

Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
(Hrsg./Cur.)

**Michelangelo Buonarroti:
Leben, Werk und Wirkung**
**Michelangelo Buonarroti:
Vita, Opere, Ricezione**

Positionen und Perspektiven
der Forschung
Approdi e prospettive della
ricerca contemporanea



Mit Beiträgen von:
Enzo Noè Girardi
Michael Engelhard
James Saslow
Angelika Kovačić-Laule
Claudio Scarpati
Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
Giorgio Masi
Maria Chiara Tarsi
Barbara Stoltz
Oscar Schiavone
Franziska Kraft
Martin Blawid
Berthold Hub
Toni Hildebrandt
Wolfgang Leist
Stefan Trinks
Alina Mendoza Cantú
Steven Stowell
Gianluca Tedaldi
Elena Filippi
Andrew Leach
Giuliana Scotto
Philippe Jarjat
Alessandra Pagliano
Giulia Ceriani Sebregondi
Eva Hanke
Monika Melters
Gerald Schröder
Michael J. Amy



PETER LANG
EDITION

MITTELALTER UND RENAISSANCE
IN DER ROMANIA 6

Hrsg. von Lidia Becker/
Elmar Eggert/Susanne Gramatzki
und Christoph Oliver Mayer

*Zu Qualitätssicherung und Peer Review
der vorliegenden Publikation*

Die Qualität der in dieser Reihe
erscheinenden Arbeiten wird
vor der Publikation durch
die Herausgeber der Reihe geprüft.

*Notes on the quality assurance
and peer review of this publication*

Prior to publication,
the quality of the work
published in this series is reviewed
by the editors of the series.

Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
(Hrsg./Cur.)

**Michelangelo Buonarroti:
Leben, Werk und Wirkung**
**Michelangelo Buonarroti:
Vita, Opere, Ricezione**

Positionen und Perspektiven
der Forschung
Approdi e prospettive della
ricerca contemporanea

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildungen auf dem Umschlag:
Die Sixtinische Kapelle. Mit einer Einführung von Carlo Pietrangeli.
Zürich und Düsseldorf: Benziger, 1993
(S. 137)
Michelangelo. Grafia e biografia: Disegni autografi del maestro.
Hrsg. von Lucilla Bardeschi Ciulich e Pina Ragionieri. Florenz:
Mandragora, 2002 (S. 71)

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 2194-3001
ISBN 978-3-631-62990-1

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2013
Alle Rechte vorbehalten.
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Wien · Warszawa

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

*Per Enzo Noè Girardi
Maestro di Studi michelangioleschi*

*Für Edward Reichel, meinen akademischen Lehrer,
der mich die Gedichte Michelangelos entdecken ließ*

Susanne Gramatzki

Vorwort der Herausgeberinnen

Der sechste Band der Reihe *Mittelalter und Renaissance in der Romania* (MIRA) ist einem der bekanntesten Künstler der Renaissance, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), gewidmet. Ziel des Bandes ist es, den in den letzten Jahren erarbeiteten Kenntnisstand zu Leben und Werk Michelangelo Buonarrotis zusammenzuführen und durch aktuelle Forschungsperspektiven zu ergänzen. Wir haben uns dabei von der Prämisse leiten lassen, den Bildhauer Michelangelo nicht vom Dichter zu trennen, den Architekten nicht vom Maler, sondern mit einer möglichst großen Vielfalt von literatur-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen einen transdisziplinären Überblick über das gesamte – malerische, skulpturale, architektonische und dichterische – Werk Michelangelos zu geben. Somit versteht sich dieser Band auch als Beitrag zu einer interdisziplinär orientierten Forschung, die die Methoden und Ergebnisse unterschiedlicher Fächer in einen konstruktiven Dialog treten lässt.

Ein besonderer Dank gebührt Gianluca Tedaldi, der seine von Michelangelos Werk inspirierten Zeichnungen diesem Band zur Verfügung gestellt hat: Uns erschien es angebracht, die aktuellen Forschungsperspektiven auch von zeitnahen Zeichnungen begleiten zu lassen.

Grazia Dolores Folliero-Metz, Susanne Gramatzki

Inhaltsverzeichnis / Indice Generale

Grazia Dolores Folliero-Metz / Susanne Gramatzki:
Einleitung: Michelangelo Buonarroti. Positionen und Perspektiven der Forschung /
Introduzione: Michelangelo Buonarroti. Approdi e Prospettive della ricerca13

I. Werkkoordinaten / Coordinate dell'Opus michelangiotesco

Briefe und Dichtungen / Lettere e Rime

Enzo Noè Girardi: *Sulle Lettere di Michelangelo*53
Michael Engelhard: *Der Dichter Michelangelo*75

Die vielen Gesichter der einen Liebe / I molti Amori

James Saslow: *Sexual Variance, Textual Variants: Love and Gender in*
Michelangelo's Poetry99
Angelika Kovačić-Lauie: „*Occhio, luc'e splendore*“: *Liebe im Zeichen der*
Transzendenz119
Claudio Scarpati: *Dalla poesia d'amore alle rime spirituali*137

Ästhetik und Kanon / Estetica michelangiotesca e Michelangelo Canone figurativo

Grazia Dolores Folliero-Metz: *Die Ästhetik des Ideal-Schönen in der*
italienischen Renaissance am Beispiel Michelangelos169
Susanne Gramatzki: *Selbstvergewisserung der ästhetischen Moderne.*
Eugène Delacroix, die Renaissance und Michelangelo203

II. Von der Dichtung zur bildenden Kunst: Michelangelos komplexes Opus / Da un difficile Linguaggio Poetico ad una Opera Figurativa difficile

Zwischen Tradition und Innovation: Michelangelos Rime / Tradizioni linguistiche e poetiche, Traduzioni e Tradimenti

Giorgio Masi: *Il "gran restauro": altre proposte di esegesi poetica*
michelangiotesca235
Maria Chiara Tarsi: *Suggestioni "laurenziane"*
nella poesia di Michelangelo261
Barbara Stoltz: *Michelangelos Rime und die Kunsttheorie Dantes*281

Oscar Schiavone: *L'arte delle Rime. La lingua poetica di Michelangelo*.....301

Franziska Kraft: *Die deutschen Michelangelo-Übersetzungen im 19. Jahrhundert. Gnastis Edition als Epochensignatur*.....321

Das liebende Auge des Künstlers / Amore e l'occhio dell'Artista

Martin Blawid: „L'amor, la fede e l'onesto desio“.
Zur Konzeption von ‚Liebe‘ und ‚Schönheit‘ in Michelangelo
Buonarrotis Sonett Nr. 83 (Veggio nel tuo bel viso, signor mio).....343

Berthold Hub: „La beltà, che muove e porta al cielo ogni intelletto sano“: *Liebe dichten und Kunst denken*.....357

Toni Hildebrandt: „Platonisierende Erotik“ –
Thomas Mann, Michelangelo Buonarroti und Marsilio Ficino.....381

Annäherungen an Michelangelos Werk / Approcci nuovi e antichi all'Opera figurativa di Michelangelo

Wolfgang Leist / Stefan Trinks: *Michelangelo und das Reimen der Formen*.....397

Alina Mendoza Cantú: *Desnudez y hábitos santos en dos "autorretratos" de Buonarroti*.....421

Steven Stowell: *Michelangelo and the Theory of Allegory in Sixteenth-Century Literature on Art*.....445

Gianluca Tedaldi: *Le 'macro' nel Giudizio: Immagini nascoste e influssi danteschi nell'affresco di Michelangelo*.....463

III. Das bildkünstlerische Werk Michelangelos:

Analysen und Thesen / L'Opera Figurativa Michelangiolesca: Ricezioni, Analisi, Ipotesi

Der Blick der Moderne auf Michelangelo / I Moderni e

Michelangelo: Ispirazione, confronto, relazione

Elena Filippi: *Un ponte crollato fra il Medioevo e i Moderni: Michelangelo nella teoria artistica di Fritz Burger*.....481

Andrew Leach: *Modern Architecture and the Actualisation of History: Bruno Zevi and Michelangiolo Architetto*.....501

Giuliana Scotto: *Classicità e modernità di Michelangelo.*

Lo Scalone del Ricetto nella Biblioteca Laurenziana alla luce della riflessione di Martin Heidegger sull'opera d'arte quale lotta di terra e mondo.....517

Philippe Jarjat: *Les bibliographies de Michel-Ange comme „super-cadres“*.....535

Zur künstlerischen Praxis Michelangelos / Come lavorava Michelangelo? Ipotesi e metodi di lavoro

Alessandra Pagliano: *Il Disegno nella bottega rinascimentale*.....553

Giulia Ceriani Sebregondi: *Michelangelo e le „seste negli occhi“.*
Prassi architettonica e capacità aritmetiche del Cinquecento a confronto.....565

Iva Hanke: *Malerei in der Skulptur.*
Domenico Ghirlandaio und Filippo Lippi als Quelle für Michelangelos frühe bildhauerische Werke.....591

Entwurf und Vollendung / Opere figurative e un 'non finito' (politico)

Monika Melters: *Idea und disegno: Bild, Wort und Geschichte in Michelangelos Entwurf für das römische Kapitol*.....617

Gerald Schröder: „Wunder der Schöpfung“ – *Zur Inszenierung des Unvollendeten bei Michelangelo*.....637

Michaël J. Amy: *Lorenzo il Magnifico's Façade for the Cathedral of Florence and Michelangelo's Apostle Statues, with an Addendum on the St. Matthew in 1515*.....667

Index Nominum.....733

Index Rerum.....740

Il "gran restauro": altre proposte di esegesi poetica michelangiotesca*

Giorgio Masi

... Parte rimembra
agli anni la beltà ...

Il lavoro sul testo delle rime di Michelangelo, il cui risultato a tutt'oggi più compiuto è ancora rappresentato dall'edizione critica allestita nel 1960 da Enzo Noè Girardi per gli "Scrittori d'Italia", può dirsi tutt'altro che concluso. Alle difficoltà filologiche relative al *corpus* nel suo insieme, tuttora oggetto di discussione (ordinamento dei pezzi, natura e significato del cosiddetto canzoniere), si affiancano quelle – non meno ostiche – legate alla corretta restituzione dei singoli componimenti. Da questo punto di vista, in particolare, esegesi e ecdotica procedono necessariamente di pari passo: com'è ovvio, infatti, l'edizione del testo è vincolata alla piena comprensione del suo significato letterale, il quale, però, nel caso delle poesie di Michelangelo è spesso di difficile decifrazione. Qui si prenderanno in esame quattro componimenti caratterizzati per l'appunto da ambiguità interpretativa, ciascuno riferibile a un diverso tema esperito dal grande artista nelle sue rime: un testo di polemica anticuriale, uno amoroso, uno spirituale (nella forma della preghiera) e uno d'occasione e di corrispondenza (il ringraziamento per un dono ricevuto).

1. "Qua si fa elmi, di calici, e spade"

Un esempio eloquente di ardua intelligibilità del dettato poetico è costituito dal celebre sonetto che reca il n° 10 nell'edizione Girardi:

Qua si fa elmi, di calici, e spade,
e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,
e croce e spine son lance e rotelle,
e pur da Cristo pazienza cade.
Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,

5

* Salvo diversa indicazione, le citazioni dalle rime di Michelangelo s'intendono tratte da Buonarroti 1998.

che 'nn'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
 poscia c'a Roma gli vendon 'lla 'ppelle,
 e ècci d'ogni ben chiuso le strade.
 S'i' ebbi ma' voglia a perder tesauo,
 per ciò che qua opra da' mme è partita 10
 e' può quel nel manto che Medusa in Mauro;
 ma 'sse àlto in cielo è povertà gradita,
 qual fia di nostro stato il gran restauro,
 s'un altro segno amorza l'altra vita?

In questo componimento sono implicate varie questioni su piani diversi: dal punto di vista metrico, l'autografo presenta ben due ipermetrie (vv. 2 e 11), non così frequenti nelle rime di Michelangelo;¹ per quanto concerne la resa del testo, la punteggiatura delle edizioni moderne non rende giustizia o addirittura contrasta con le parafrasi proposte dai commentatori più recenti; e dal punto di vista del contenuto domina l'oscurità, specie nelle terzine. Infine, non si capisce perché tutte le edizioni moderne (con la lodevole eccezione – parziale – di quella di Paola Mastrocola) abbiano cassato la firma burlesca ("Finis. | Vostro Miccclangiolo in Turchia"),² nella quale sono state acutamente rinvenute possibili allusività grafiche.³ Senza contare un'altra questione molto controversa, ossia quella della datazione, che in questa sede non si affronterà, accontentandoci

¹ Il testo del sonetto è conservato nel ms. XIII dell'Archivio Buonarroti (Firenze, Casa Buonarroti), a c. 5r. Gorni, contro il parere comune, ne ha revocato in dubbio l'autografia (vd. Gorni 1996, 440-441); ritengo, però, che avesse ragione Guasti nel considerare le alterazioni grafiche (in direzione di una pur inattestata "impostazione mercantesca" rilevata da Gorni) come un voluto camuffamento d'autore, in un gioco che coinvolge tutti gli aspetti del testo (cfr. Buonarroti 1863-1864, 157; e vd. qui sotto la nota 3). Ciò è confermato dalle recenti osservazioni di Antonio Ciaralli: "sembra una pagina disegnata più che scritta [...] secondo un atteggiamento che apparterrà anche al Buonarroti maturo" (Ciaralli 2009, 86). Quanto ai diversi esempi di altre presunte ipermetrie michelangiotesche segnalati in Girardi 1974, 164, sono perlopiù semplici casi di mancanza di apocopi, che all'epoca erano usualmente trascurate da autori e copisti.

² L'eccezione della Mastrocola è parziale perché la studiosa ha comunque estromesso il "Finis": vd. Buonarroti 1992, 77. Cesare Guasti, invece, a suo tempo aveva riportato tutto (vd. Buonarroti 1863-1864, 157).

³ Nell'accostamento del proprio nome a *micio*, ossia 'asino' (e quindi da mantenere palatale): vd. Gorni 1996, 440. Ma vd. già Guasti: "e anche il nome è storpiato per ghiribizzo: in tutto è stranezza" (Buonarroti 1863-1864, 157 nota 1).

di accogliere come unico elemento interno sicuro il riferimento a Roma (sulla scorta del v. 7), lasciando aperta l'epoca di composizione (anche se vari indizi inducono a preferire una cronologia giovanile, molto probabilmente non posteriore alla morte di Giulio II).⁴

Guasti e Girardi corressero a testo l'ipermetria del v. 11 (eliminando la *e* iniziale), ma non quella del v. 2, forse perché non la percepirono, o forse perché era più complicato intervenire.⁵ In linea di principio, in presenza di un autografo sembra opportuno rispettare anche le irregolarità o addirittura gli errori dell'autore;⁶ d'altro canto all'epoca di Michelangelo si dava per scontato che il lettore rimediasse per proprio conto a eventuali ipermetrie, se erano sufficienti elisioni o apocopi. In questo caso, però, non è detto si trattasse di inconsapevoli manchevolezze, perché è possibile presupporre una continuità metrica (e nella lettura) col verso che precede l'ipermetro, prevedendo quindi tra l'uno e l'altro una episinalefe: non solo tra i vv. 1-2, come ha ipotizzato in seguito Girardi,⁷ ma anche tra i vv. 10-11. Tale continuità consente di regolarizzare pure l'andamento ritmico dei vv. 2 e 11, nei quali altrimenti la sillaba atona iniziale determina un *ictus* sulla quinta sillaba (rispettivamente in *Cristo* e in *mànto*), rendendoli due normalissimi endecasillabi *a minore*.

Quanto alla punteggiatura, occorre intervenire anzitutto su quella dei vv. 3 e 4, che attualmente in tutte le edizioni moderne riflette la parafrasi proposta da Girardi (sulla scorta di Guasti) per il v. 4: "e Cristo stesso perde la pazienza".⁸ Ma questa interpretazione mal si attaglia al conte-

⁴ Mi riferisco, in particolare, ai caratteri della grafia (su cui vd. Bardeschi Ciulich 1973, 136) e ai mutati rapporti coi pontefici all'epoca dei papi medicei. Parrebbe dunque condivisibile la collocazione di questo componimento tra i primi decisa da Girardi nell'ordinare cronologicamente la raccolta.

⁵ Gorni ha suggerito di attribuire "a di valore nullo, come se fosse *(i) sangue Cristo*, alla stregua del 'porco sant'Antonio' di *Par. XXIX* 124; o addirittura *Christi*" (Gorni 2001, 588 nota al v. 2; cfr. Gorni 1996, 440).

⁶ Contini espresse limpidamente il concetto, attribuendo il fatto in sé all'inesperienza dell'autore: "V. 11: certamente ipermetro [...], ma perché correggerlo se tale è anche 2? Che la parola iniziale sia più facilmente espungibile che qualunque di 2, non è, trattandosi di autografo, una buona ragione; e si deforma la realtà, che è, va ripetuto, di faticoso e spesso incondito tirocinio" (Contini 2007, 672).

⁷ Girardi 1974, 164. Cfr. poi Romei 2007, 319 nota 49; Menichetti 1993, 162.

⁸ Buonarroti 1960, 163. Cfr. Baldacci 1975, 281; Buonarroti 1981, 51; Buonarroti 1992, 76; Gorni 2001, 588; Buonarroti 2006, 97. Nell'edizione di Guasti, che pa-

nuto delle quartine, perché implicherebbe un Cristo irato che, tornato per aggiustare le cose, verrebbe in qualche modo sconfitto e fatto a pezzi, mentre è più consono immaginare un Cristo *patiens* di cui si continua a fare strame, giusta i caratteri di sopportazione contrapposta all'ira esaltati da San Paolo,⁹ perfettamente rispondenti alla contrapposizione tra simboli della Passione e simboli offensivo-guerreschi esibita al v. 3. Da accogliere senz'altro, quindi, la proposta di Contini, che considerava "anacronistico" il significato 'anche, perfino' attribuito a *pur* e assegnava a *cade* il valore di 'scende sulla terra, emana', sulla scorta di convincenti rimandi petrarcheschi:¹⁰ dunque, la parafrasi sarà piuttosto 'eppure da Cristo continua a provenire pazienza' (in altre parole: eppure Cristo tollera tutto questo), e allora la punteggiatura andrà modificata di conseguenza: "e croce e spine son lance e rotelle: / e pur, da Cristo pazienza cade".¹¹

L'avversativa che segue¹² va dunque interpretata conseguentemente: 'Ma la sua abnegazione non giunga al punto di indurlo a tornare in Terra'

rafrasava "però egli stesso ci perde la pazienza" (con riferimento al Redentore già nominato al v. 2), il v. 3 era chiuso da un punto e virgola e il 4 da un esclamativo.

⁹ "Si volens Deus ostendere iram et notam facere potentiam suam sustinuit in multa patientia vasa irae aptata in interitum" (*Ad Romanos*, 9, 22). Altri riferimenti paolini sono citati da Residori (Buonarroti 1998, 19 nota al v. 4).

¹⁰ Soprattutto il secondo, *R. n. f.*, 29, v. 33, di cui Michelangelo replica l'andamento ritmico e i suoni delle ultime quattro sillabe: "ché 'n giusta parte la sentenza cade" (vd. Contini 2007, 671-672). Residori aggiunge per *cade* anche un riscontro dantesco (*Purg.*, XXIII, vv. 61-62). La parafrasi "e tuttavia Cristo continua a pazientare" era comunque già stata proposta da Rizzi, Dobelli e Cicognani, richiamati dalla Mastrocola (Buonarroti 1992, 76 nota al v. 4).

¹¹ Il valore avversativo di *ep(p)ur*, nonostante il *Grande dizionario* del Battaglia rechi esempi non anteriori al Seicento (ma stando al *Dizionario etimologico* di Cortelazzo e Zolli era già trecentesco), è evidente in almeno altri tre luoghi delle *Rime* di Michelangelo: nel madrigale 172, vv. 14-15: "[...] e pur m'è gran ventura, / s'è vinco, a farla bella, la natura", nel madrigale 240, all'inizio del v. 8 (come nel sonetto 10): "E pur si parte e picciol tempo dura", e nel sonetto 288 al Beccadelli, nel v. 7: "manca la speme, e pur cresce il desio". Anche il semplice *pur*, accanto ai significati 'solo, sola' e 'almeno' e all'uso avverbiale con valore durativo ('continuare a...'), presenta molto spesso un significato avversativo ('comunque, nondimeno'): vd. 98, v. 6; 101, v. 12; 104, v. 12; 108, v. 7; 125, v. 11; 131, v. 7; 143, v. 7; 232, v. 14; 256, v. 13, 294, v. 12; 300, v. 4.

¹² Gorni ha proposto di intendere *Ma* come forma con elisione dell'avverbio *Ma(i)*, da correlare a *più* (Gorni 1996, 440; Gorni 2001, 588 nota al v. 5). Tale elisione è effettivamente molto frequente nelle poesie michelangiotesche (in un caso colle-

(improponibile l'idea di sostituire un'ira purificatrice al rinnovato sacrificio di sé: solo una seconda redenzione potrebbe salvare il mondo caduto in una simile abiezione, potrebbe consentire il "gran restauro" del "nostro stato").¹³ I versi iniziali della seconda quartina parlano infatti di un ritorno di Cristo: "Ma non ci arrivi più 'n queste contrade"; dunque non andranno riferiti solo a Roma,¹⁴ come accade in tutte le parafrasi, ma al mondo in generale: "Ma Cristo non torni più da queste parti", ovvero si guardi bene dal farsi uomo una seconda volta; Roma, da parte sua, sarebbe causa particolare dell'aggravio sanguinoso di tormenti che lo colpirebbero, per l'avidità della sua stessa Chiesa: perché non si limiterebbero a ucciderlo, egli sarebbe addirittura scuoiato (ne farebbero commercio, come ora vendono la sua pelle, trafficano con le cose più sacre e con le reliquie).¹⁵ A conclusione di simili iperboli, alla fine della seconda quarti-

gata a *più*: "son fatto tal, che ma' più sarò mio", nel n° 235, v. 4). Tuttavia, in questo caso darebbe luogo a una forma di iperbato molto singolare, che non trova rispondenza nell'uso poetico del Buonarroti; mentre l'avversativa è perfettamente spiegabile, e anzi necessaria, in base alla logica dell'enunciato.

¹³ Per Cristo adirato con la sua Chiesa corrotta non è necessario rinvenire modelli nel Berni o nel Pistoia, come hanno fatto Clements e Gorni (Clements 1965, 129-130; Gorni 1996, 441; peraltro, i testi richiamati dai due studiosi non dimostrano legami di alcun genere con questo di Michelangelo), ma è sufficiente rifarsi all'archetipo, i sonetti avignonesi di Petrarca: la folgore da Dio sulla curiameretrice in "Fiamma dal ciel" (*R. n. f.*, 136), l'"ira di Dio" in "L'avara Babilonia" (*R. n. f.*, 137, v. 2), quella di Cristo stesso in "Fontana di dolore": "[...] un gran miracol fia / se Cristo teco affine non s'adira" (*R. n. f.*, 138, vv. 7-8). Tuttavia, trasferita al sonetto michelangiotesco l'ira di Cristo non costituirebbe, come in Petrarca e nei suoi emuli, l'agognata risolutiva punizione di un clero tracotante, bensì una sorta di impulso di cui il poeta addirittura scongiurerebbe la concretizzazione perché ineluttabilmente destinata all'insuccesso: una sfiducia irriverente che, pur in chiave di iperbole comico-satirica, pare totalmente estranea alla sensibilità dell'artista (oltre che lontanissima non solo da Petrarca, ma anche da due burleschi come il Pistoia e il Berni).

¹⁴ Non mi risultano presenze di Cristo a Roma, se non nel *Quo vadis?* di Sienkiewicz (e anche lì solo didatticamente prospettata a un San Pietro inadempiente).

¹⁵ Secondo Guasti, invece: "se no il prezzo, con che si vendono i sacramenti suoi, a poco a poco diventerà enorme" (Buonarroti 1864-1865, 157; ipotesi rilanciata da Gorni 1996, 441; Gorni 2001, 588 nota al v. 6). Ma questa spiegazione, oltre a sembrare linguisticamente anacronistica, a mio parere è meno conseguente di quella fornita da tutti gli altri commentatori. Che senso ha dissuadere Cristo da tornare in terra per non far crescere i prezzi delle reliquie? Tanto più che la sua disponibilità in persona, casomai, dovrebbe farli diminuire! Questa è un'iperbole

na, oltre a eliminare la virgola del v. 7 appare d'obbligo introdurre l'esclamativo: "poscia c'a Roma gli vendon lla' ppelle / e' ecce d'ogni ben chiuso le strade!".

Le terzine appaiono quasi irrelate dalle quartine, come non di rado accade nei sonetti di Michelangelo; tanto che tra fronte e sirma si potrebbero individuare, forse, gli indizi dello stacco fra due diverse 'giornate' di lavoro poetico. Il tenue legame sembra risiedere esclusivamente in quell'avverbio di luogo, *qua* (v. 10), che riprende quello d'esordio. Tale avverbio svolge in questo componimento un ruolo cruciale; e bisogna attribuirgli un doppio valore, uno specifico-locale e uno più generale: *qua* (a Roma) ma anche *qua* (in Terra), contrapposto quest'ultimo – come molto spesso nelle *Rime* – al "cielo" evocato al v. 12.¹⁶ Allo stesso modo, il pronome che improvvisamente qui irrompe (*io*, al v. 9, seguito da *me* al v. 10) si dilata dall'individuale al collettivo al v. 13 ("nostro stato"), con un caratteristico salto dal singolare al plurale che ricorda l'esordio della *Divina Commedia* (*nostra vita / mi ritrova*) e che ritorna anche in altre poesie spirituali michelangelolesche, per esempio nel sonetto 87.¹⁷ Nelle quartine si parla di due peccati distinti commessi *qua*, cioè a Roma e nel mondo: uno è stigmatizzato in due versi, il primo e il terzo (invece di condividere ed esaltare la Passione, si persegue e si pratica il suo opposto, la guerra; l'aggressività ha soppiantato la mansuetudine); l'altro coinvolge i vv. 1, 2 e 6-7, ed è l'avidità simoniaca, il commercio delle cose più sacre: i calici dell'Eucarestia, per forgiare elmi e spade;¹⁸ il sangue di Cristo, addirittura

la sua stessa pelle. È a quest'ultimo peccato che si ricollega la prima terzina: la virtù opposta all'avidità avrebbe la sua massima esaltazione nel seguire il suggerimento evangelico di Gesù: "si vis perfectus esse vade, vende quae habes et da pauperibus et habebis thesaurum in caelo, et veni sequere me",¹⁹ dove per l'appunto compare un *tesauro* celeste contrapposto a quello mondano: perdendo l'uno si guadagna l'altro.²⁰ Da buon savonaroliano, spesso Michelangelo (un po' come Guicciardini nel famoso ricordo del *particolare*, anch'egli alle prese con "la ambizione, la avarizia e la mollizie de' preti")²¹ riconduce irresistibilmente a se stesso l'esame di coscienza: accusare altri lo porta ad accusare se stesso. La sostanza delle terzine consiste precisamente in questo: rinvenire anche in sé un peccato simile a quello rimproverato ad altri (i preti simoniaci); si tratta di una sorta di ammissione implicita di colpa: per quanto mi riguarda, io, se volessi, potrei seguire la strada della povertà indicata da Cristo, ma come tutti gli uomini non lo faccio, e quindi mi chiedo come potremo salvarci (domanda angosciata che si ripeterà più volte anche nei sonetti spirituali della vecchiaia: come espiare le colpe commesse?).²²

Se la sostanza appare essere verosimilmente questa, la forma con cui Michelangelo esprime i concetti appena esposti è, come di consueto, ellittica e involuta. Implicito, si è detto, è il rapporto quartine-terzine; a mio parere alla fine del v. 9 bisogna presupporre necessariamente non solo una forte ellissi, ma una vera e propria aposiopesi, che sottintende non tanto "questo è proprio il momento" (Girardi) o "this is it" (Clements, tradotto "questo è quello che è avvenuto" dalla Mastrocola)²³ o

comica, frequente nei romanzi cavallereschi (significativo il riscontro indicato da Romei: "e 'l polverio n'andò insino alle stelle", in *Morgante*, XIX, 172, v. 1; vd. Romei 2007, 320), come mostra anche il ritorno quasi *ad litteram* nelle ottave rusticali michelangelolesche n° 54, 8, vv. 1-2: "I' sento in me non so che grand'amore / che quasi arrivare' nsino alle stelle".

¹⁶ Si può dire, anzi, che nelle *Rime* sia il significato quasi esclusivo dell'avverbio *qua*: vd. 31, v. 13; 45, v. 15; 83, v. 10; 117, v. 15; 132, v. 12; 140, v. 12; 179, v. 3; 201, v. 3. Meno 'specializzato' l'uso di *qui*, comunque anch'esso in questa accezione in 28, v. 14; 54, v. 7; 105, v. 14; 107, v. 8; 111, v. 4; 121, v. 16; 150, v. 12; 193, v. 11; 195, v. 1; 229, v. 11; 238, v. 4; 240, vv. 2 e 13; 258, v. 2; 259, v. 14 (peraltro frequentissimo 'avverbio-chiave' negli epigrammi per Cecchino, li sempre col valore di 'in questa tomba').

¹⁷ In tale componimento la prima persona singolare caratterizza i vv. 1-8, la prima plurale i vv. 9-12, poi di nuovo singolare negli ultimi due versi.

¹⁸ Non è certo da pensare che i calici (d'oro) siano fusi per realizzare le armi, quanto naturalmente che siano venduti a tale scopo.

¹⁹ *Mt.*, 19, 21; cfr. *Mc.*, 10, 21; *Lc.*, 18, 22. E cfr. anche *Lc.*, 12, 33-34.

²⁰ Notevole il latinismo *tesauro* in rima, probabilmente richiamato da *Mauvo* (quest'ultimo in rima baciata con *restauro* già nell'evidente modello di questi versi, ossia *R. v. f.*, 197, vv. 4-6; ivi al v. 8 *l'aurò*): è *hapax* nelle rime di Michelangelo, contro due attestazioni di *tesoro* (entrambe in 67, vv. 29 e 54).

²¹ Si tratta, com'è noto, del ricordo 28 della raccolta C (Guicciardini 1994, 65).

²² Vd. fra gli altri il sonetto 293, teso proprio a implorare aiuto per l'espiazione, impossibile con le sole proprie forze. Su di esso mi soffermerò più avanti, nel par. 3.

²³ Clements riferì l'"opra [...] partita" alla (di)partita di *una* opera michelangelolesca ben precisa, ossia la statua bronzea di Giulio II, distrutta per mano dei Bentivoglio: Michelangelo accuserebbe qui il papa di essere stato, con la sua condotta "impetuosa" (per dirla con Machiavelli), la causa della distruzione di quel manufatto e al contempo di essere stato capace di pietrificarlo per la sua preferenza di una spada a un libro (presumibilmente sacro) in mano a tale suo simulacro. A parte le acrobazie interpretative relative all'"opra da me [...] partita" (la statua

"vengo accontentato" (Residori, che recupera tacitamente una suggestione di Baldacci, il quale aveva connesso i vv. 10 e 11: "potrà accontentarmi colui che è vestito dal manto pontificale") o "ecco, ciò si è realizzato" (Fanelli), bensì: "potrei farlo". A tale concetto implicito va ricollegata infatti la frase introdotta dall'avversativa al v. 12, che è appunto un'ammissione di colpa: ma io, come tutti ("nostro stato", v. 13), non lo faccio ("un altro segno amorza l'altra vita" è la pessimistica conclusione). Inoltre, acquisita l'idea che "quel nel manto" sia il papa e non altri,²⁴ occorre chiarire che la *e* ipermetra all'inizio del v. 11 è una congiunzione e non, come nella trascrizione diplomatica di Girardi e nel testo di Residori sopra riportato (in contrasto con la sua stessa parafrasi), un pronome pleonastico. Il v. 11 non è – come potrebbe sembrare con quel pronome o comunque omettendo la congiunzione – 'conseguenza' del 10, in quanto il *per ciò che* si lega al precedente v. 9, non si riferisce al successivo, che invece è sicuramente coordinato al 10. Che l'effetto pietrificante sia da riferire a se stesso è dimostrato anche dal modello di questi versi, che contengono una delle pochissime citazioni mitologiche di Michelangelo poeta:²⁵ non per caso, infatti, essi sono ripresi quasi alla lettera da Petrarca, e precisamente da quel sonetto 197 che funge da ipotesto anche per

distrutta non si separa solo dal suo autore, il quale peraltro si è già allontanato da essa nel momento in cui l'ha consegnata al committente), a parte la totale assenza di indizi testuali che inducano a identificare i referenti di questi versi proprio con quella statua e con quelle parole del papa, resta totalmente incomprensibile l'avversativa con cui inizia la terzina seguente: se il *tesoro* di fatto è andato perduto, allora perché dubitare di guadagnarsi il cielo, essendo egli povero? Perché sentirsi coinvolto nella corrotta avidità descritta nelle quartine? E se quel tesoro che ha perso è solo sentimentale-affettivo, che c'entra la povertà evocata al v. 12?

²⁴ La perifrasi è antonomastica e la designazione ha luogo con un deittico al singolare: è molto improbabile che si tratti di uno dei tanti ammantati che circondavano il pontefice, piuttosto che del più eminente fra tutti. Inoltre, probanti appaiono i referenti danteschi evocati come paralleli per tale perifrasi, uno proprio nel canto dei simoniaci: *Inf.*, XIX, v. 69: "sappi ch' i fui vestito del gran manto", dice papa Niccolò III; l'altro nel canto 'reciproco' a questo, ossia *Purg.*, XIX, dove Adriano V denuncia la difficoltà a preservare la dignità papale dal peccato che più la minaccia, giustappunto l'avidità: "Un mese e poco più prova' io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda" (vv. 103-104). Da respingere, dunque, l'ipotesi di Parronchi, secondo cui "quel nel manto" indicherebbe il cardinale Riaro, per il quale Michelangelo lavorò all'epoca del primo soggiorno romano, intrattenendo con lui rapporti molto difficili (cfr. Parronchi 1982).

²⁵ In proposito vd. Masi 2009, 184-185.

le rime rare connesse proprio a questo luogo: "pò quello in *me*, che nel gran vecchio mauro / Medusa quando in selce trasformollo" (vv. 5-6). È evidente come anche il primo termine della similitudine (*quello* in Petrarca è Amore) corrisponda logicamente al primo termine della riscrittura michelangiotesca (*quel nel manto*), e quindi l'effetto di Medusa cui allude il secondo termine non può che agire sull'*io* protagonista della terzina buonarrotiana; ed è altrettanto evidente, mi pare, come quella iniziale congiunzione ipermetra risultasse indispensabile a Michelangelo per assimilare la potenziale perdita di un *tesoro*, la *partita* da lui dell'*opra* e la propria pietrificazione. Insomma, Michelangelo lamenta (in termini burleschi, secondo una commistione col piano spirituale che gli è peculiare, e che apparteneva alla tradizione comica toscana: basti pensare al *Morganze*)²⁶ che proprio il successore di Pietro abbia concentrato tutto il suo impegno finanziario, rastrellando risorse nei modi più sacrileghi, per uno scopo totalmente anticristiano; questo potrebbe costituire un'opportunità ascetica per lui, visto che l'arte è l'ultimo dei pensieri del papa, ma anche ciò è impossibile perché il mondo tutto – lui incluso – è segnato indelebilmemente dall'avidità.

Alla luce di quanto si è detto, la parafrasi delle terzine dovrebbe essere la seguente:

Se io ebbi mai voglia di perdere un tesoro... (dato che qui il lavoro se n'è andato da me e quello col manto ha [su di me] lo stesso potere di Medusa sul mauritano); ma se nell'alto dei cieli è la povertà ad essere gradita, quale potrà essere il grande riscatto del nostro stato [di peccatori], se un [idolo di] segno opposto fa dileguare la prospettiva di salvezza?

Le osservazioni precedenti e quest'ultima parafrasi inducono a proporre di restituire il testo del sonetto come segue:

Qua si fa elmi, di calici, e spade,
e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,
e croce e spine son lance e rotelle:
e pur, da Cristo pazienza cade.
Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,

5

²⁶ Tale commistione permane nella vecchiaia, se si pone mente al capitolo 267 e a certi passi del sonetto 300 al Beccadelli (sull'interpretazione dei quali vd. Masi 2009, 178 nota 2 e 182-183 nota 2), e anche al sonetto 299 di ringraziamento al Vasari, sul quale vd. qui, più avanti, il par. 4.

che 'nn'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
 poscia c'a Roma gli vendon 'lla 'ppelle
 e ècci d'ogni ben chiuso le strade!
 S'i' ebbi ma' voglia a perder tesauo...
 (per ciò che qua opra da 'mme è partita 10
 e può quel nel manto che Medusa in mauro);
 ma 'sse alto in cielo è povertà gradita,
 qual fia di nostro stato il gran restauro,
 s'un altro segno amorza l'altra vita?

Finis.
 Vostro Miccclangiolo in Turchia

La punteggiatura proposta per i vv. 9-11 trova riscontro in un simile inciso parentetico dopo il nono verso, legato sintatticamente al dodicesimo (in modo ancor più evidente che nel sonetto 10), presente in un altro sonetto michelangiotesco, il n° 84:

Chi semina sospir, lacrime e doglie
 (l'umor del ciel terrestre, schietto e solo 10
 a vari semi vario si converte)
 però pianto e dolor ne miete e coglie;
 chi mira alta beltà con sì gran duolo,
 ne ritra' doglie e pene acerbe e certe.

Se in questi ultimi versi risalta immediatamente il collegamento tra il soggetto (*Cbi*) e la dittologia verbale che chiude il v. 12 (in una disposizione chiasmica verbo - oggetto - oggetto - verbo), collegamento sottolineato pleonasticamente dalla congiunzione conclusiva (*però*), l'inciso resta sospeso allo stesso modo del sonetto 10, e allo stesso modo un'anafora riprende il discorso dopo una pausa: *chi* + verbo ai vv. 9 e 13, come nel n° 10: *s(e)* al v. 9, *ma 'sse* al v. 12.

2. "S'un casto amor, s'una pietà superna"

Un sostrato o ipotesto petrarchesco agisce non per un solo verso, ma per l'intero componimento nel caso del sonetto n° 59, come per primo rilevò Carl Frey:²⁷ si tratta dell'artificioso sonetto 224 del *Canzoniere*, tutto

²⁷ Cfr. Buonarroti 1964, 331: questo sonetto "scheint eine freie Nachbildung des bekannten S'una fede amorosa, un cor non finto (Pet. Nr. 188 [113]) zu sein". Su

costruito su un'unica unità sintattica, un lungo periodo ipotetico (protasi ai vv. 1-13, con verbo principale al v. 13, apodosi al v. 14):

S'una fede amorosa, un cor non finto,
 un languir dolce, un desiar cortese;
 s'oneste voglie in gentil foco accese,
 un lungo error in cieco laberinto; 5
 se ne la fronte ogni penser depinto,
 od in voci interrotte a pena intese,
 or da paura, or da vergogna offese;
 s'un pallor di viola et d'amor tinto;
 s'aver altrui più caro che se stesso; 10
 se sospirare et lagrimar mai sempre,
 pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;
 s'arder da lunge et agghiacciar da presso
 son le cagion' ch'amando i' mi distempre,
 vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.

Il corrispondente sonetto michelangiotesco presenta analoga struttura e varie riprese testuali:

S'un casto amor, s'una pietà superna,
 s'una fortuna infra dua amanti equale,
 s'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
 s'un spirto, s'un voler duo cor governa; 5
 s'un'anima in duo corpi è fatta eterna,
 ambo levando al cielo e con pari ale;
 s'Amor d'un colpo e d'un dorato strale
 le viscer di duo petti arda e discerna;
 s'amar l'un l'altro e nessun se medesimo, 10
 d'un gusto e d'un diletto, a tal mercede
 c'a un fin voglia l'uno e l'altro porre:
 se mille e mill'altri, non sarien centesimo
 a 'ttal nodo d'amore, a 'ttanta fede;
 e sol l'isdegno il può rompere e sciorre.

Questa poesia è indicativa per comprendere "come lavorava" l'artista-poeta, perché disponiamo di un testo di partenza e di un testo di arrivo. Quanto il primo è armonico, scorrevole e piano altrettanto il secondo è

un piano opposto, di deciso abbassamento parodico, lo stesso sonetto petrarchesco ispirò il Berni per il suo lubrico *Sonetto delle puttane* (Berni 1985, 30).

involuto, con una sintassi slittante ("ha smarrito il filo sintattico del discorso", scrisse benissimo Contini²⁸), un'ipermetria non emendabile (al v. 12), se non a costo di eliminare una parola dall'autografo,²⁹ e la consueta presenza di "versi piuttosto oscuri" (Residori). Per chi giudica secondo i canoni della maestria formale, è un confronto impari fra un testo frutto della più alta perizia stilistica che si possa desiderare e un altro che sembra scimmiottarlo rozzamente. Eppure certi versi di Michelangelo, presi a sé, hanno persino maggiore efficacia dei corrispondenti petrarcheschi, e non solo sul piano del contenuto: se Petrarca scrive "s'aver altrui più caro che se stesso" (v. 9), quasi un precetto evangelico prestato alla lirica cortese per il solo tramite del passaggio dall'uguaglianza al comparativo (dal *come* al *più*),³⁰ Michelangelo risponde con un più passionale "s'amar l'un l'altro e nessun se medesimo", in cui la dualità simmetrica e inscindibile è marcata dalla duplice allitterazione degli emistichi (rispettivamente di /ed j) e dalla sinalefe centrale che di fatto annulla la cesura. E l'insieme compassato e monodico (necessariamente solipsistico) del sonetto petrarchesco diviene, nell'affollarsi delle anafore della lunghissima protasi, un'architettura ritmicamente binaria (ogni distico delle quartine michelangiotesche ripete ossessivamente l'alternativa uno / due, cioè concettualmente 'due in uno').³¹ Tale architettura è implicitamente 'mossa' dal gioco del sottinteso verbale, che è tale nei primi due versi ("Se [e-sis*tesse][...]."),³² per diventare esplicito nelle 'situazioni' dei vv. 3-8, dilatandosi poi nel periodo "oscuro" della prima terzina.

L'itinerario stilistico compiuto da Michelangelo appare evidente e consapevole: l'effetto perseguito consiste nel porre in primo piano singo-

le parole-chiave, disinteressandosi dei dettagli connettivi (invece sapientemente sorvegliati da Petrarca), dettagli che restano impliciti, solo deducibili dalla logica dell'insieme. La terzina oscura esordisce con l'ennesimo scarto verbale della frase principale (dopo un congiuntivo 'implicito' ai vv. 1-2, l'indicativo ai vv. 3, 4, 5, di nuovo il congiuntivo al v. 8), ossia quell'inopinabile infinito durativo *amar*; inopinabile ma indispensabile, proprio perché, a differenza delle varie situazioni sincroniche delle quartine, quella descritta nella prima terzina si prolunga nel tempo. Guasti spiegò così i vv. 10-11, che costituiscono il corollario di precisazioni alla condizione generale introdotta dal v. 9: "con tal piacere e soddisfazione da far sì, che ambedue vogliano giungere a un fine stesso",³³ ripreso da Girardi: "con lo stesso gusto e piacere e mirando allo stesso fine".³⁴ Credo che sostanzialmente i due interpreti fossero nel giusto, ma queste parafrasi rescindono troppo sbrigativamente i particolari del distico, che invece hanno importanza perché annettono anche questo 'quadro' idilliaco alla sequenza binaria delle quartine (ossia il citato schema uno/due: due in uno), sintetizzando sul piano diacronico la precedente enumerazione di casi sincronici: si noti la triplice ripetizione di *uno* ("un gusto [...] un diletto [...] un fin") e la duplice, identica rappresentazione della coppia in relazione ("l'un l'altro [...] l'uno e l'altro"). Dunque così, più puntualmente, per non perdere le implicite relazioni con quanto precede, andranno parafrasati quei versi: "se l'uno [continua] ad amare l'altro, e nessuno dei due ama se stesso, avendo un unico, identico desiderio e provando un unico, identico piacere, tanto che l'uno e l'altro voglia porre come ricompensa [per sé] lo stesso fine".

Anche il verso finale presenta una divaricazione di lettura negli interpreti, in particolare fra Guasti ("potrà esser mai, che lo sdegno basti a romper questa fede e a scioglier questo nodo?") e Girardi ("E solo un moto di sdegno può rompere e sciogliere questo nodo"); tale divaricazione è ben evidenziata nella nota riassuntiva di Residori, che propone entrambe le parafrasi con un migliore adeguamento al testo: "«eppure basta lo sdegno a rompere (una tale fede) e sciogliere (un tale nodo)»; oppure: «e soltanto lo sdegno può rompere...». Dunque, una attribuisce a *e* un valore avversativo e a *sol* la funzione di ridimensionare il peso dell'*isdegno*

²⁸ Contini 2007, 673.

²⁹ Il sonetto si trova a c. 20 del ms. XIII dell'Archivio Buonarroti, insieme al n° 60 e al n° 61. Il primo a emendare il v. 12 fu Guasti; "se mille e mille non sarien centesimo" (Buonarroti 1863-1864, 190), versione accolta da Girardi (Buonarroti 1960, 31) e oggi dalla Fanelli (Buonarroti 2006, 124). Restaurò invece la forma originaria la Mastrocola (Buonarroti 1992, 119), seguita da Residori, la cui versione è quella citata qui sopra (Buonarroti 1998, 103).

³⁰ In questa forma è ricorrente nel *Canzoniere*: "pensoso più d'altrui che di se stesso" (R. v. f., 53, v. 101); "per cui sempre altrui più che me stesso ami" (R. v. f., 255, v. 11).

³¹ Ai tanti *un-uno-una* rispondono *dua* (v. 2), *dno* (v. 4), *duo-ambo* (vv. 5-6), *dno* (v. 8).

³² Preferibile un'integrazione al congiuntivo imperfetto, visto il tempo dell'apodosi ("sarien" al v. 12), piuttosto che l'indicativo proposto da Guasti in sintonia con la maggioranza dei verbi delle quartine ("avvi" [i]i; vd. Buonarroti 1864-1865, 190).

³³ Buonarroti 1864-1865, 190.

³⁴ Buonarroti 1960, 214. Nella parafrasi del verso precedente, sbaglia Girardi a rendere "s'amar" come "amarsi": si tratta di un elemento dell'anafora portante del *se*, che nulla autorizza a interrompere o variare a questo punto.

Le terzine contengono la sostanza della preghiera, la richiesta a Dio, articolata in due momenti: il primo, ciò che ha già (da Dio) e non è sufficiente; il secondo, ciò che desidera da Lui. Per capire il significato del primo di questi due momenti è necessario ripercorrere le fasi compositive del sonetto, che subì le maggiori modifiche proprio nella prima terzina. Se leggiamo le redazioni alternative di quest'ultima, si nota come Michelangelo abbia insistito soprattutto nel variare il v. 10. Ecco come appaiono le due versioni di tale verso rifiutate da Girardi:

Non basta, Signor mio, che tu m'invogli
 di ritornar là dove l'anima sia
 di render l'anima là doue la sia
 non come prima, di nulla, creata.

Nella prima versione risulta ancor meno chiaro il significato e la natura di ciò che il poeta già desidera (per volontà di Dio) ma non è sufficiente per lui: egli è invogliato a tornare in un luogo nel quale l'anima sia "creata". Evidentemente tale versione contava sul legame etimologico e logico fra *ritornar* e la *tornata* dell'ultimo verso, per cui il desiderio risultava essere comunque quello di salvarsi, perché il luogo del ritorno (che qui è taciuto) è implicitamente il Cielo, e quindi il significato complessivo è: non basta il desiderio di *tornare* (in Cielo), perché la *tornata* sia sicura.

La seconda alternativa abbandona questo legame etimologico a favore di un verbo 'pregnante', che contiene in sé (di nuovo, implicitamente) il dativo del destinatario, in quanto parte integrante della corrente formula eufemistica per 'morire': *rendere* (a Dio) *l'anima*. Eppure anche questa è inadeguata, perché può sembrare al lettore che il poeta aspiri semplicemente alla morte, dato che l'"oscuro" v. 11 (che però non subisce alcuna mutazione) pare riferirsi solo al fatto che l'anima, al momento del trapasso, è come se fosse creata di nuovo, uscendo non dal nulla, come avvenne nella prima creazione, bensì dal corpo (ed è quanto precisa esattamente il verso successivo). Manca, pure in questo caso, o non è abbastanza chiara, l'idea di salvezza. Ecco perché Guasti fu indotto a integrarla nella sua parafrasi di questa versione, anche se si trattò di un'integrazione fuorviante, richiamata, peraltro, dalla negazione iniziale del verso (*non...*), che fa presupporre una *correctio* implicita (...*ma*). Egli relegò in apparato la versione che Girardi avrebbe messo a testo, privilegiando invece la prima delle due alternative sopra citate (quella con *ritornar*), forse indotto a tale opzione dalla riscrittura del pronipote, che si

era ispirato chiaramente alla versione scartata da Girardi;³⁸ in sede di parafrasi Guasti sentì appunto la necessità di un'aggiunta esplicitiva fra parentesi tonde riguardante la 'seconda creazione' dell'anima: "E non basta, o Signore mio, che tu m'invogli di ritornare in cielo, dove l'anima sia creata, non già dal nulla come nell'origine sua (ma facendosi divina nel tuo lume di gloria)". Questa parafrasi, stranamente, fu riproposta da Baldacci, che pure seguiva il testo di Girardi.³⁹

In effetti, proprio per rimediare a tale ambiguità Michelangelo aveva pensato a una terza redazione del verso, quella accolta da Girardi: in essa, a costo di una certa ridondanza (*c'aspiri* ripete *m'invogli*, *sol* sottolinea *non basta*), compare l'inequivoco *ciel* a chiarire la sostanza del desiderio insufficiente. L'avverbio *sol* per ragioni metriche va necessariamente legato al seguente *perché* (essendo un endecasillabo *a minore*, *sol* segue la cesura); anzi, nella resa testuale la pausa tra i due emistichi andrebbe evidenziata, con una virgola ("c'aspiri al ciel, sol perché l'anima sia"). Ma anche in questa versione, Girardi (seguito da Residori e sostanzialmente dalla Fanelli), forse indotto dalla precedente integrazione esplicitiva di Guasti rispetto al v. 11, ne fornì un'altra ancor più fuorviante, sempre nella forma della *correctio*: "Signor mio caro, non basta che tu m'invogli a mirare al cielo perché l'anima sia ricreata, non come lo fu la prima volta, dal nulla, [ma dallo stato di miseria a quello della divina beatitudine]".⁴⁰

Di sicuro la 'seconda creazione' dell'anima non consiste né in una divinizzazione della stessa (Guasti), né tanto meno in una purificazione (Girardi), bensì proprio e soltanto in una nuova creazione, una seconda nascita, non dal nulla, ma dal corpo: è questa la sostanza (sottintesa) della *correctio*. Non c'è bisogno di aggiungere che questa seconda nascita implica la salvezza, perché essa si contrappone chiaramente alla *morte* dell'anima, la *secunda mors* paventata al v. 3: l'anima 'muore' (cioè si dannava) se non torna al suo Creatore, e quando torna a Dio l'anima non

³⁸ In realtà Buonarroti il Giovane alterò il v. 10 in modo da eliminare lo scoglio principale alla comprensione, ossia la 'seconda creazione' dell'anima: "Ma non basta Signor che tu ne invogli / di ritornar colà l'anima mia / dove per te di nulla fu creata" (Buonarroti 1864-1865, 238). Per chiarire meglio i criteri di scelta adottati da Guasti e da Girardi, in mancanza di indicazioni da parte dei due studiosi, l'unica possibilità resta la ricognizione diretta del manoscritto Vaticano (il che, durante la stesura del presente saggio, è stato inattuabile). Significativo che, viceversa, per l'ultimo verso le scelte di entrambi coincidano.

³⁹ Vd. Baldacci 1975, 311 nota ai vv. 9-11.

⁴⁰ Buonarroti 1960, 460-461.

muore, ma è come se fosse creata nella sua forma definitiva, priva del corpo. Ecco quindi la parafrasi delle terzine di questo sonetto che si propone:

Signor mio caro, non basta che tu mi invogli ad aspirare al Cielo, solo perché l'anima sia creata [per la vita eterna] (non come la prima volta, [per la vita mortale], dal nulla); prima che tu la spogli della veste mortale, ti prego di dimezzarmi la via lunga ed erta, e più facile e sicuro sarà il ritorno.

Il secondo momento della preghiera, cioè la seconda terzina, contiene quindi la richiesta sostanziale di aiuto rispetto al desiderio di salvezza già esistente ma di per sé inadeguato. Tale richiesta, come segnala Residori, è molto vicina a quella formulata in un sonetto al Beccadelli, il 288:

Ammezzami la strada c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
salir m'è di bisogno la tuo 'ita.⁴¹

In entrambi i casi si tratta di ottenere da Dio una decisiva facilitazione nel percorso (necessariamente faticoso, in salita) che ancora il poeta deve compiere per poter raggiungere l'agognata vita eterna. Il sonetto al Beccadelli è vicino all'altro anche per il vocativo al v. 10, uguale a quello del v. 9 di 293 e corrispondente alla formula con cui si rivolgeva in precedenza al Cavaliere, trasferita in vecchiaia alla divinità;⁴² e soprattutto per l'ultimo verso: "c'anzi morte caparri eterna vita", conforme al v. 12 di 293.

4. "Al zucchero, a la mula, a le candele"

Molto diversa è la temperie di un altro componimento della vecchiaia, il sonetto n° 299: si tratta di una poesia di ringraziamento per un ricco dono ricevuto, costituito da una serie di oggetti enumerati nei primi due versi (zucchero, una mula, delle candele e un fiascone di malvasia). Uno di questi oggetti, anomalo per un presente, in quanto umile e d'uso quotidiano e privato (le candele), consente persuasivamente di identificare il

⁴¹ Sonetto n° 288, vv. 9-11. Su di esso vd. Corsaro 2008, 263-266.

⁴² Probabilmente è proprio tale trasferimento all'origine dell'ipermetria del v. 9, a cui Girardi a testo rimedia introducendo l'apocope *or* (cfr. infatti Buonarroti 1960, 461 in nota).

donatore (e quindi il destinatario del sonetto stesso) con il Vasari, il quale aveva notato la predilezione di Michelangelo per una particolare tipologia di candele, non di cera ma "di sevo di capra schietto, che sono eccellenti, e gliene mandò quattro mazzi, che erano quaranta libbre".⁴³ Michelangelo nel componimento si schermisce, dicendosi sopraffatto da tanta generosità e incapace di ricambiare adeguatamente, e lo fa ricorrendo al registro comico-burlesco (non potendo mettere sul piatto della bilancia qualcosa che eguagli il dono, "rende le bilance a San Michele"; la bontà eccessiva è metaforica "bonaccia" che fa sgonfiare le vele al beneficiato). Il contenuto e il tono con cui il poeta si esprime esulano quindi dalle prevalenti istanze spirituali della vecchiaia: tuttavia, pur nell'occasionalità dello spunto, la singolare conclusione del sonetto, proprio l'ultimo verso, che ha lasciato perplessi i commentatori ("il senso della frase non è chiaro", ha scritto Residori),⁴⁴ denuncia un assunto morale 'serio', più di quanto non sia stato rilevato. Così recita il testo, privo di varianti nel manoscritto:⁴⁵

Al zucchero, a la mula, a le candele,
aguntovi un fiascon di malvagia,
resta si vinta ogni fortuna mia,
ch'ï' rendo le bilance a san Michele. 5
Troppa bonaccia sgonfia si le vele,
che senza vento in mar perde la via
la debile mie barca, e par che sia
una festuca in mar rozz'e crudele.
A rispetto a la grazia e al gran dono,
al cib', al poto e a l'andar sovente 10
c'a ogni m' bisogno è caro e buono,
Signor mie car, ben vi sare' niente

⁴³ Vasari 1966-1997, VI, 112; cfr. Vasari 1962, I, 122 e IV, 2050-2052 nota 725 (a p. 2050 è citato il sonetto che segue). Peraltro, stando a Vasari inizialmente Michelangelo respinse il dono delle candele, ma fu forzato ad accettare dal "garbato" servitore dell'amico che, non avendo nessuna intenzione di fare la fatica di riportare indietro il fardello di quaranta libbre, minacciò di accendergli le tutte davanti al portone di casa. Bisogna precisare anche che Vasari aveva avuto l'idea di questo particolare dono non per uso privato dell'artista, ma come ausilio al suo lavoro notturno, avendo visto la famosa "celata di cartoni" che Michelangelo indossava sul capo, con in mezzo una candela.

⁴⁴ Buonarroti 1998, 460 nota al v. 14.

⁴⁵ Autografo nel Vaticano Latino 3211, c. 87r.

per merito a darvi tutto quel ch'i sono:
ché 'l debito pagar non è presente.

Guasti spiegò il v. 14 "perché chi paga il suo debito, non dona",⁴⁶ seguito da Girardi ("ché pagare il debito non è donare");⁴⁷ invece la parafrasi di Clements, che Residori considera "forse preferibile, anche se neppure essa del tutto convincente",⁴⁸ è: "for I do not have it in me to repay you as I ought".⁴⁹ Francamente, però, l'uso del lessico e la costruzione che quest'ultima versione implica paiono anacronistici e forzati. Da essa, peraltro, sembra derivare la nota di Paola Mastrocola: "cioè nessun regalo (*presente*) può pagare un debito",⁵⁰ che si allontana ancora di più, a me pare, dal dettato originale.

Ci sono altri due sonetti michelangioteschi scritti come ringraziamento per un dono ricevuto, il 159 e il 160. Il primo si riferisce probabilmente alle rime inviategli da Vittoria Colonna nel 1540 o 1541 e anche successivamente (menzionate in una lettera in calce alla prima copia del sonetto: "le cose che Vostra Signoria m'à più volte voluto dare"),⁵¹ il secondo a un grande "piacere" ricevuto da una "donna" (ed è forse occasionato

⁴⁶ Buonarroti 1864-1865, 164.

⁴⁷ Buonarroti 1960, 470. Tale parafrasi è stata accolta da Stella Fanelli (Buonarroti 2006, 189).

⁴⁸ Buonarroti 1998, 460.

⁴⁹ Clements 1965, 255.

⁵⁰ Buonarroti 1992, 293.

⁵¹ Lettera non datata, assegnata dubitativamente al 1541, in Buonarroti 1965-1983, IV, 122, n° CMLXXXIV: "Volevo, Signora, prima che io pigliassi le cose che vostra S(ignori)a m'ha più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente ch'io potevo, fare prima qualche cosa a quella di mio mano; dipoi riconosciuto e visto che la gratia di Dio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e decte cose volentieri accetto. E son certo, quando l'arò, non per averle in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere in paradiso: di che io ne resterò più ubrigato, se più posso esser di quel ch'io sono, a Vostra S(ignori)a, alla quale sempre mi rachomando". Per la data del dono (e quindi della lettera sopra citata e del sonetto 159) ci si rifà a un accenno di Michelangelo in una missiva al nipote Leonardo del 7 marzo 1551, in cui riferendosi alla marchesa di Pescara egli parla appunto di "un Librecto di carta pecora, che la mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti" (Buonarroti 1965-1983, IV, 361, n° MCLX), seguito poi da altri quaranta sonetti che Michelangelo fece legare insieme ai precedenti. Il codice che li raccoglie è stato identificato con il Vaticano Latino 11539. Cfr. Buonarroti 1960, 342; Scarpati 2004, 693 e nota 1.

dalla stessa donatrice e dallo stesso presente di rime, anche se ciò non è esplicitato nel testo e i due componimenti sono trasmessi da manoscritti differenti).⁵²

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. 5
Ma visto poi, c'ascendere a quel segno
propio valor non è c'apra la via,
perdon domanda la mie audacia ria,
e del fallir più saggio ognor divegno.
E veggio ben com'erra s'alcun crede 10
la grazia, che da voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale.
L'ingegno, l'arte, la memoria cede:
c'un don celeste non con mille pruove
pagar del suo può già chi è mortale. (n° 159)

S'alcun legato è pur dal piacer molto,
come da morte altrui tornare in vita,
qual cosa è che po' paghi tanta aita,
che renda il debitor libero e sciolto? 5
E se pur fusse, ne sarebbe tolto
il soprastar d'una mercé infinita
al ben servito, onde sarie 'mpedita
da l'incontro servire, a quella volto.
Dunche, per tener alta vostra grazia, 10
donna, sopra 'l mie stato, in me sol bramo
ingrattudin più che cortesia:
ché dove l'un dell'altro al par si sazia,
non mi sare' signor quel che tant'amo,
che 'n parità non cape signoria. (n° 160)

In entrambi i sonetti, chi ha ricevuto il dono è impossibilitato a ricambiare. Nel secondo egli è definito (come nel 299) *debitore* (al v. 4). Entrambi culminano, come il 299, in un verso finale sentenzioso (paradossali le

⁵² Il 159 si legge nell'autografo XIII dell'Archivio Buonarroti, a c. 9; il 160 nella parte autografa del codice Vaticano Latino 3211, a c. 45r (codice nel quale, peraltro, è ricopiato da altra mano anche il precedente, a c. 19r, su cui sono riscontrabili correzioni autografe). Il 159 fu incluso da Del Riccio nella serie numerata per la stampa con il n° 82.

terzine del 160: 'per mantenere alta sopra di me la vostra grazia, desidero che in me ci sia solo ingratitudine, piuttosto che cortesia [cioè dimostrazione di riconoscenza], perché dove ci si sazia reciprocamente in pari misura, quella che amo così tanto non mi sarebbe più signora, perché nel rapporto di parità non è contemplata la signoria di una delle parti'.

Per arrivare a comprendere senza ambiguità la conclusione del sonetto 299, bisogna partire dal contenuto delle quartine del 160:

Se qualcuno è legato da un grande piacere ricevuto, come risuscitare alla vita un morto,⁵³ qual è la cosa che poi possa pagare un aiuto così grande, tale da rendere il debitore libero e sciolto dal vincolo contratto? E anche ammettendo che [questa cosa] esistesse, il beneficiario [debitore] sarebbe privato della grazia infinita che lo sovrasta, in quanto essa sarebbe limitata [nella sua infinità] da ciò che le ha destinato per ricambiarla.⁵⁴

Insomma, il "piacer molto" pone la donatrice in una situazione di superiorità che non si può riequilibrare, e del resto anche se si potesse ciò significherebbe perdere l'ambita condizione di grata servitù nei suoi confronti. Apparentemente opposto è invece quanto Michelangelo scrive in un'altra poesia di ringraziamento, il madrigale 252 inviato a Luigi Dei Riccio, in cui il poeta definisce "molesta / [...] / quella mercé che l'alma legar suole", il vincolo debitorio della riconoscenza:

Perch'è troppo molesta
ancor che dolce sia,
quella mercé che l'alma legar suole,
mie libertà di questa
vostr'alta cortesia 5
più che d'un furto si lamenta e duole.
E com'occhio nel sole
disgrega suo virtù ch'esser dovrebbe
di maggior luce, s'a veder ne sprona,
così l' desir non vuole 10
zoppa la grazia in me, che da vo' crebbe.
Che l' poco al troppo spesso s'abbandona,
né questo a quel perdona:

⁵³ L'entità prodigiosa del piacere potrebbe alludere a un dono che rende la vita all'anima traviata e quindi destinata alla morte-dannazione (sulla quale vd. qui il par. precedente): tale effetto potrebbe essere attribuito giustappunto alle rime spirituali della Colonna.

⁵⁴ Parafrasi mia.

c'amor vuol sol gli amici, onde son rari,
di fortuna e virtù simili e pari.⁵⁵

Abbiamo dunque due divergenti reazioni al vincolo di dipendenza che si instaura nei confronti dei benefattori: nel primo caso, in quanto si tratta della donna amata, tale vincolo è ardentemente desiderato; nel secondo, invece, essendo in causa l'amico (come nel sonetto 299), è addirittura sgradevole come un furto. Per capire, soccorre ancora Vasari, nello stesso luogo della sua vita di Michelangelo citato sopra a proposito del dono delle candele; subito prima, infatti, soffermandosi sulla figura morale del Buonarroti, il biografo annota: "né voleva presenti di nessuno, perché pareva, come uno gli donava qualcosa, d'essere sempre obbligato a colui".⁵⁶ Naturalmente, la sgradevolezza dell'obbligo non derivava dalla necessità di ricambiare, meschinità che Vasari non intende affatto imputare a Michelangelo, ma dall'essere "sempre obbligato", cioè dal rimanerlo per sempre: egli era convinto dell'impossibilità di ricambiare adeguatamente un dono per la semplice ragione che nell'azione stessa del 'ricambiare' non può mai esserci la gratuità del gesto compiuto da chi spontaneamente regala. Ricambiare è sempre come onorare un debito, non arriva mai a eguagliare il valore del dono gratuito. È esattamente questo il significato del verso-sentenza che chiude il sonetto 299, a coronamento della premessa enunciata nelle terzine: 'in confronto ai doni ricevuti e graditi e utili, non varrebbe proprio nulla darvi in cambio addirittura tutto me stesso, perché onorare un debito non è come fare (gratuitamente e spontaneamente) un regalo'. Corrette, dunque, e le uniche plausibili,

⁵⁵ Integro le parafrasi proposte da Girardi e da Residori: 'Per quanto piacevole, il favore che lega l'anima di chi lo riceve è troppo molesto: perciò la mia libertà soffre e si lamenta della nobile cortesia che m'avete usata, come se avesse subito un furto. E come l'occhio, fissando il sole, perde la sua facoltà visiva, che dovrebbe anzi farsi maggiore nella luce, se è questa che ci induce a vedere, così il mio desiderio non vorrebbe che fosse manchevole quella gratitudine che voi avete fatto accumulare in me [con i vostri favori]. Perché il poco spesso cede al troppo, né questo tollera quello: e l'amore esige che gli amici siano di uguale condizione e virtù, e questo è il motivo per cui gli amici sono rari' (cfr. Buonarroti 1960, 409; Buonarroti 1998, 394).

⁵⁶ Vasari 1966-1997, VI, 112; cfr. Vasari 1962, I, 121 e IV, 2047-2050 nota 724. Come osserva in quest'ultima nota Paola Barocchi, Vasari "è il solo che, basandosi forse anche sulla propria esperienza, accenna all'avversione di Michelangelo a ricevere doni e acutamente la giustifica con quell'esigenza di libertà che spingeva il Maestro alla solitudine" (si rileggano i vv. 4-6 del madrigale 252).

sostanzialmente, le parafrasi di Guasti e Girardi; sufficientemente chiaro il punto di vista di Michelangelo, riferito nella sua vita da Vasari (il donatore) molto probabilmente anche in relazione proprio a questo sonetto.

Bibliografia

- Baldacci, Luigi (Ed.) (1975): *Lirici del Cinquecento*, Milano: Longanesi.
- Bardeschi Ciulich, Lucilla (1973): "Costanza ed evoluzione nella grafia di Michelangelo", in: *Studi di grammatica italiana* 3, 5-138.
- Berni, Francesco (1985): *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano: Mursia [Grande Universale Mursia].
- Buonarroti, Michelangelo (1863-1864): *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca, Firenze: Le Monnier.
- Buonarroti, Michelangelo (1960): *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari: Laterza [Scrittori d'Italia, 217].
- Buonarroti, Michelangelo (1964): *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Carl Frey [Berlin, 1897], rist. anast., con prefazione di Hugo Friedrich, Berlin: de Gruyter.
- Buonarroti, Michelangelo (1965-1983): *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, voll. 5, Firenze: SPES-Sansoni.
- Buonarroti, Michelangelo (1981²): *Rime*, introduzione di Giovanni Testori, cronologia, premessa e note a cura di Ettore Barelli, Milano: Rizzoli [Biblioteca Universale Rizzoli].
- Buonarroti, Michelangelo (1992): *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastrocola, Torino: UTET.
- Buonarroti, Michelangelo (1998): *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano: Mondadori [Oscar classici].
- Buonarroti, Michelangelo (2006): *Rime*, introduzione, note e commento di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnani, Milano: Garzanti [I grandi libri Garzanti].
- Ciaralli, Antonio (2009): "Nota sulla scrittura a Corsaro, Antonio: *Michelangelo Buonarroti*", in: Motolese, Matteo / Procaccioli, Paolo / Russo, Emilio (Ed.): *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, to. 1, Roma: Salerno Editrice, 86-87.
- Clements, Robert John (1965): *The Poetry of Michelangelo*, New York: New York University Press.
- Contini, Gianfranco (2007): "Le 'Rime' di Michelangelo nell'edizione di Enzo Noè Girardi" [1960], in: Contini, Gianfranco: *Frammenti di filologia romanza. Scritti di edotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, voll. 2, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 1, 667-677.
- Corsaro, Antonio (2008): "Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento", in: Firpo, Massimo / Mongini, Guido (Ed.): *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, vol. 1, Firenze: Olschki, 261-284.
- Girardi, Enzo Noè (1974): *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze: Olschki [Biblioteca di "Lettere italiane", XIII].
- Gorni, Guglielmo (1996): "Casi di filologia cinquecentesca: Tasso, Molza, Da Porto, Michelangelo", in: Albonico, Simone / Comboni, Andrea / Panizza, Giorgio / Vela, Claudio (Ed.): *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, vol. 1, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 425-442.
- Gorni, Guglielmo (Ed.) (2001): *Michelangelo Buonarroti*, in: Gorni, Guglielmo/Danzi, Massimo/Longhi, Silvia (Ed.): *Poeti del Cinquecento*, to. 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Guicciardini, Francesco (1994): *Ricordi*, a cura di Giorgio Masi, Milano: Mursia [Grande Universale Mursia].
- Masi, Giorgio (2009): "Lo sguardo di Michelangelo, poeta del 'dunque': proposte esegetiche", in: *Italianistica* 38, fasc. 2, 175-196.
- Menichetti, Aldo (1993): *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore.
- Parronchi, Alessandro (1982): "Spiritualità di Michelangelo: per una interpretazione della tomba di Giulio II", in: *Michelangelo* 9, fasc. 38-39, 29-39.
- Romei, Danilo (2007): *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, Manziana: Vecchiarelli.
- Scarpati, Claudio (2004): "Le rime spirituali di Vittoria Colonna nel codice Vaticano donato a Michelangelo", in: *Annuo* 3, 693-717.
- Vasari, Giorgio (1962): *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi, voll. 5, Milano / Napoli: Ricciardi.
- Vasari, Giorgio (1966-1997): *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, voll. 10, Firenze: SPES.