossero davvero per il Cavalieri, sarebbero «strane». Quindi escogita l’unica spiegazione accettabile, le tre lettere sono indirizzate a messer Tomao perché ne trasmetta il contenuto a Vittoria Colonna: solo così «quelle espressioni si spiegano». Ma come è evidente dal rimanente della nota, Milanesi non è proprio convinto di questa ipotesi, perché neanche alla marchesa di Pescara si attribuiscono quelle lusinghe. Quindi tutto resterà comunque «oscuro», ma almeno si eviterà di illuminare, appunto, un affetto altrimenti innominabile, come quello cui allude il celebre verso di Alfred Douglas, commentato da Wilde al suo processo. La stessa *forma mentis* impedì a Cesare Guasti di individuare la corretta punteggiatura del verso di un sonetto di Michelangelo, *Rime liriche* 81: non potendo concepire che Michelangelo avesse scritto (probabilmente proprio a Tommaso Cavalieri) «donna è dissimil troppo, e mal conviensi / arder di quella al cor saggio e verile» (‘una donna è troppo diversa [dall’uomo], ed è sconveniente per un cuore saggio e virile bruciare di passione per lei’), inserì una virgola dopo «donna», trasformandolo in un vocativo; così è la passione carnale per *quella* donna a essere sconveniente per il saggio, che aspira solo all’amore sublimante. Con lo stesso aberrante meccanismo adottato da Milanesi, a sua volta Carl Frey si precipitò a identificare questa «donna» evocata da Guasti in Vittoria Colonna, senza neppure rendersi conto dell’inappropriatezza, in questo caso rilevata successivamente da Girardi, di una simile identificazione, che sarebbe stata molto offensiva per la destinataria⁸⁰. Ecco, probabilmente, quale fu l’origine della vera e propria ‘caccia’ alle poesie michelangiolesche per Vittoria Colonna, che condusse a collezionarne (per lo più senza concrete motivazioni) più di settanta, delle

⁷⁹ BUONARROTI 1875, p. 468, nota 2.

⁸⁰ Su tutta la questione si veda BUONARROTI 2016, p. 235.

quali solo sette si possono senza alcun dubbio riferire alla marchesa di Pescara⁸¹. Detto questo, non si vuol certo sminuire il valore di studiosi quali Guasti, Milanesi e Frey, che condividevano i pregiudizi del loro tempo come probabilmente noi condividiamo quelli del nostro, magari opposti ai loro: è, semmai, proprio quest'ultimo dubbio che si vuol coltivare, con l'esempio di predecessori di una tale levatura⁸².

GIORGIO MASI

⁸¹ Cfr. le conclusioni di MASI 2017, p. 153. Che le possibili origini dell'accaparramento di rime per la Colonna fossero queste mi era però sinora sfuggito.

⁸² Peraltro, le lettere di Michelangelo a Tommaso Cavalieri hanno in molti casi un corrispettivo evidente nelle poesie (il rapporto è analogo a quello istituito *supra* tra la lettera a Luigi del Riccio e il sonetto *Rime liriche* 76), non solo nel modo di apostrofare l'interlocutore (per il quale cfr. *supra*, note 22 e 23): è il caso della prima lettera del carteggio con Tommaso (BUONARROTI 2016, 202, p. 649), in chiara relazione con *Rime liriche* 23; e la successiva (ivi, 203, p. 650), insieme a una di quelle annotate da Milanesi (ivi, 208, p. 653), vanno lette in parallelo con *Rime liriche* 32. Invece il destinatario di *Rime liriche* 31, che per Guasti e Frey era, di nuovo, Vittoria Colonna, si chiarisce essere il Cavalieri anche alla luce della lettera a Bartolommeo Angelini, che ruota intorno a «messer Tomao» (ivi, 206, pp. 651-2): in tale sonetto si fa riferimento proprio al dono delle «turpissime pitture» michelangiolesche, a cui tanto aveva aspirato, invano, Pietro Aretino.