

**LE RIME SPIRITUALI DI MICHELANGELO
E GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA PAOLINA :
CANGIAR SORTE PER SOL POTER DIVINO**

La poesia di Michelangelo (1475-1564), riscoperta dopo circa due secoli d'oblio grazie ad un celebre saggio di Ugo Foscolo, ma criticamente studiata solo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, riceve oggi un'attenzione periferica, tanto nel panorama della letteratura italiana, che nella vasta e complessa opera dell'artista¹. Curiosamente, però, nel Cinquecento, al mito dell'artista contribuì anche la sua attività letteraria, o meglio la sua abilità a comporre rime in lingua volgare, come attestato dagli elogi di diversi letterati dell'epoca, nonché dalla sua cerimonia funebre in San Lorenzo, per la quale erano stati ideati un dipinto con Michelangelo incoronato poeta da Apollo, ed una statua a grandezza naturale della Poesia seduta². Ma se il Buonarroti morì avendo visto stampato solo un numero

¹ UGO FOSCOLO, « Rime di Michelangelo Buonarroti », in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1953, X, pp. 493-508. Il rinnovato interesse per la poesia di Michelangelo è fiorito in seguito all'edizione critica laterziana a cura di Enzo Noè Girardi, *Michelangelo. Rime*, Bari, Laterza, 1960. In merito alle edizioni che sono poi seguite, nonché agli studi sulla poesia del Buonarroti, rimando al regesto *Michelangelo Buonarroti, Selezione bibliografica a partire dal 1971*, a cura di ANTONIO CORSARO e SIMONE DUBROVIC, *Cinquecento plurale*, in www.nuovorinascimento.org (aggiornato al 13 marzo 2011). In questo articolo l'edizione di riferimento sarà *Michelangelo. Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Oscar Mondadori, 1998.

² *Esequie del diuino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori, & Architettori. Nella Chiesa di S. Lorenzo il di 28. Giugno MDLXIII*, Firenze, Giunti, 1564. Per la testimonianza di un Michelangelo poeta integrata pienamente

esiguo delle sue rime, a cosa si deve tale onore lirico³? E, soprattutto, può la poesia di Michelangelo, nonché il dialogo poetico ch'egli intrecciò con eminenti figure dell'élite culturale e religiosa del tempo, essere d'ausilio ad una più fedele comprensione della sua opera scultorea e pittorica? Domande che hanno dato spunto alla riflessione di questo articolo, sebbene i limiti d'analisi siano stati circoscritti ad una lettura in versi dei soli affreschi paolini (1542-50), nondimeno preceduta da alcune considerazioni sul cosiddetto "canzoniere" dell'artista, e sulla sua attività poetica tra Riforma e Concilio. Poche pagine, certo, non riescono che modestamente ad investigare un tema di ricerca così complesso qual è lo studio della poesia e della religiosità di Michelangelo, tuttavia saranno sufficienti a contribuire alla discussione sull'inquieta spiritualità e il singolare *language of art* di una tra le personalità più rappresentative di un'epoca dominata dal genio⁴.

Il Canzoniere di Michelangelo: un dibattito ancora acceso

Nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, apparsa nel 1553 per mano del fedele assistente Ascanio Condivi, leggiamo :

Spero tra poco tempo dar fuore alcuni suoi sonetti e madrigali, quali io con lungo tempo ho raccolti sì da lui sì da altri, e questo per dar saggio al

nella mitografia del personaggio, rimando a ANTONIO CORSARO, « Michelangelo e i letterati », in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, a cura di Herald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 383-425.

³ Per approfondimenti sui componimenti poetici michelangioleschi che uscirono in stampa nel Cinquecento, rimando alla citata edizione delle *Rime* a c. E.N. Girardi, pp. 499-500.

⁴ In merito al linguaggio artistico di Michelangelo rimane esaustivo, ma pur sempre datato, il volume di DAVID SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Recenti studi di rilievo sono stati proposti da ALEXANDER NAGEL, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, Cambridge University, 2000, e da ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002, e ID. *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari, Laterza, 2005. Per la cultura neoplatonica di Michelangelo, si veda ERWIN PANOFSKY, « Il movimento neoplatonico e Michelangelo », in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Torino, Einaudi, 1999, pp. 236-319; si veda altresì EUGENIO GARIN, « Michelangelo platonico », in *Michelangelo Artista, Pensatore e Scrittore*, Novara, De Agostini, 1996, pp. 531-34.

mondo quanto nell'invenzione vaglia e quanti bei concetti naschino da quel divino spirito⁵.

Una prima raccolta dei « bei concetti » michelangioli uscì in stampa solo nel 1623, grazie all'interesse del pronipote dell'artista, Michelangelo Buonarroti il Giovane⁶. Per quest'edizione, tuttavia, che comprendeva meno della metà del *corpus* lirico buonarrotiano, furono operati emendamenti e correzioni, affinché l'immagine di Michelangelo poeta risultasse linguisticamente più raffinata e contenutisticamente più conforme al clima della Controriforma. Emblematica, ad esempio, fu la revisione dei versi 3-4 del frammento 32 («mie ben dal ciel, mie mal da me m'è dato\ dal mie sciolto voler, di ch'io son privo»), « che dopo il Concilio di Trento potevano facilmente prestarsi ad un'accusa di luteranesimo »⁷. L'edizione completa e conforme ai manoscritti michelangioli fu curata e pubblicata da Cesare Guasti nel 1863⁸. Seguì poi, nel 1897, quella curata dal filologo tedesco Carl Frey, il quale utilizzò manoscritti autografi e apografi delle rime, allestendo anche apparati di varianti⁹. Va comunque attribuito all'italianista Enzo Noè Girardi il merito di aver ristabilito la più probabile struttura cronologica dell'attività poetica michelangioli, presentando accuratamente le diverse varianti di lezione pervenute. Ciò che in questa breve ricostruzione del percorso editoriale michelangioli preme sottolineare è che grazie al lavoro di Carl Frey siamo oggi a conoscenza di una raccolta d'autore da interpretarsi come un progetto di canzoniere allestito tra il 1542 e il 1546. Frey individuò infatti nel vasto corpo lirico del Buonarroti un limitato numero di testi di materia amorosa, precisamente 89 componimenti, ordinati dialetticamente tra una figura convenzionale di donna bella e crudele ed un'altra riconosciuta come guida spirituale del

⁵ ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1998, p. 66. Per i rapporti dell'artista con i suoi primi biografi, si veda MICHAEL HIRST, « Michelangelo e i suoi primi biografi », in *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 31-57.

⁶ *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze, Giunti, 1623.

⁷ ENZO NOÈ GIRARDI, *Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 79-95, p. 87.

⁸ *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti accademico della Crusca*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1863.

⁹ *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Carl Frey, Berlin, G. Grote, 1897.

soggetto innamorato. È stato ipotizzato che la pubblicazione a stampa di questa silloge non sia andata in porto a causa dell'improvvisa morte di Luigi del Riccio, che insieme a Donato Gianotti collaborò al progetto michelangiolesco. Il fatto però che il copioso carteggio del Buonarroti non faccia alcun riferimento a questa intenzione editoriale, e che la dissoluzione del progetto sia vicina anche alla morte di Vittoria Colonna (1490-1547), musa spirituale della lirica michelangiolesca, e probabile destinataria della seconda parte dei testi della raccolta, potrebbe suggerire che questo presunto canzoniere fosse stato ideato in vista di un omaggio alla Colonna, contraccambiando così il dono del manoscritto che la poetessa fece avere all'artista intorno al 1540¹⁰.

Nonostante questo progetto d'edizione a stampa sia tutt'altro che una certezza, è interessante che per questo suo allestimento lirico Michelangelo preferì il madrigale, anziché il sonetto, scelto solo per tredici testi. Una scelta che in termini metrici, in pieno Cinquecento, risulterebbe per così dire eterodossa, ma che troverebbe spiegazione nel bisogno buonarrotiano di aver la maggior libertà espressiva possibile, sintomo di quell'insofferenza ad aderire rigidamente a correnti o modelli contemporanei. Una scelta metrica, dunque, da intendersi come «segno certissimo di una lirica legata strettamente all'individualità dell'autore»¹¹, ed il cui valore intendeva esser considerato in una ristretta comunità di amici e letterati dalla stessa affinità morale e spirituale. Ma cosa si apprezzò nel Cinquecento nei versi del Buonarroti ?

¹⁰ Si veda ROBERTO FEDI, « Il Canzoniere (1546) di Michelangelo », in *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 264-305. Si veda altresì l'edizione *Michelangelo. Rime*, a cura di Stefania Fanelli, Milano, Garzanti, 2006. Per approfondimenti filologici e proposte di lettura, rimando agli studi di ANTONIO CORSARO, « Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546 », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 2008, 185, 612, pp. 536-69; CLAUDIO SCARPATI, « Michelangelo poeta dal 'Canzoniere' alle rime spirituali », in *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 101-128, e JOSEPH FRANCESE, « Michelangelo's *Canzoniere*. Politics and poetry », in *The Craft and the Fury. Essays in Memory of Glauco Cambon*, West Lafayette, Bordighera Press, 2000, pp. 138-153. Per il dono manoscritto di Vittoria Colonna a Michelangelo, si vedano *Vittoria Colonna. Sonnets for Michelangelo*, a cura di Abigail Brundin, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, e CLAUDIO SCARPATI, « Le rime spirituali di Vittoria Colonna nel codice Vaticano donato a Michelangelo », in *Invenzione e scrittura*, cit. pp. 129-162.

¹¹Fedi, *op. cit.*, p. 290; si veda altresì GIRARDI, *Michelangelo scrittore*, cit., pp. 57-77.

A. MORONCINI

Non per niente, prima dell'apostrofe ai moderni versaggiatori amanti del « bello stile », il Berni scrive:

Poi voi sapete quanto egli è dabbene,
Com' ha giudizio, ingegno e discrezione,
Come conosce il vero, il bello e il bene. (LXV, 22-24)

Francesco Berni, non va dimenticato, era stato segretario del datario apostolico Gian Matteo Giberti, con il quale aveva condiviso il sentimento della necessità di un rinnovamento della Chiesa e di una più fedele osservanza alla parola di Cristo. Come l'italianista Antonio Corsaro ha a più riprese sottolineato, lo stesso *Dialogo contra i poeti*, pubblicato anonimo due anni prima del *Ciceronianus* di Erasmo, dietro la veste irridente e paradossale, di fatto condannava quei poeti dediti ad una poesia pagana e contraria al messaggio cristiano¹⁴. L'elogio del Berni alle « cose » della poesia di Michelangelo appare dunque particolarmente istruttivo se contestualizzato nel clima religioso dell'epoca. Danilo Romei difatti scrive:

Rivendicando perentoriamente il primato delle *res sui verba*, il Berni significava non un anacronistico (ottocentesco) realismo, bensì anzitutto la profonda serietà di un impegno etico e di una compromissione sentimentale, che certo non faceva difetto alla poesia michelangiolesca e che, anzi, doveva essere rassodata dalla frequentazione di quegli stessi circoli evangelici e riformisti (o almeno rigoristi) cui andava non meno l'appassionata attenzione del Berni¹⁵.

Considerando che siamo in anni di Riforma in attesa di un Concilio, e che proprio agli anni '30 risalgono le frequentazioni del Berni con personaggi illustri di ambienti riformati, tra cui Pietro Carnesecchi e Marcantonio Flaminio, allora le « cose » apprezzate dal letterato fiorentino

¹⁴ ANTONIO CORSARO, « Gli spazi e gli interventi dei letterati fra la Riforma e il Concilio », in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: Letteratura e Arte*, (Atti del Colloquio internazionale, Londra, The Warburg Institute, 30\31 Gennaio 2004), a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli e Angelo Romano, Roma, Vecchiarelli Editore, 2005, pp. 3-29 (p. 7-8); nonché ID., « Aspetti della cultura ariostesca (Note di commento intorno alla satira sesta) », in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 135-63, e ID., « Francesco Berni e la cultura del primo Cinquecento », *Nuovo Rinascimento. Banca Dati Telematica*, Saggi, <http://www.nuovorinascimento.org>, (impresso in rete l'8 gennaio 1998; nuovo formato del 13 agosto 2009).

¹⁵ DANILO ROMEI, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze: Centro 2P, 1984, p. 143.

nella lirica di Michelangelo potrebbero plausibilmente riferirsi anche ai grandi temi teologici della libertà e del peccato ; della natura umana corrotta e della potenza liberatrice della grazia. Concetti che nelle rime del Buonarroti appaiono già a partire dalla seconda metà degli anni '20, come dal frammento 32 precedentemente considerato; ma più insistentemente dagli anni '30, come dal sonetto *Forse perché d'altrui pietà mi vegna*:

O carne, o sangue, o legno, o doglia strema
giusto per vo' si facci el mie peccato
di ch'i' pur nacqui, e tal fu'l padre mio. (66, 9-11)¹⁶

Anche nelle celebri rime neoplatoniche scritte per Tommaso Cavalieri intorno al 1533 trasparirebbe un sentimento di giustificazione per sola fede, per quella connotazione di *servo arbitrio* assegnata al *carcer terreno*, come si evincerebbe dal sonetto sotto riportato, del tutto consono alla riflessione filosofico-religiosa del primo Cinquecento, che vedeva sempre più emergere una teoria della giustificazione dalle forti coloriture platoniche¹⁷ :

Se nel volto per gli occhi il cor si vede,
altro segno non ho più manifesto
della mie fiamma; *adunche basti or questo,*
signor mie caro, a domandar mercede.
Forse lo spirito tuo, *con maggior fede*
ch'io non credo, che guarda il foco onesto
che m'arde, fie di me pietoso e presto,
come grazia c'abbonda a chi ben chiede.
O felice quel dì, se questo è certo!

¹⁶ Si vedano altresì la sestina incompiuta 33 (13-14; 19-22) e la canzone 51.

¹⁷ Si vedano gli studi di ANNA MARIA VOCI, « Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo », in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, II, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986, pp. 477-508, e EAD., « Idea di contemplazione ed eremitismo in Egidio da Viterbo », in *Egidio da Viterbo, O. S. A. e il suo tempo, Atti del V Convegno dell'Istituto storico Agostiniano, Roma - Viterbo, 20-23 ottobre 1982*, Roma, Ed. "Analecta Augustiniana", 1983, pp. 107-16. Si veda altresì CONCETTA RANIERI, « Imprestiti platonici nella formazione religiosa di Vittoria Colonna », in *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo, 2-3 dicembre 1996*, a cura di Vincenzo De Caprio e Concetta Ranieri, Roma, Archivio Guido Izzi, 2000, pp. 193-212.

A. MORONCINI

Fermisi in un momento il tempo e l'ore,
 il giorno e 'l sol nella su' antica traccia;
acciò ch' i'abbi, e non già per mio merto,
il desiato mie dolce signore
per sempre nell'indegne e pronte braccia. (72)¹⁸

Nonostante l'esplicita valenza erotica del sonetto, emergerebbe da questi versi un sentire religioso non discorde da quello poi lyricizzato in componimenti per Vittoria Colonna, la poetessa che aveva elevato il petrarchismo a veicolo privilegiato di celebrazione dei meriti di Cristo, e a cui Michelangelo fu legato fin dal 1536 da « una stabile amicitia et ligata in cristiano nodo sicurissima affectione »¹⁹. Il madrigale seguente varrà da esempio :

Per qual mordace lima
 discesce e manca ognor tuo staca spoglia,
 anima inferma? or quando fie ti scioglia
 da quella il tempo, e torni ov'eri, in cielo,
 candida e lieta prima,
 deposto il periglioso e mortal velo?
 [...]
Signor, nell'ore streme,
stendi ver' me le tuo pietose braccia,
tom 'a me stesso e famm'um che ti piaccia. (161, 1-6; 15-17)

Invero, il dialogo poetico che il Buonarroti intrattenne con la Colonna non può comprendersi se non nel discorso teologico della Riforma²⁰.

¹⁸ Il corsivo dei versi è mio. In merito a plausibili connotazioni di *servo arbitrio* presenti nei componimenti d'ispirazione neoplatonica dedicati al Cavaliere, si vedano altresì le rime 89 (3-5) e 106 (1-4; 12-14).

¹⁹ Da una lettera di Vittoria Colonna a Michelangelo in *Il Carteggio di Vittoria Colonna*, a cura di Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller, Torino, Loescher, 1892, p. 268. Per approfondimenti sulla figura poetica e religiosa di Vittoria Colonna, rimando a ABIGAIL BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008, nonché a RANIERI, « Imprestiti platonici nella formazione religiosa di Vittoria Colonna », cit., e EAD. « Vittoria Colonna e la Riforma: alcune osservazioni critiche », *Studi latini e italiani*, VI, 1992, pp. 87-96. Si veda altresì CARLO DE FREDE, « Vittoria Colonna e il suo processo inquisitoriale postumo », *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 37, 1988, pp. 251-83.

²⁰ Si vedano gli studi di AMBRA MORONCINI, « La poesia di Michelangelo : un cammino spirituale tra Neoplatonismo e Riforma », *The Italianist*, 30, 3, 2010, pp. 352-73, e EAD.

Ancor più istruttiva, comunque, appare la sirma di un sonetto datato dal Girardi tra il 1533-1534, contemporaneo dunque all'elogio del Berni:

Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro
 che con la suo durezza ne ritarda
 il sol della tuo luce, al mondo spenta!
Manda 'l preditto lume a nnoi venturo,
alla tuo bella sposa, acciò ch'io arda
il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta. (87, 9-14)

Assolutamente interessante è in questi versi l'associazione del sintagma nominale *preditto lume* con quello verbale *te sol senta*, che rivelerebbe l'adesione michelangiolesca a quella stessa sensibilità religiosa paolina che proprio in quegli anni veniva estremizzata dal credo luterano²¹. Non meno significativo sarebbe il contesto evangelico dell'allegoria del matrimonio dell'anima con Cristo - allegoria che in seguito a *La libertà del cristiano* (1520) di Lutero divenne il fondamento della dottrina della giustificazione gratuita per i meriti di Cristo, come si evince dagli scritti di Juan de Valdés e dei principali protagonisti del cosiddetto Evangelismo italiano, meglio conosciuti come Spirituali²².

« I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del *Beneficio di Cristo* », *Italian Studies*, 64, 1, 2009, pp. 38-55. Si veda altresì EMIDIO CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino, e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994.

²¹ Cfr. GLAUCO CAMBON, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991, p. 50. Si veda altresì CARLO OSSOLA, « Michel-Ange: l'idée et la grace », in *Michelangelo poeta e artista. Atti della Giornata di studi (21 Gennaio 2005)*, a cura di Paolo Grossi e Matteo Residori, Paris, Quaderni dell'Hotel de Galliffet, 2005, pp. 125-54 (pp. 129-31).

²² Per approfondimenti riguardo alle influenze spirituali che hanno ispirato questa rima, rimando a MORONCINI, « La poesia di Michelangelo... », cit., pp. 360-363. Su Juan de Valdés e gli Spirituali, rimando a MASSIMO FIRPO, *Tra alumbados e "spirituali"*. *Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze, Olschki, 1990, e ID. *Dal sacco di Roma all'Inquisizione: studi su Juan De Valdes e la Riforma Italiana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998. Si vedano altresì SALVATORE CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1997; SILVANA SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, e EAD. « Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento », *Rinascimento*, 1997, 17, pp. 31-108.

Gli affreschi della Cappella Paolina : *Li patti che pose fra Dio e gli uomini Gesù Cristo Nostro Signore*²³

Quanto finora considerato potrà gettar maggior luce sulle innovazioni iconografiche che il Buonarroti introdusse nei suoi due ultimi affreschi per la Cappella Paolina: *La Conversione di Saulo* e *La Crocifissione di Pietro*. Cominciati l'anno dopo il *Giudizio* sistino (1541), condannato già subito perché stimato « un capriccio luterano »²⁴, i due affreschi per la cappella a quel tempo dedicata alle riunioni del Conclave furono portati a compimento intorno al 1545 e 1550 rispettivamente.

Nonostante rimanga ancora oggi un filo d'incertezza riguardo a quale dei due affreschi sia stato eseguito per primo, sembra che la precedenza debba accordarsi alla *Conversione di Saulo*, la quale appare stilisticamente più vicina al *Giudizio*. Le due pitture, infatti, si avvicinerebbero straordinariamente per una simile giustapposizione di una scena terrestre ad un evento celeste, e, soprattutto, per una simile dinamicità narrativa. Ma un altro e più significativo elemento avvicinerebbe sensibilmente i due affreschi : l'intensa spiritualità suscitata dall'incontro tra Cristo e Saulo sembra ripetere la drammaticità della rappresentazione tra Cristo e san Bartolomeo nel *Giudizio* sistino²⁵. Per raggiungere talo scopo, Michelangelo presentò innovativamente nella sua *Conversione* un Cristo totalmente capovolto e proteso verso il basso, in una posa che sconcertò i contemporanei, come ci è documentato da Andrea Gilio :

Però mi pare che Michelagnolo mancasse assai nel Cristo che appare a San Paolo ne la sua conversione; il quale, fuor d'ogni gravità e d'ogni decoro, par che si precipiti dal cielo con atto poco onorato, dovendo fare

²³JUAN DE VALDÉS, *Le cento e dieci divine considerazioni*, a cura di Teodoro Fanlo y Cortés, Genova- Milano, Marietti, 2004, p. 190.

²⁴ Cfr. ROMEO DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma, Laterza, 1987, p. 22 e pp. 49-50, n. 23. Per una lettura poetica ed una rivalutazione teologica del *Giudizio* sistino, rimando a AMBRA MORONCINI, « Michelangelo's *Last Judgement*: a Lutheran Belief ? », in *Beyond Catholicism: Religion, Mysticism and Heresy in Italian Culture. From the Middle Ages to the Present Day*, a cura di Fabrizio De Donno e Simon Gilson, New York, Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History, di prossima uscita.

²⁵ Cfr. ROBERTO SALVINI, « Michelangelo. La pittura », in *Michelangelo Artista, Pensatore e Scrittore*, Novara, De Agostini, 1996, pp. 149-276 (pp. 255-56) Si vedano altresì LEO STEINBERG, *Michelangelo's last paintings: The conversion of St. Paul and The crucifixion of St. Peter in the Cappella Paolina, Vatican Palace*, London, Phaidon, 1975, e FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, cit., pp. 321-42, (pp. 328-33).

quella apparizione con gravità e maestà tale, quale appartiene al Re del cielo e de la terra et ad un figliuolo di Dio²⁶.

Non solo la rappresentazione di Cristo, ma anche la figura di Saulo sembrerebbe poco ortodossa, essendo il futuro apostolo rappresentato come un umile vecchio, e non come un soldato munito delle tradizionali e decorose insegne militari confacenti al suo ruolo di persecutore dei cristiani. In aggiunta, il Buonarroti lo raffigurò già caduto da cavallo; il che lascerebbe supporre la volontà di enfatizzare l'umiltà della sua condizione nell'accogliere la chiamata del Signore. Adottando una simile rappresentazione sia per Cristo che per Saulo, Michelangelo faceva sì che il centro della narrazione si riassume tutto nell'illuminazione di Paolo ad opera di Cristo, finendo così per raffigurare non tanto un evento storico, determinato cioè nello spazio e nel tempo, quanto piuttosto un'esperienza spirituale non esclusivamente propria all'apostolo, ma possibile ad ognuno che per vera fede accetti Cristo²⁷. Questo concetto, come si sa, era il punto centrale del credo oltremontano e, per quanto riguarda l'evangelismo italiano, del Valdés in particolare, il quale già nel *Dialogo della dottrina cristiana* (1529) aveva scritto che «è necessario che l'intelletto umani si soggioghi e si sottometta all'obbedienza della fede», ispirata nei nostri animi dallo Spirito, «senza il cui favore e grazia nessuno ottiene vita né salvezza eterna»²⁸. Tale pensiero, ripreso anche nell'*Alfabeto cristiano* (1536)²⁹, fu poi sviluppato nelle *Cento e dieci divine considerazioni*, pubblicato postumo nel 1550, dove il Valdés parlò della necessità di «una propria e particolar rivelazione di Dio, la quale getti per terra tutti li

²⁶ Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la Vecchia Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, in *Trattati d'Arte del Cinquecento*, II, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1961, pp. 5–115, (p. 44).

²⁷Cfr. SALVINI, *op. cit.*, p. 258, e FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, cit., pp. 331-32.

²⁸ JUAN DE VALDÉS, *Il Dialogo della dottrina cristiana*, a cura di TEODORO FANLO Y CORTÉS, Torino, Claudiana, 1991, p. 81.

²⁹ JUAN DE VALDÉS, *Alfabeto Cristiano*, a cura di Massimo Firpo, Torino, Einaudi, 1994. In questo trattato di fede il Valdés affermava chiaramente come l'unica garanzia di salvezza spirituale risiedesse nel «lume soprannaturale» della grazia – definito altresì «lume di fede» o «luce della verità evangelica», contrapposto al «lume naturale della prudentia humana», quest'ultimo inefficace nel processo di giustificazione del peccatore. (pp. 13 - 18, e p. 174).

A. MORONCINI

discorsi della prudenza umana»³⁰. Che Michelangelo abbia scelto la posizione di Saulo, *gettato a terra* dalla potente illuminazione divina, per seguire alla lettera l'insegnamento del Valdés?

Quest'affresco paolino, va ricordato, fu eseguito proprio negli anni in cui a Roma il magistero valdesiano stava vivendo il suo maggior fervore grazie agli Spirituali di Viterbo; gli stessi anni in cui l'amicizia di Michelangelo con Vittoria Colonna era ormai diventata un rapporto di vera e propria dipendenza spirituale, come testimoniato dal loro dialogo poetico. Invero, le stesse rime spirituali che la Colonna incluse nella raccolta manoscritta donata a Michelangelo intorno al 1540 potrebbero aver ispirato l'intensa spiritualità evocata dal centro narrativo di quest'affresco, come si evincerebbe da alcuni versi, tra i quali i seguenti:

Alor l'alta bontà di Dio si stese
 In parte al mondo, ond'ogni fedel petto
 Si fe' più forte a le più acerbe offese;
 Paulo, Dionisio, ed ogni alto intelletto
 Si die' prigione al vero alor ch'intese
 La mirabil cagion di tanto effetto. (70, 9-14)³¹

Ad imitazione dei riformisti transalpini, la Colonna cita l'apostolo Paolo ed il suo discepolo Dionisio come esemplari modelli di conversione cristiana per aver « inteso », catturandola come principio di verità, la « mirabil cagion » dell'« effetto » dell'« alta bontà di Dio ». È evidente in questi versi l'allusione al principio di giustificazione per sola fede, che riscatta l'uomo dalla misera condizione in cui versava prima della chiamata del Signore. Saulo è il nuovo uomo rivestito di fede, non di opere, e dovrebbe essere da esempio a « todos los que entran en la iglesia cristiana », come dal commento valdesiano al Vangelo di Matteo³².

Non meno significativo ai fini dell'interpretazione dell'affresco michelangiotesco risulterebbe un altro sonetto incluso anch'esso nella silloge manoscritta donata a Michelangelo intorno al 1540. Qui, la metafora del « celeste ardore » esalta chiaramente il pensiero cardine della

³⁰JUAN DE VALDÉS, *Le cento e dieci divine considerazioni*, cit., p. 191. Il corsivo è mio.

³¹VITTORIA COLONNA, *Sonnets for Michelangelo*, cit., pp. 111-12. Si citerà anche in seguito da questa edizione.

³² Si veda JUAN DE VALDÉS, *Lo Evangelio di San Matteo*, a cura di Carlo Ossola, Roma, Bulzoni, 1985, p. 90.

spiritualità paolina, secondo cui Cristo giustifica colui che « getta le opere delle tenebre e indossa le armi della luce » (Rom. 13, 11-14):

Vorrei che sempre un grido alto e possente
 Risonasse, Giesù, dentro al mio core,
 E l'opre e le parole anco di fore
 Mostrasser *fede viva e speme ardente*.
 L'anima eletta, che i bei segni sente
 In se medesma del *celeste ardore*,
 Giesù vede, ode e 'ntende, il cui valore
Alluma, infiamma, purga, apre la mente,
 E dal chiamarlo assai fermo e ornato
Abito acquista tal, che la natura
 Per vero cibo suo mai sempre il brama,
 Onde a l'ultima guerra, a noi sì dura,
 De l'oste antico, *sol di fede armato*
 Già per lungo uso il cor da sé lo chiama. (34)

Considerando che in una delle rime spirituali michelangiolesche la fede viene definita come « il don de' doni » (289, 10), allora la scena della conversione di Saulo dovette rivestire agli occhi del Buonarroti un significato del tutto personale. Torna così a mente quel doloroso appello al « preditto lume » (87, 12) scritto al tempo dell'elogio del Berni; un sentimento di fatto riproposto altrettanto drammaticamente nel 1547, giustappunto durante l'esecuzione degli affreschi paolini³³:

Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco
 contr'a l'inutil mio cieco tormento:
 tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento (274, 5-7)

Tenendo presente, infine, la straordinaria somiglianza del viso di Paolo con le sembianze del vecchio ed affaticato Michelangelo, avente invero « lo stesso naso appiattito e la stessa barba biforcuta »³⁴, appare sempre più plausibile che ad ispirare l'innovativo disegno iconografico della

³³ Cfr. OSSOLA, « Michel-Ange... », cit., pp. 138-46.

³⁴ STEINBERG, *op. cit.*, p. 39.

A. MORONCINI

Conversione michelangiotesca fosse stato quel vivo desiderio spirituale di « cangiar sorte » per « sol poter divino » (274, 14).

Ma passiamo ora al secondo affresco paolino, che ci permetterà di avvalorare il disegno spirituale di Michelangelo. Nella prima edizione de *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Vasari scrisse:

Gli fu fatto allogazione d'un'altra cappella, dove sarà il sacramento, detta la Paulina, nella quale dipigne due storie, una di San Pietro, l'altra di San Paulo; l'una, dove Christo dà le chiavi a Pietro, l'altra la terribile Conversione di Paulo³⁵.

Poiché la prima edizione dell'immensa raccolta biografica vasariana fu pubblicata a Firenze nel 1550, a quanto pare secondo il manoscritto già completato a Roma nell'autunno del 1546, si è propensi a giustificare l'errato titolo dell'affresco sull'apostolo Pietro a causa di un cambiamento di programma del Buonarroti. La scena della consegna del simbolo del potere a Pietro, infatti, dovette verosimilmente essere l'altro soggetto richiesto da Paolo III per la Cappella designata alle riunioni del Conclave, in quanto tale principio era fondamentale riaffermare a metà del Cinquecento, quando metà della chiesa occidentale riconosceva nel Papa la figura dell'Anticristo³⁶. La ragione del cambiamento iconografico, o meglio la scelta di rappresentare la crocifissione dell'apostolo, anziché il suo ruolo simbolicamente conferitogli dal magistero cattolico, andrebbe allora ricercata nella volontà michelangiotesca di esprimere la sua ferma convinzione nel potere della fede come unica àncora di salvezza del cristiano.

L'idea che questo secondo affresco intedesse continuare il discorso intrapreso nella *Conversione di Saulo* trova conferma nell'iconografia, ancora del tutto personalizzata, adottata da Michelangelo per rappresentare il martirio di Pietro, dalla cui rappresentazione è assente qualsiasi riferimento alla Roma di Nerone, essendo stato omissso persino l'obelisco del Circo Neroniano, dove la tradizione vuole che l'apostolo sia stato martirizzato. Michelangelo, inoltre, non presentò la croce di Pietro già piantata al suolo, ed in posizione verticale, ma la disegnò in posizione obliqua e sollevata da terra dalle braccia degli esecutori, dando così la

³⁵ Cito da CHARLES DE TOLNAY, *Michelangelo. The final period*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 135, n. 2.

³⁶ STEINBERG, *op. cit.*, pp. 44-6.

dinamica impressione che crocifisso, croce e corpo ruotassero tragicamente, facendo della testa e del fiero sguardo di Pietro il fulcro della composizione. La *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, ritenuta la più probabile fonte narrativa dell'affresco³⁷, non solo cita la volontà del martire di essere crocifisso a testa in giù, ma evidenzia la giustizia di Cristo che salva il peccatore :

Signore, sempre ho desiderato di imitarti ma non ho osato pretendere di farmi crocifiggerere come te; Tu sei sempre stato giusto ed eccelsa è la tua altezza ma noi siamo figli del primo uomo e figli del suo errore³⁸.

Se è pur vero che Filippo Lippi ebbe per primo l'idea di rappresentare la crocifissione di Pietro non come fatto avvenuto, ma nel suo compiersi, mostrando lo sforzo degli operai a lavoro ed umanizzando la scena secondo il dettato rigoroso dell'umanesimo fiorentino di fine Quattrocento³⁹, è altrettanto indiscutibile che Michelangelo si spinse oltre l'umanizzazione di questa scena. Il fiero sguardo di Pietro, infatti, reso ancora più minaccioso dal rialzarsi della testa, celerebbe un messaggio più profondo. Tenendo presente che questa pittura venne eseguita nella cappella destinata alle riunioni del Conclave, l'intento del Buonarroti non dovette esser stato solo la ricerca del coinvolgimento dello spettatore nella sofferenza di Pietro, quanto piuttosto un ammonimento rivolto ai cardinali che avrebbero eletto il nuovo papa. E se si ricorda che nel 1549, quando Paolo III morì, l'elezione dello "spirituale" Reginald Pole sembrava sicura, ma che per un solo voto non fu concretizzata, non ci si può esimere dal ritenere che il Buonarroti intendesse assegnare a quel soggetto un messaggio del tutto pertinente a quei tempi di crisi religiosa.

Osservando il luogo dove l'artista concepì che fosse innalzata la croce di Pietro, ovvero un grosso masso di pietra, si è portati a credere che Michelangelo volle esprimere il più esplicitamente possibile il concetto che Pietro, il primo eletto per fede in Cristo, era « la roccia », il fondamento della Chiesa⁴⁰. Alla domanda di Gesù « Voi chi dite che io sia ? », Pietro era stato il primo a rispondere con fermezza « sei il Cristo, il Figlio del Dio

³⁷ *Ibid.*

³⁸ JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1990, p. 365.

³⁹ FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, cit., p. 346.

⁴⁰ STEINBERG, *op. cit.*, p. 50.

A. MORONCINI

vivente » (Mt, 16 : 13-16), al che Gesù avrebbe risposto « Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa » (Mt, 16 : 18). Il vangelo di Matteo insegna che seguendo l'esempio dell'apostolo, chiunque avesse ascoltato le parole del Signore e le avesse messe in pratica, avrebbe potuto essere « simile a un uomo saggio che ha costruito la sua casa sulla roccia » (Mt, 7 : 24). Rifiutando l'obelisco di Nerone, dunque, ma scegliendo di edificare la croce di Pietro proprio su una roccia, Michelangelo, non c'è dubbio, volle enfatizzare il concetto della forza della prima Chiesa fondata sulla fede, e non sulle opere o «false cerimonie»⁴¹. Un principio, questo, instancabilmente ripetuto dal Valdés e liricizzato dalla Colonna, come nel seguente sonetto anch'esso incluso nella raccolta manoscritta in dono a Michelangelo:

Questa d'odiar la morte antica usanza
 Nasce sovente in noi, ciechi mortali,
 Dal non aver su gli omer le grandi ali
 Ferme de la divina alta speranza,
Né 'n quella pietra, ch'ogni stima avanza
Di sodezza, ma solo in questi frali
 Fondamenti di rena a tutti i mali
 Exposti, edificar la nostra stanza;
Onde con fede anch'or per grazia spera
L'alma in Dio forte aver per segno caro
Quella, ch'a i più superbi è più nemica. (56, 1-11)

In pieno stile neoplatonico-riformista la Colonna lancia un monito ai falsi cristiani che preferiscono edificare la loro fiducia su fragili opere anziché fortificare la loro fede sulla solidità della parola di Dio. Non questi, ma l'esempio di Pietro ella incita a seguire, il quale ha confidato fermamente in Cristo, beneficiandone così per la sua gloria.

Da ultimo, vengono a mente alcuni versi michelangioteschi scritti allo "spirituale" Ludovico Beccadelli appena dopo il compimento de *La Crocifissione di Pietro*. Pur riconoscendo « tardi l'error suo » (288, 6), il

⁴¹ Cfr. DE VALDÉS, *Alfabeto Cristiano*, cit., p. 24.

Buonarroti confidava di poter contare sulla « croce e grazia » del Signore (300, 1), giacché « 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave » (289, 14)⁴².

Per concludere, se i due affreschi michelangioteschi della Cappella Paolina intesero verosimilmente riproporre *a todos los que entran en la iglesia cristiana* l'esempio devozionale dei primi apostoli armati di sola fede in Cristo, da altrettanta spiritualità fu animata la lirica spirituale michelangiotesca negli anni tra Riforma e Concilio. In un'epoca in cui l'impegno per la diffusione del volgare e quello per una riforma religiosa andavano di pari passo, il celebre elogio alla poesia del Buonarroti da parte di Francesco Berni, nonché il dialogo poetico che l'artista intrecciò con Vittoria Colonna, non fanno che accrescere l'interesse per « quel sovrappiù di cose » affidate da Michelangelo al codice lirico⁴³.

Ambra MORONCINI
University of Sussex

⁴² Rimangono oggi solo tre lettere e cinque sonetti di Ludovico Beccadelli a Michelangelo, da collocarsi tra il 1556 e il 1558, nonché due fra i sonetti più noti di Michelangelo, le rime 288 e 300, composte verosimilmente nel 1555. Una copia autografa del sonetto 288 fu inviata, quasi in contemporanea, anche a Giorgio Vasari, e per tramite di lui a Giovan Francesco Fattucci, cappellano della cattedrale di Firenze. Nella lettera si accludeva anche un altro sonetto, il 289. Si veda *Il Carteggio di Michelangelo*, V, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 31-2, e p. 66. Per approfondimenti, rimando a CORSARO, « Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento », cit., pp. 263-269, e a CLAUDIO SCARPATI, « Intorno alle rime di Ludovico Beccadelli », in *Dire la verità al principe*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 45-126. Si veda altresì GIGLIOLA FRAGNITO, *In Museo e in Villa*, Venezia, Arsenale Editrice, 1988.

⁴³ Cfr. ENZO NOÈ GIRARDI, *Letteratura come bellezza. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 109.