

PINA RAGONIERI

EFFIGIE MENTE ANIMA

UNA MEDITAZIONE SUI RITRATTI DI MICHELANGELO

L'interesse per l'argomento è naturale per chi, lavorando all'interno della Casa Buonarroti, giocoforza all'ombra di Michelangelo, di ritratti dal vero del Maestro ne può vedere in originale ben quattro: ricordiamoli con le parole del Vasari: "Di Michelagnolo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte, et uno di bronzo tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli [da Volterra], e questo [cioè la celebre medaglia] del Cavalier Leone, da e' quali se n'è fatte tante copie, che n'ho viste, in molti luoghi di Italia e fuori, assai numero".

Vediamoli, in sequenza, cominciando dal ritratto eseguito da Giuliano Bugiardini, nel 1522, con Michelangelo in età di anni 47 (fig. 1). Coetaneo di Michelangelo, e fin dalla più giovane età costretto a confrontarsi con artisti sommi, Giuliano Bugiardini svolse la sua lunga attività di pittore, quasi completamente fiorentina, in un periodo che vide repentini mutamenti politici e un affollarsi tanto straordinario di imprese artistiche e culturali da apparire come una delle fasi più complesse e determinanti che la storia d'Italia e d'Europa annoveri. Schiacciato da una situazione oggettivamente ardua, il pittore non fu certo aiutato dalla *Vita* che gli dedicò Giorgio Vasari: poche pagine quasi del tutto spese per sottolineare la natura "semplice" dell'artista, e l'ingenua soddisfazione che sempre dichiarava per l'opera sua. Ma questa "bontà naturale", questo "semplice modo di vivere" piacevano a Michelangelo, che gli fu sempre amico, tanto da farlo salire, anche se per poco tempo e invano, sui ponteggi della Cappella Sistina. Accingendosi a una fatica per lui insolita come quella di affrescare centinaia di metri quadrati, Michelangelo aveva infatti cercato,

in un primo momento, nel 1508, di coinvolgere nella decorazione della Volta una serie di colleghi fiorentini, alcuni dei quali gli erano stati compagni di lavoro nella sua adolescenza, sia nel breve periodo trascorso nella bottega dei Ghirlandaio, sia nella determinante esperienza del medico Giardino di San Marco, quando finalmente l'artista si esercitò come scultore. Ma la calata degli artisti amici sui ponteggi della Sistina non poteva avere che un cattivo esito - e Bugiardini e gli altri furono ben presto mandati via.

L'amicizia di Michelangelo era però contraddistinta da una buona dose di condiscendenza, come si rileva anche dal suo Carteggio: "El Bugiardino è buona persona, ma è semplice uomo. E basta": così si esprimeva il Maestro, in una lettera dell'aprile 1549 al nipote Leonardo. E se si deve prestar fede a quanto racconta il Vasari a proposito di questo ritratto, anche qui il povero Giuliano viene preso in giro da Michelangelo, che non esita a dire al pittore che gli ha "dipinto uno degl'occhi in una tempia". Eppure questo ritratto dal vero ha una sua corrucciata forza e appare intensamente teso a rendere la somiglianza col modello.

Il dipinto è esposto in una cornice secentesca. Infatti Michelangelo il Giovane, il pronipote che diede alla Casa Buonarroti il decoro e l'aspetto che ancor oggi conserva, collocò il ritratto del grande avo nella Stanza della Notte e del Dì, appaiato a un suo ritratto, opera di Cristofano Allori, provvedendo a inserire entrambi i dipinti in due cornici identiche, che sono giunte fino a noi. Ne resta testimonianza in un antico inventario del 1684, detto *Descrizione Buonarrotiana*, che contiene la prima menzione dell'opera, con l'attribuzione al Bugiardini. La Stanza della Notte e del Dì fa tuttora parte del percorso museale, e nel riallestimento del Museo della Casa Buonarroti risalente alla fine degli anni novanta del secolo scorso ai due ritratti è stata restituita la loro collocazione storica.

Nel dipinto di Jacopino del Conte, ritenuto a lungo un autoritratto (fig. 2), Michelangelo è raffigurato fino ai fianchi, in posa solenne, ben lontana dal carattere quotidiano del ritratto del Bugiardini che riprende l'artista sui lavori; una positura non del tutto frontale, con la mano sinistra che poggia sul braccio destro. Sullo sfondo compare lo spigolo di una parete che fa emergere la figura con un effetto di tridimensionalità, reso più evidente dall'assoluta assenza di indicazioni d'arredo. Jacopino del Conte è un pittore fiorentino allievo di Andrea del Sarto, che si trasferisce precocemente a Roma, dove prende parte alla decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato: proprio qui, nell'affresco con l'*Annuncio a Zaccaria*, da collocarsi poco prima della scena con la *Predica del Battista* che reca la data 1538, Jacopino inserisce tra gli astanti, nelle vesti di un Apostolo, un ritratto di Michelangelo. Questa presenza potrebbe derivare dal fatto che Michelangelo era il membro più celebre della Fraternita di San Giovanni Decollato.

La celebre, e bellissima, medaglia dedicata da Leone Leoni al Maestro, modellata a Roma e realizzata a Milano tra il 1560 e il 1561, mostra sul dritto il busto di Michelangelo, di profilo, volto verso destra. Intorno al margine si legge: *MICHAELANGELVS BONARROTVS FLOR[entinus] AET[atis] S[uae] ANN[orum] 88* (fig. 3). L'indicazione dell'età è evidentemente errata, essendo Michelangelo nato nel 1475. Alla base del busto si vede la firma dell'artista (*LEO*). Sul rovescio è raffigurato un vecchio cieco, guidato da un cane, con una lacera veste all'antica e gli attributi del pellegrino (bastone, borraccia, rosario). La fisionomia del personaggio richiama con evidenza le fattezze di Michelangelo, caratteristica stranamente rilevata molto di rado nella corposa bibliografia della medaglia. La legenda intorno al margine, *DOCEBO INIQVOS V[ias] T[uas] ET IMPII AD TE CONVER[tentur]*, è tratta dai *Salmi*, LI, 15.

Circa il significato della raffigurazione sul rovescio della medaglia è ancora aperto il dibattito: conviene forse accettare l'interpretazione meno stravagante, che vi riconosce il simbolo di un pellegrinaggio terreno. Sembra verosimile che sia stato per qualche via proprio l'effigiato a indicare a Leoni il soggetto del rovescio, ed è stato di conseguenza suggerito che la cecità del vecchio col volto di Michelangelo sia da intendersi in senso traslato: ipotesi che ben si accorda con alcune rime michelangiottesche della vecchiaia (si ricordi per esempio il verso "quel ch'altri saggio, me fa cieco e stolto").

Al succinto elenco vasariano si possono fare poche aggiunte, tra le quali spicca l'acquerello di Francisco de Hollanda (fig. 4), immagine singolarmente domestica di un Michelangelo più che sessantenne, che evoca alla nostra memoria le conversazioni romane di San Silvestro presiedute da Vittoria Colonna, cui partecipava Michelangelo, in parte trascritte dall'allora ventunenne portoghese. Questo ritratto figura in un album di cinquantaquattro fogli di Francisco, conservato nella biblioteca dell'Escorial. L'album era noto anche prima della pubblicazione in Spagna dell'acquerello col ritratto di Michelangelo, avvenuta nel 1863. Aurelio Gotti e Gaetano Milanesi (che dell'argomento si occupò in occasione del centenario michelangiottesco del 1875) sembra ne ignorassero l'esistenza; era invece noto a Hermann Grimm, che nella sua storica biografia di Michelangelo (1860-1863) si dilunga per pagine su Francisco e sui colloqui di San Silvestro. Il ritratto di Francisco de Hollanda presenta Michelangelo con in testa un cappello con breve tesa, che evidentemente l'artista usava portare. Questo accessorio di abbigliamento è all'origine di tutta una serie di ritratti e incisioni, sicuramente da riferire al prototipo di Jacopino, ma recanti un copricapo simile a quello dell'acquerello del portoghese.

Alla morte di Michelangelo, nel 1564, Daniele da Volterra eseguì dalla maschera mortuaria un ritratto dell'artista. Egli era legato a Michelangelo da una lunga e profonda amicizia, tanto che fu tra i pochissimi ad assisterlo al letto di morte. Il sodalizio dei due artisti fu reso senza dubbio più forte dalla straordinaria devozione di Daniele, ma anche da un lavorare insieme improntato a notevoli affinità stilistiche. Dalla metà degli anni quaranta Daniele, a Roma da quasi un decennio, si pone infatti nell'orbita di Michelangelo (confrontandosi con le ardue novità del *Giudizio sistino*) con gli importanti cicli ad affresco della Cappella Orsini e della Cappella Della Rovere a Trinità dei Monti. Tra i lavori preparatori per quest'ultima cappella si trova non a caso una testimonianza figurativa straordinariamente toccante: il pittore diede infatti le fattezze del suo grande amico a un Apostolo nell'affresco con *l'Assunzione della Vergine*, nella Cappella della Rovere in Trinità dei Monti a Roma. Di questo ritratto esiste il celebre cartone preparatorio (fig. 5), conservato nelle collezioni del Teylers Museum di Haarlem: immagine intensa, direi dettata dall'affetto, e di sicuro ripresa dal vero.

Nel 1559 Daniele si impegna nella lavorazione del monumento equestre di Enrico II di Francia. La vedova del re, Caterina de' Medici, aveva in realtà commissionato l'opera a Michelangelo, ma l'ormai ottantacinquenne artista, per l'età non più in grado di affrontare una simile impresa, l'aveva ceduta all'amico, fornendo tuttavia il disegno per la statua, che sfidava per dimensioni quella di Marco Aurelio in Campidoglio, e seguendo i lavori per la complessa fusione, che la morte gli impedì di vedere realizzata. Dopo la scomparsa di Michelangelo, avvenuta il 18 febbraio del 1564, Daniele visse gli ultimi due anni della sua vita proprio nel solco della tutt'altro che facile eredità di affetti ma anche di lavoro che gli aveva lasciato il Maestro, la cui casa romana di Macel de' Corvi Daniele prese in affitto nel maggio del

1564: "un mettere a custodia più tosto che a pigione", secondo le parole del nipote Leonardo Buonarroti, con il quale il nostro si era già impegnato ad eseguire un "ritratto di metallo" di Michelangelo tratto dalla maschera funeraria. Ritardarono fatalmente la consegna "i disagi e le fatiche" spesi sul monumento equestre, che, come testimonia il Vasari, dovevano trarre a morte l'artista il 4 aprile del 1566. Furono ritrovate allora nella sua bottega sei teste bronzee di Michelangelo, non ancora rinettate a dovere, due delle quali erano senza dubbio quelle destinate a Leonardo Buonarroti. Giunte finalmente a Firenze, di una di esse si persero le tracce, mentre l'altra, esposta in Casa Buonarroti, d'indubbia emozionante forza espressiva e considerata fin dall'antico uno dei punti più alti della ritrattistica michelangiotesca, sarebbe stata provvista di lì a qualche anno di un ricco panneggio, realizzato dal Giambologna. Il coinvolgimento dello scultore fiammingo portò a riferire a lui, nella già citata *Descrizione buonarrotiana*, l'intera opera.

A parte le raffigurazioni del Maestro eseguite da Francisco de Hollanda e da Daniele Volterra, si può dire che le altre immagini di Michelangelo sono derivazioni dai prototipi che abbiamo elencato. Incisioni e immagini cinquecentesche, numerose data la fama di Michelangelo, furono calcolate in numero di circa cento da Ernst Steinmann, lo studioso che all'inizio del secondo decennio del Novecento scandagliò con serietà scientifica, e in gran parte di prima mano, l'argomento, concludendo con le immagini di primo Seicento della "Galleria" della Casa Buonarroti. Benemerito, in che misura non staremo qui a ripetere, degli studi michelangioteschi, lo storico dell'arte tedesco fu coinvolto nel 1911 nelle celebrazioni del cinquantesimo anniversario dell'unità d'Italia. Correva un anno cruciale per la nazione, rimasto nella storia soprattutto per l'impresa libica, che il quarto ministero Giolitti portò avanti nonostante la diffusa ostilità all'estero e i non ascoltati pareri di chi all'interno, come per esempio Gaetano Salvemini, giudicava

l'attacco alla Libia niente altro che un dannoso "trabocchetto". Intanto che la musa di Gabriele D'Annunzio s'impennava pericolosamente con le sue *Canzoni delle gesta d'oltremare*, un altro filone di nazionalismo casereccio e sicuramente più innocuo lavorava a celebrare il cinquantenario. Ci furono iniziative in tutta Italia; nella capitale si svolse la grande Esposizione internazionale di Roma a Valle Giulia, e alla sua ombra fiorirono molte altre iniziative, tra le quali, a Castel Sant'Angelo, le cosiddette "Mostre retrospettive". Qui lo Steinmann, con una competenza di lunga data che sarebbe confluita nella sua monumentale opera sullo stesso tema pubblicata nel 1913, collaborò alla prima mostra di ritratti michelangioleschi, rimasta unica prima dell'esposizione "Il volto di Michelangelo", svoltasi a mia cura in Casa Buonarroti nel 2008. Eppure, come vedremo, la questione ha più risvolti ed è anche per questo di notevole interesse.

È singolare che le due voci principali della bibliografia sull'argomento risalgano allo stesso 1913: nel gennaio di quell'anno Paul Garnault licenziava il suo *Les Portraits de Michelange*, opera assai informata di un conoscitore appassionato delle città d'arte italiane, nella quale si cita dello Steinmann soltanto la produzione anteriore al 1911, approdando tuttavia a conclusioni simili a quanto fin qui detto: *Si l'on tient compte des images tardives, purement imaginaires, ou de celles qui s'inspirent de simples réminiscences, le nombre des portraits connus, vrais ou supposés, de Michelange s'élève presque à cent. Dans cet immense bric-à-brac, on compte seulement cinq portraits véritables, c'est à dire posés...* (Se si tiene conto di immagini anche tarde, puramente immaginarie, o di quelle che si ispirano a semplici reminiscenze, il numero dei ritratti noti, veri o supposti tali, di Michelangelo, può salire fino a cento... In questo immenso bric-à-brac, i ritratti veri non sono più di cinque).

Ma l'immagine di Michelangelo ci è tramandata anche da un altro genere di ritratto: come per molti grandi, e non solo della storia dell'arte, la sua fisionomia fu infatti riprodotta da artisti a lui contemporanei conferendone le caratteristiche a personaggi effigiati in scene d'insieme; e qui soccorrono molti esempi, tra i quali ricordiamo il Raffaello della Stanza della Segnatura in Vaticano e Daniele da Volterra del quale abbiamo già parlato; lo stesso Jacopino del Conte negli affreschi romani dell'Oratorio di San Giovanni Decollato; Giorgio Vasari nella Sala di Leone X in Palazzo Vecchio a Firenze; Alessandro Allori nella Cappella Montauti della Santissima Annunziata a Firenze. Tradizionalmente attribuita a Marcello Venusti, datata 1535, e abbellita da una vistosa cornice antica, come del resto il ritratto del Bugiardini, in Casa Buonarroti esponiamo nel ricetto del primo piano una piccola immagine del Maestro riferibile alla fisionomia presente nel ritratto di Jacopino del Conte: quasi un santino da venerare dai discendenti, nelle sale nobili del palazzo.

Contemporanee al Maestro, e conseguenza della sua fama, sono anche immagini che si collocano tra l'aneddoto e la fantasia. Una incisione, attualmente al British Museum, e datata dalla critica più recente verso la metà del XVI secolo, ritrae l'artista in meditazione: una iscrizione al suo interno rivela l'intenzione dell'autore di ritornare al Michelangelo ventitreenne del primo soggiorno romano e della *Pietà* di San Pietro. Nel 1527 Sigismondo Fanti aveva ritratto invece "Michael Fiorentino" che scolpisce, seminudo e con gran foga, una statua femminile nella quale, ai tempi dello Steinmann, si volle riconoscere l'*Aurora* della Sagrestia Nuova. E dopo la morte di Michelangelo, alla soglia degli anni ottanta del secolo, Federico Zuccari, in un piacevole disegno ora a Filadelfia, dal quale deriva un più debole quadretto della Galleria nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, ritrae Michelangelo che osserva il fratello Taddeo che

dipinge la facciata di palazzo Mattei, a Roma. Il nostro discorso si ferma ai contemporanei del Maestro; non si può tuttavia non ricordare quanto la memoria dei prototipi si condensi e trovi una speciale forza emozionale nel bel disegno di Antoon Van Dyck (1608), caratterizzato dall'uso del gessetto rosso e bianco, che presenta un pensoso e solenne Michelangelo. Infine chi, come capita a chi firma queste pagine, proviene dalla Casa Buonarroti, non può non citare la sala del museo detta "Galleria", nella quale il pronipote Michelangelo Buonarroti il Giovane organizzò un omaggio al grande avo, a circa cinquant'anni dalla sua morte, con dipinti affidati agli artisti di maggior rilievo operanti nella prima parte del Seicento a Firenze – sempre con il volto del Maestro riferibile ai prototipi, e specialmente a Jacopino.

È noto che Michelangelo raffigurò se stesso assai raramente. Un disegno del Louvre, molto deperito, che mostra un Michelangelo non giovane con "turbante" fu scoperto dallo Steinmann, che lo ritenne un autoritratto, ipotesi raccolta nel 1938 da Bernard Berenson, accettata anche da Charles de Tolnay e, nel 1988, da Michael Hirst, contraddetta però da Paul Joannides, che ha attribuito (con scarso seguito) il disegno a Baccio Bandinelli. Michelangelo ritrasse senza dubbio se stesso nell'atto di dipingere la volta della Cappella sistina a fianco del famoso sonetto autografo, uno schizzo a penna eseguito senza dubbio in un momento d'umor nero per descrivere la difficoltà delle posizioni da prendere per dipingere al di sopra della propria testa; molti anni dopo inserì la sua immagine nella pelle scorticata del San Bartolomeo del *Giudizio universale* sistino; ma avrebbe impresso in modo ben più emozionante i suoi tratti sul volto sereno, al di là di ogni dolore, del Nicodemo della *Pietà* del Museo dell'Opera del Duomo a Firenze.

Possiamo tuttavia definire proverbiale la ritrosia dell'artista a effigiare gli altri e se stesso: "Ritrasse Michelagnolo Messer Tommaso [Cavalieri] in un cartone, grande di naturale, che né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aborriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza". Così dice il Vasari, e non bastano a contraddirlo i due esempi di autoritratto or ora citati, né la distrutta statua bronzea di Giulio II, né il ritratto perduto del bellissimo Tommaso de' Cavalieri, né le effigi di Pietro Aretino e di Biagio da Cesena che si riconoscono in quello spietato affresco di eterna salvezza e condanna che è il *Giudizio universale* michelangiolesco. Ha un suo significato il fatto che i due antichi biografi tramandassero per scritto le fattezze dell'artista, il Condivi (1553) mischiando caratteristiche fisiche con tendenze, abitudini e pensieri; il Vasari, nell'edizione giuntina del 1568, copiando senza remora alcuna la descrizione del collega, fin nei particolari di certe pagliuzze fra l'oro e l'azzurro negli occhi del Maestro.

Lo stesso Steinmann si chiedeva: "Perché Tiziano ha dipinto il ritratto dell'Aretino e non quello di Michelangelo? Perché nel secolo d'oro della moderna arte non si è trovato nessun pennello o scalpello che abbia creato un'immagine realmente grande del più grande dei maestri? Sebbene così discordi siano le opinioni sui nomi degli artisti che hanno tentato di ritrarre Michelangelo, e malgrado si scontrino i pareri anche sulla qualità di queste opere, il senso di tutto ciò è tuttavia che il grande Buonarroti non è mai stato rappresentato in maniera corrispondente all'altezza dell'esercizio artistico di quel tempo, e della sua stessa grandezza. Ogni artista dipinge se stesso nel modo migliore, ha affermato una volta Michelangelo, ma egli non ha mai attuato su di sé la verità di questa sentenza". E proseguiva: "Michelangelo spinse l'ardore dell'amicizia ad esprimersi più volentieri con la penna che con il pennello o lo scalpello.

Del resto, egli abbozzò un disegno per il monumento funebre del prematuramente scomparso Cecchino Bracci, e sorvegliò l'esecuzione del monumento, ma compose tuttavia non meno di cinquanta epigrammi apposta per consolare l'amico Luigi del Riccio della perdita del suo prediletto. Quando Gandolfo Porrino lo pregò di restituire gioia e pace ai suoi occhi, e di conservare con pennello o scalpello i tratti dell'amata che gli era stata precocemente strappata, Michelangelo compose in effetti un epigramma per il monumento della defunta, ma rifiutò la preghiera di un ritratto". (Aggiungo tra parentesi che gli "epigrammi", che in aderenza al vero definirei piuttosto epigrafi, per Cecchino Bracci sono conservati al completo nell'Archivio Buonarroti).

È con una convinzione molto vicina a queste affermazioni dello studioso tedesco che si tenta, a chiusura del nostro discorso, di presentare un ritratto, appunto, interiore attraverso il riferimento a Michelangelo poeta.

La statura smisurata di Michelangelo nel panorama storico artistico ha messo in ombra, nei secoli, le doti del poeta. Le sue rime, lui vivo, fecero naturalmente parte del suo mito: furono amate ed esaltate, e non solo dagli intimi, giacché la loro notorietà oltrepassò questa ristretta cerchia, e alcune di esse, nonostante l'oggettiva asperità dei versi, furono messe in musica. Le lodi per questo genio cui non mancava "l'ornamento della dolce poesia" (Vasari) si sprecavano: accesa e dotta fu l'ammirazione di Donato Giannotti e di Benedetto Varchi, che fece di un sonetto michelangiolesco ancor oggi celebre, *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, l'argomento di una sua lezione all'Accademia Fiorentina (1547); si giunse a iperboli smodate con Pietro Aretino che proclamò il suo desiderio di poter collocare gli scritti di Michelangelo nel vaso smeraldino in cui Alessandro Magno custodiva i poemi di Omero; intanto che

Francesco Berni contrapponeva le rime del Buonarroti agli eccessivi languori dei petrarchisti suoi contemporanei:

Ho visto qualche sua composizione,
sono ignorante, e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone.
Sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle.
Tacete unquanto, pallide viole
e liquidi cristalli e fere snelle:
e' dice cose e voi dite parole.

D'altra parte il paragone tra la pittura e la poesia, così vivo in tutto il Cinquecento, aveva consacrato anche da questo punto di vista l'universalità di Michelangelo il quale, da parte sua, si schermiva davanti a lodi così inusitate, come risulta dal Carteggio e come annota fedelmente il Condivi: "Ma a questo [poetare] ha atteso più per suo diletto che perché egli ne faccia professione, sempre se stesso abbassando et accusando in queste cose la ignoranza sua".

Per primi i neoclassici misero a confronto la poesia del Buonarroti con la sua opera figurativa; ma una vera e propria riflessione critica su Michelangelo poeta cominciò, come oggi comunemente si riconosce, col Foscolo, che nel corso dei suoi drammatici tardi anni londinesi per due volte, nel 1822 e nel 1826, tornò su questo tema, rapportandolo forse troppo recisamente ai suoi ideali classicistici, fermo nel non voler considerare le rime di Michelangelo come "produzioni d'un uomo professante poesia" (termini che ricordano quelli dell'antico biografo!); e tuttavia apprezzando in quei versi "un certo che d'originale e d'insolito che, separandoli da ogni cosa volgare, li rende preziosi e mirabili".

Le rime furono studiate e tradotte nelle principali lingue europee, anche da poeti del livello di un Wordsworth o di un Rilke, e spesso celebrate

lungo tutto l'Ottocento, quando di Michelangelo poeta ci si cominciò a occupare anche con giusto fervore filologico, da Cesare Guasti a Karl Frey, nonostante il silenzio di De Sanctis. Nel corso del Novecento il giudizio si fa più severo, a cominciare dalle negazioni di Croce. Ma l'accusa di diletterismo e di inesperienza letteraria doveva fatalmente cadere, come sembrano ad esempio dimostrare le convincenti letture giovanili di Gianfranco Contini, o le declamate ma felici intuizioni di Giovanni Papini sulla poesia di Michelangelo come esigenza del suo sviluppo spirituale.

Difficile e non del tutto chiarita resta tuttavia una definizione stilistica di questa poesia. Si può ancora ripetere, con Luigi Baldacci, che "quando non si tratti di bizzarrie manieristiche o di rime spirituali, la poesia di Michelangelo ha ispirazione amorosa e si riferisce per massima parte alle sue relazioni fondamentali: quella col giovane romano Tommaso Cavalieri, conosciuto dal poeta intorno al 1532, del quale i contemporanei testimoniarono la straordinaria bellezza e la leggiadria dei costumi e dell'ingegno, e l'altra con Vittoria Colonna, iniziata più tardi e di cui l'eco perdura dopo la morte della donna (1547)". E si può ancora concordare con questo grande critico quando acutamente contrappone il platonismo (che oggi può sembrare addirittura glaciale) di Vittoria a quell'eroico furore che in Michelangelo è "il segno di un'immensa prova spirituale che si placò solo in Dio".

Del resto, molti tra i più attenti e sensibili lettori dei nostri tempi ci hanno convinti a ritrovare nelle rime del Maestro un'esigenza di personale, intimo conforto, uno sfogo dell'anima, pensosi e privatissimi appunti della memoria. Espressioni, insomma, di alta spiritualità che possono commuovere, oltre che aiutare lo studioso e il biografo, ma che rimangono non esplorate fino in fondo, in un marginale, anche se assai nobile, limbo.

Due clausole finali a questa rapida introduzione alla lettura di Michelangelo poeta. In primo luogo, non appare del tutto superfluo sottolineare che i suoi più ferventi ammiratori sono a tutt'oggi quelli che più a lungo e con più forte intento filologico l'hanno studiato, dai già citati pionieri ottocenteschi a Enzo Noè Girardi, la cui edizione critica delle rime di Michelangelo porta ottimamente i suoi più che quarant'anni, nonostante le critiche che a suo tempo avanzò Gianfranco Contini.

Importante e suggestivo è dunque il ritratto interiore del Maestro che si trae dai suoi scritti; e può forse far meglio comprendere l'alta meditazione e la spiritualità di questi versi la nostra allusione a quel Michelangelo privato che agli amici donava, più volentieri che ritratti, poesie stilate in bellissima grafia.

Elenco delle immagini

- 1) Giuliano Bugiardini, Ritratto di Michelangelo
- 2) Jacopino del Conte, Ritratto di Michelangelo
- 3) Leone Leoni, Medaglia di Michelangelo
- 4) Francisco de Hollanda, Ritratto di Michelangelo
- 5) Daniele da Volterra, Volto di Michelangelo