



HAL
open science

”Mia oscura notte” : il tempo nelle Rime e nella Sagrestia Nuova

Matteo Residori

► **To cite this version:**

Matteo Residori. ”Mia oscura notte” : il tempo nelle Rime e nella Sagrestia Nuova. 1564-2014. Michelangelo: incontrare un artista universale, a cura di C. Acidini, con E. Capretti e S. Risaliti, Giunti, 2014. hal-01421364

HAL Id: hal-01421364

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01421364>

Submitted on 15 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«MIA OSCURA NOTTE»: IL TEMPO NELLE RIME E NELLA SAGRESTIA NUOVA

Matteo Residori

Su una parete della sua casa romana al “Macel de’ Corvi”, stando alla testimonianza di Bernardo Buontalenti, Michelangelo aveva dipinto un lugubre *memento mori* a uso di se stesso e dei suoi ospiti: il “disegno a chiaroscuro” (forse un monocromo) di uno scheletro che teneva in spalla una cassa da morto, indicata da una legenda in versi come il luogo in cui sono destinati a finire anche gli uomini più dediti alle cose del mondo («Io dico a voi c’al mondo avete dato / l’anima e ’l corpo e lo spirito ’nsieme: / in questa cassa oscura è ’l vostro lato», 110)¹. Quest’opera oggi perduta, probabilmente contemporanea al *Giudizio universale*, è l’espressione più diretta di una vena ascetica che ha lasciato meno tracce nell’opera figurativa dell’artista che nei suoi scritti in versi e in prosa. Una vena che si radica nella cultura fiorentina del Quattrocento – basti pensare all’immagine parlante dello scheletro nella *Trinità* di Masaccio a Santa Maria Novella – ma che viene non poco rinvigorita dalla spiritualità savonaroliana: decorare la propria dimora con immagini della morte, per averle sempre sotto gli occhi, è una delle pratiche consigliate dalla *Predica dell’arte del bene morire* del frate ferrarese². Questa sensibilità è ancora diffusa nella letteratura, nell’arte e nei riti collettivi della Firenze primo-cinquecentesca: uno dei più antichi testi poetici di Michelangelo, la canzonetta *Chiunque nasce a morte arriva*, databile agli anni venti, rivela ad esempio profonde affinità con la declinazione “piagnona” del canto carnascialesco e in particolare con una “barzioletta” di Antonio Alamanni (*Dolor, pianto e penitenza*) che fu cantata da un coro di scheletri durante il carnevale fiorentino del 1511; anche nel testo di Michelangelo sono dei morti, con gli occhi ormai ridotti a orride cavità, a intonare un canto che ammonisce sulla fragilità di ogni cosa terrena e gli effetti

distruttivi del tempo («Già fur gli occhi nostri interi / con la luce in ogni speco; / or son voti, orrendi e neri, / e ciò porta il tempo seco», 21, 13-16)³.

Se questi dettagli macabri sono abbastanza rari nelle poesie e nelle lettere dell’artista, il tema del tempo distruttore vi è invece assolutamente centrale, e lo rimane, pur nella varietà degli esiti, lungo gli oltre sessant’anni della sua attività di scrittore. In questo Michelangelo si mostra fedele ai modelli che incidono più profondamente sulla sua formazione letteraria: la Bibbia, Dante, Petrarca, i poeti laurenziani. Ma la sua impronta è fin da subito molto personale, e consiste prima di tutto in una tendenza all’iperbole e alla deformazione espressiva che si manifesta in modo particolare nelle *Rime*. Molti sono i testi che rincarano sul motivo tradizionale della brevità della vita: così breve da non essere percepibile nel suo scorrere ma solo una volta trascorsa, come una freccia ormai conficcata nel bersaglio («Gli anni del corso mio al segno sono, / come saetta c’al berzaglio è giunta», 22, 5-6); così breve, anzi, da passare addirittura inavvertita, come dicono ripetutamente, con variazioni argute, gli epitaffi per la morte del giovanissimo Cecchino de’ Bracci⁴. Più spesso, però, Michelangelo poeta concentra la sua attenzione sull’operato del tempo, descritto come una forza brutale o una creatura spietata che si accanisce su uomini e cose: sia attraverso l’uso di verbi che evocano un’attività ostile di coercizione, trasformazione o annientamento («offende», «fa guerra», «costringe e sprona», «cangia e muda», «rompe e storce o del tutto dismembra»), sia impiegando metafore che, anche quando sono tradizionali, vengono declinate in modo singolarmente concreto – il tempo come «falce» o «mordace lima», le «ore» come «pessimo veleno» che uccide

a poco a poco, o come inflessibili creditrici che esigono prima o poi il pagamento del “debito” che ogni uomo contrae con loro⁶. La concretezza di queste evocazioni compensa in qualche modo l'assenza quasi completa, nelle *Rime*, di riferimenti agli effetti del tempo sul corpo, designato per lo più da formule convenzionali che insistono sulla sua bruta materialità («scorza», «spoglia», «pelo»). Solo il registro comico-burlesco autorizza in qualche caso la rappresentazione del decadimento senile, come avviene nel tardo capitolo *I' sto rinchiuso come la midolla* (267), dove il poeta si ritrae come una carcassa tenuta in vita dai suoi stessi malanni (catarro e costipazione hanno otturato tutti gli orifizi da cui l'anima potrebbe uscire...) e descrive la vecchiaia come uno sconcio trionfo della materia, greve e dolente, su ogni slancio spirituale («di penne l'alma ho ben tarpata e rasa», 267, 33). Neanche qui, peraltro, i guasti dell'età sono indicati in modo diretto, come avviene nelle lettere senili in cui Michelangelo fa la lista delle proprie malattie⁷: essi ispirano invece perifrasi colorite ed estrose invenzioni metaforiche («calabron», «orciuolo», «ossa e capresti», «pillole di pece») che conferiscono al testo una sua amara, stridente “allegrezza”⁸.

In ogni caso, anche quando sono descritti in modo più vago, gli effetti del tempo non sono mai positivi nelle *Rime*, alle quali pare estranea ogni prospettiva di maturazione o di crescita spirituale. Solo nel campo dell'arte sembra ammessa, almeno in via teorica, l'idea di un progresso legato agli “anni”: nello splendido madrigale *Negli anni molti e nelle molte prove* (241, forse per Vittoria Colonna) si legge ad esempio che solo dopo infiniti tentativi e tutta una vita di «ricerche» il «saggio» scultore arriva a tradurre in marmo un «buon concetto» – anche se in questa riflessione si sente non tanto l'orgoglio dell'artista esperto quanto l'amarezza per la fragilità di ogni conquista estetica («c'all'alte cose nuove / tardi si viene, e poco poi si dura»). In ambito morale, invece, il tempo produce solo perdita di forze, asservimento alla «soma» corporea, soprattutto aggravarsi delle abitudini peccaminose. Le *Rime* deplorano ripetutamente il «trist'uso radicato e forte» (293), l'«antica usanza» (28), l'«uso di molt'anni» (130, 131), che rendono impossibile ogni risoluzione morale e diventano sempre più tirannici col passare del tempo («com' più m'attempo, ognor più si fa forte», 92, 12). In queste condizioni sarebbe preferibile morire giovani («che chi men vive più lieve al ciel torna» 132, 13), o addirittura non esser mai nati, come recitano versi sentenziosi che fanno eco alla cupa saggezza dell'*Ecclesiaste* («che 'l me' sarebbe non esser ma' nato», 207).

Dominata dalla ripetizione e dall'inerzia morale, la poesia di Michelangelo non si organizza secondo il modello del canzoniere petrarchista, racconto esemplare che si articola attorno alla svolta e a una conversione dall'amore terreno all'amore divino. Anche se gli editori moderni – e in particolare Enzo Noè Girardi, curatore della più recente edizione critica – pubblicano le *Rime* secondo un ipotetico ordine cronologico, individuando nella sua attività poetica "fasi" e "stagioni" distinte, sappiamo con certezza che l'artista non dispone mai i suoi testi secondo un disegno narrativo che desse alla sua esperienza il senso coerente di un iter spirituale. È vero che tra il 1542 e il 1546, con l'aiuto degli amici Luigi del Riccio e Donato Giannotti, Michelangelo allestì una raccolta manoscritta di una novantina di poesie, per uno scopo difficile da determinare – edizione a stampa o circolazione manoscritta tra pochi lettori scelti o costituzione di un libro-archivio d'autore⁹. Ma in tutti i casi, e nonostante la coerenza simbolica che alcuni interpreti hanno individuato in questa raccolta¹⁰, non si può certo dire che essa si strutturi secondo uno schema narrativo chiaramente leggibile. Rispetto al modello petrarchesco d'altronde, colpisce nella poesia di Michelangelo anche la sostanziale assenza della *memoria* come principio che conferisce profondità e spessore temporale al discorso lirico. Anche nei testi più chiaramente ispirati a Petrarca, come il tardo sonetto *Giunto è già 'l corso della vita mia* (285), lo sguardo retrospettivo del poeta sul proprio percorso di vita è estremamente sintetico, risolvendosi in una condanna globale dei valori che lo hanno dominato (1-8):

Giunto è già il corso della vita mia
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affettüosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca,
conosco or ben com'era d'error carca,
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

Analogamente, nei pochi altri testi poetici in cui si volge dietro, Michelangelo non rievoca in dettaglio un passato stratificato, ma lo liquida amaramente nel suo complesso con perdita di tempo, anzi come radicale spossessamento di sé («Pensando / vo 'l mio passato tempo, e non ritruovo / in tutto un che sie stato mio!», 51, 12-14; «de' mia anni un'ora non m'è», 22, 40) – senso di alienazione che è ricondotto in genere alla s

amorosa, ma che fa eco ad analoghe affermazioni dell'epistolario, dove la causa è individuata piuttosto nella soggezione al lavoro o alle esigenze tiranniche dei committenti («Io mi truovo aver perduto tutta la mia giovinezza, legato a questa sepoltura»¹¹). Va peraltro detto che questi cupi bilanci non implicano la superiorità o la saldezza morale di un soggetto che ha definitivamente cambiato vita: la prospettiva data come più probabile è al contrario la pura ripetizione del già accaduto, un futuro che rischia di assomigliare al passato come il suo riflesso in uno specchio («l'avenir nel passato / specchio con trista e dolorosa speme», 269, 3-4).

Insomma, per quanto dominata dal tema del tempo, la poesia di Michelangelo, poco incline alla memoria e restia agli sviluppi narrativi, è per lo più una poesia del *presente*: non certo perché privilegi gli aspetti labili e transitori della realtà, ma perché tende a mettere in scena una sorta di *presente assoluto* nel quale è condensata tutta la vita del soggetto: un momento decisivo, breve e drammatico («un punto», «un'ora»), in cui si gioca la sua sorte eterna. Molte delle *Rime* dell'artista, per quanto diverse per metro, stile o data di composizione, sono infatti riconducibili a uno schema ricorrente. Fin dai suoi primi testi il poeta tende a rappresentarsi come ormai «vecchio», anzi «vicino a morte», addirittura «quasi nel numer de' morti» (62) – una tendenza che si osserva molto precocemente anche nell'epistolario, in cui riecheggia fin dagli anni dieci il leitmotiv della vecchiaia dell'artista e in cui è ossessivo il pensiero della morte¹². «Ogni ora potrebbe esser la mia», scrive Michelangelo al nipote Leonardo nel 1556; ed è celebre la dichiarazione di una lettera al Vasari dell'anno precedente: «non nasce in me pensiero che non vi sia dentro sculpita la morte»¹³. Il discorso lirico tende allo stesso modo a situarsi nelle «ore streme» (161) della vita del soggetto, nelle sue «ultime ore e corte» (158), sceneggiando un momento cruciale in cui si ripropone, con un'intensità acuita dall'urgenza suprema, un dramma sempre uguale, una *psychomachia* con un numero limitato di personaggi: l'anima inquieta per la propria sorte, amore lusinghiero o minaccioso, la morte fisica e quella spirituale, l'«antico uso» che esercita il suo dominio invincibile.

Di questo dramma il soggetto non è attore ma spettatore impotente: non sa scegliere il proprio destino, ma descrive con sgomento, e insieme con gusto ingegnoso e paradossale, tutte le interazioni possibili tra le forze contrarie che lo dominano. In particolare, l'incontro tra vecchiaia e passione amorosa può produrre gli esiti più diversi, resi icasticamente dalla combinatoria tra due metafore ossessive, quelle del «vecchio legno» e del «fuoco ardente». La stra-

ordinaria infiammabilità del legno inaridito dal tempo può provocare il suo rapido annientamento fisico («torna, se ben l'ammorza la ragione, / non più già cor, ma cenere e carbone», 92, 16-17) ma anche un miracoloso, euforico ringiovanimento («il freddo vecchio scalda e po' 'l nutrisce, / e tanto il torna in verde etate e spinge, / rinnova e 'nfiamma, allegra e 'ngiovanisce», 25, 9-11); il fuoco che lo divora può causare una sofferenza moralmente salutare, oppure annunciare le fiamme dell'inferno, o al contrario innalzare l'anima verso il cielo della beatitudine eterna... Non è necessario moltiplicare gli esempi per capire che in queste poesie Michelangelo non mira a elaborare una posizione etica coerente, ma a esplorare con capzioso accanimento gli esiti possibili di un conflitto morale nel quale si riconoscono le diverse componenti della sua formazione – dal neoplatonismo al rigorismo savonaroliano alla spiritualità evangelica. Questa esplorazione poetica è condotta con strumenti sia concettuali che retorici, si atteggia al rigore del sillogismo ma non disdegna il cortocircuito delle metafore, dei giochi di parole, delle figure foniche: e spesso è uno spirito apertamente ludico a dettare le deduzioni ingegnose o i brillanti paradossi che sono così frequenti in questi testi¹⁴. Ma la smagliante orchestrazione retorica non maschera l'impressione di un rovello febbrile, il moltiplicarsi delle antitesi e degli ossimori ricomponono solo formalmente l'insanabile conflitto dei «contrari» tra cui si dibatte la soggettività di un poeta prostrato dal tempo e incalzato dalla morte. Nel presente assoluto di queste poesie Michelangelo porta insomma a incandescenza, sottoponendole alla stretta angosciosa dell'«ore streme», tutte le tensioni paralizzanti che agitano la condizione mortale – come tra l'altro suggerisce, in alcuni testi, l'immagine singolare del fuoco della passione che diventa tanto più concentrato e straziante quanto più si stringe attorno all'uomo la morsa del tempo (143, 1-4):

Quant'ognor fugge il giorno che mi resta
del viver corto e poco,
tanto più serra il foco
in picciol tempo a mie più danno e strazio.

L'ossessione del tempo emerge, per così dire in negativo, anche nei testi, più rari, in cui la poesia di Michelangelo evoca la dimensione trascendente. Il più noto è forse la lunga elegia in terzine che l'artista compose per la morte del padre Ludovico (*Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, 86), scomparso a novant'anni nel 1534. L'età dell'anziano genitore è indicata attraverso una solenne perifrasi

astronomica che descrive l'immergersi del sole nelle acque dell'oceano: «Novanta volte el sol suo chiara face / prim'ha nell'oceàn bagnata e molle, / che tu sie giunto alla divina pace» (40-42). L'immagine può sorprendere, perché sembra più adatta al ciclo giornaliero del sole che a quello annuale, ma corrisponde in realtà a un tratto tipico della sensibilità di Michelangelo, che come vedremo usa spesso il giorno come la più icastica manifestazione del tempo. In ogni caso la perifrasi introduce efficacemente una descrizione della beatitudine celeste che insiste, ben più che nell'ammiratissimo modello del *Paradiso* dantesco, sull'affrancamento delle anime dalla dimensione temporale. Il regno in cui vivono i beati non teme gli assalti delle forze che presiedono all'instabile condizione dei mortali (49-51):

Fortuna e 'l tempo dentro a vostra soglia
non tenta trapassar, per cui s'adduce
fra'nno' dubbia letizia e certa doglia

Le loro anime non subiscono lo stillicidio delle ore («l'ore distinte a voi non fanno forza», v. 53); il loro splendore eterno non è alterato né dall'avvicinarsi di giorni e notti, né dalle variazioni stagionali («Vostro splendor per notte non s'ammorza, / né cresce ma' per giorno, benché chiaro, / sie quand'el sol fra'nno' il caldo rinforza», vv. 55-57). Le poesie di più schietta impronta neoplatonica dicono che di questa condizione trascendente anche l'amore può essere promessa, intuizione, riflesso terreno: ma a patto naturalmente di essere amore spirituale, che non si appaga del corpo mortale («Io dico ch'a chi vive quel che muore / quetar non può disir; né par s'aspetti / l'eterno al tempo, ove altri cangia il pelo», 105 9-11), e che sa quindi resistere agli oltraggi del tempo e della morte, di cui solo il corpo è vittima («Dolce è ben quella in un pudico core, / che per cangiar di scorza o d'ora strema / non manca», 259). Ma è notevole che, al di fuori di ogni ortodossia neoplatonica, l'aspirazione a trascendere il tempo, anzi a bloccarlo, possa convivere anche con un'espressione particolarmente schietta del desiderio fisico, come nella memorabile conclusione di un sonetto ispirato probabilmente da Tomaso Cavalieri (72, 10-14):

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 mie merto,
il desiato mie dolce signore
per sempre nell'indegne e pronte braccia.

Rappresentare e insieme annullare il tempo è anche l'ambizione che domina il programma allegorico delle tombe medicee di San Lorenzo, il grandioso progetto che occupa Michelangelo nei suoi ultimi anni fiorentini (1520-1534) e attorno a cui si intreccia un fitto dialogo tra parole e immagini che illustra tutta la complessità della sua riflessione su questo tema¹⁵. Nell'incertezza che ancora avvolge il significato complessivo dell'opera, forse la più audacemente personale dell'artista, pochi dubbi permangono sulle due figure che ornano il sarcofago di Giuliano de' Medici: si tratta, secondo la biografia di Condivi, del Giorno e della Notte, immagine del tempo «che consuma tutto»¹⁶ e che, aggiunge un testo in prosa dello stesso Michelangelo, ha condotto alla morte il giovane duca col suo «veloce corso»¹⁷. Completata sulla parete opposta dalle figure del Crepuscolo e dell'Aurora, d'identificazione più incerta ma già cinquecentesca, questa rappresentazione del tempo colpisce per la sua originalità. L'artista rifiuta le allegorie tradizionali (come quella del vecchio alato) e accantona anche immagini più singolari ma pur sempre trasparenti come quelle del topo e delle divinità fluviali, inizialmente previste a evocare l'erosione sorda e l'inarrestabile fluire del tempo¹⁸. Sceglie invece di rappresentare quell'avvicinarsi quotidiano della luce e delle tenebre che è la più immediata manifestazione sensibile del tempo – il che incoraggia anche, in varie forme e nelle lettere, l'assimilazione metaforica della vita a una giornata¹⁹. Da parte di un artista che non mostra alcun interesse per la resa naturalistica dei fenomeni atmosferici questa scelta può sorprendere, e si risolve in effetti nella ricerca di equivalenze non mimetiche ma logico-simboliche. L'opposizione tra giorno e notte si traduce in un sistema di opposizioni tematiche, ora semplici ora incrociate, tra maschile e femminile, giovinezza e maturità, sonno e veglia a cui si aggiunge un complesso gioco di simmetrie tra le posizioni delle sculture che, tutte distese, mostrano le une il ventre, le altre la schiena, reclinano o sollevano il capo, accavallano la gamba destra sulla sinistra o la sinistra sulla destra... Anziché essere evocate dal suo movimento o dai suoi effetti, insomma, il tempo appare bloccato in una somma di antitesi, si rende visibile come forza che distingue, separa, crea "contrarietà".

A rendere ancora più complessa l'allegoria c'è la sua dimensione politico-encomiastica, esplicitata dal testo in prosa già ricordato: il Giorno e la Notte e il Giorno incarnerebbero infatti sia lo scorrere del tempo che ha provocato la morte di Giuliano, sia l'annullamento del tempo ad opera della fama imperitura dell'illustre defunto²⁰. L'atteggiamento accasciato delle figure starebbe dunque a significare anche

l'agonia del tempo sconfitto dall'immortalità del duca, che le sovrasta con le sue fattezze idealizzate e votate all'eternità – valore allegorico che sembra trasferibile anche al Crepuscolo e all'Aurora, se è vero che l'opposizione tra sonno e veglia, o meglio tra lo svegliarsi e l'addormentarsi, non esclude un senso comune di oppressione, di impari lotta contro un torpore mortale. Ma è davvero possibile attribuire alle stesse figure due valori opposti, l'azione mortale del tempo e la morte del tempo? Questa apparente contraddizione, in realtà, è messa in secondo piano dalla formidabile presenza e dalla forza espressiva dei corpi scolpiti da Michelangelo, che si lasciano difficilmente ridurre a segno trasparente di valori astratti: per cui le figure si impongono allo sguardo meno come un'immagine del tempo che come un'incarnazione tragica della umana soggezione alla temporalità. Con ambiguità tipica dell'arte michelangiolesca, insomma, la Sagrestia Nuova riesce a essere al tempo stesso una celebrazione della gloriosa perennità dinastica dei Medici e una sconsolata meditazione personale sul tempo e sulla morte.

Questa meditazione si prolunga, in forme molto diverse, nei quattro celebri sonetti sul giorno e sulla notte che Michelangelo compone verso il 1534, quando abbandona Firenze, e il cantiere laurenziano, per trasferirsi definitivamente a Roma²¹. A ispirare questo piccolo ciclo è probabilmente il rapporto con un giovane, il misterioso Febo del Poggio, a cui sono dedicati nelle *Rime* altri testi che esaltano le sue qualità "solari"²². Il primo dei quattro sonetti comincia infatti coll'evocare in termini sensuali il cosmico abbraccio di Febo-sole alla terra: un abbraccio «lucente» che però non basta ad avvolgere per intero «il globo freddo e molle», il quale è dunque condannato a restare sempre parzialmente immerso nell'ombra (101, 1-3). È su questa parte oscura del mondo che si sviluppa, in questo sonetto e nei seguenti, una singolarissima riflessione poetica, che si emancipa dall'occasione biografica che l'ha suscitata per acquistare una sua bizzarra autonomia. La notte esiste davvero, si chiede Michelangelo, o è pura negatività, semplice privazione di luce? D'altra parte, anche ammettendo che esista, la notte è più o meno nobile del giorno? Questa «indagine analitica e laboriosa»²³ approda a risposte non univoche, e anzi in qualche caso apertamente contraddittorie. La notte è così fragile che bastano un fiammifero o una lucciola a distruggerla (101) – no, la notte è tanto forte da resistere anche in pieno giorno, annidata nei luoghi coperti e negli oscuri anfratti della materia (103). La notte è «figlia del sol e della terra» (101, 10), nel senso che è prodotta dal sole che emette la luce e dalla terra che, interponendosi, crea l'ombra; ma la notte è anche madre,

perché è nel suo ventre oscuro che avviene il più «santo» dei concepimenti, quello dell'uomo, mentre durante il giorno ferve solo la vitalità puramente materiale di «semi», «piante» e «frutti» (103, 9-14). Il «tempo bruno» della notte rinforza le inclinazioni perverse dei peccatori (104); ma per coloro che «vivono bene», cioè moralmente, la sua «umid'ombra» è apportatrice di quiete, fonte di riposo e di conforto spirituale (102).

Queste poesie potrebbero sembrare nient'altro che un esempio della passione michelangiolesca per gli esercizi dimostrativi in cui la coerenza dei risultati conta meno che il dinamismo del pensiero e la speciosa sottigliezza degli argomenti. Ma l'esercizio parrà meno gratuito se si pensa che qui l'autore applica il suo raziocinio poetico alle due entità, notte e giorno, che compendiano ai suoi occhi l'opera distruttrice del tempo. Ricondotto a una distinzione spaziale (le due facce del globo), risolto in un'antitesi cromatica (bianco e nero), e soprattutto scomposto in una serie di opposizioni concettuali, il tempo viene così a essere bloccato, oggettivato, dominato dall'intelletto del poeta. Ma c'è di più: il contrasto primario tra notte e giorno fornisce a Michelangelo anche una chiave per interpretare la propria identità e il proprio destino. È quello che avviene nell'ultimo sonetto, in cui si riaffaccia l'ispirazione amorosa del ciclo e in cui viene istituito fin dai primi versi un audace parallelismo tra creazione divina dell'universo e destino individuale del poeta:

Colui che fece, e non di cosa alcuna,
il tempo, che non era anzi a nessuno,
ne fe' d'un due e diè 'l sol alto all'uno,
all'altro assai più presso diè la luna.
Onde 'l caso, la sorte e la fortuna
in un momento nacquer di ciascuno;
e a me consegnaro il tempo bruno
come a simil nel parto e nella cuna.

Pur ispirandosi al racconto biblico della creazione (*Genesi* 1, 14-16), la prima quartina se ne discosta significativamente in vari punti: la designazione di Dio come «colui che fece [...] il tempo» non ha equivalenti nel testo sacro, come del resto l'idea singolare di una bipartizione del tempo («ne fe' d'un due»), che assimila di fatto il tempo allo spazio facendo coincidere le sue due metà con i cieli, esattamente localizzati («alto» «più presso»), del sole e della luna. La creazione del tempo è per Michelangelo non inizio di un flusso, di un processo lineare, ma definizione di una polarità fonamen-

tale, illustrata icasticamente dai due astri che presiedono al giorno e alla notte; concentrandosi su questa opposizione, egli lascia del resto cadere tutte le altre partizioni che erano elencate dal testo biblico (*signa et tempora, et dies et annos*). Non è forse esagerato sentire in questi versi la stessa grandiosa semplicità del gesto con cui, nell'affresco sistino della *Creazione del sole e della luna*, Dio padre crea e contemporaneamente separa i due astri. Per Michelangelo, qui come altrove, la creazione tende a coincidere con la divisione, non produce multiforme abbondanza di esseri ma polarità fondamentali: luce e tenebra, sole e luna, secco e umido, acqua e fuoco, «le coppie metaforiche originarie che reggono il mondo»²⁴.

Questa primordiale divisione del tempo si riflette in una ripartizione degli esseri umani in “notturni” e “diurni”, e nell’ascrizione del poeta al “tempo bruno” della notte. Più che nella cultura astrologica rinascimentale, in genere ben più raffinatamente analitica, tale polarità sembra affondare le sue radici nel simbolismo cristiano, e in particolare in un’immagine ricorrente nelle lettere di san Paolo: quella dei cristiani come «figli della luce e del giorno» che devono dar prova di sobrietà e vigilanza morale per non ceder preda «della notte e delle tenebre». L’affinità col «tempo bruno» equivale insomma a un’inclinazione peccaminosa che si confonde con l’identità stessa e col destino del soggetto: come la notte, che è tanto più buia quanto più è notte, così il poeta è tanto più incline al peccato quanto più segue la sua natura («quando è più notte, più buio esser suole, / ond’io di far ben mal m’affliggo e lagno», vv. 11-12). Da questa notte morale che cresce su se stessa, infittendosi sempre più, non si esce con le proprie forze, ma grazie all’influsso di chi appartiene per nascita alla stirpe solare (vv. 11-14):

Pur mi consola assai l’esser concesso
far giorno chiar mia oscura notte al sole
che a voi fu dato al nascer per compagno.

Insomma, solo l’amore per chi è radicalmente altro da sé (forse, di nuovo, il luminoso Febo) può strappare il soggetto al suo destino notturno. Ma il gioco delle metafore sottolinea anche l’ambiguità di una forza che è insieme redentrice e distruttrice: come il sole che cancella la notte, l’amore riscatta il soggetto solo a prezzo del suo annullamento.

Così si conclude il breve ciclo che, nato a ridosso del cantiere di San Lorenzo, esplora analoghe polarità simboliche con strumenti diversi e giungendo a risultati del tutto autonomi. Ma in entram-

be le opere si conferma la tendenza a far coincidere temporalità e “contrarietà”, a scomporre il tempo in una serie di opposizioni che sollecitano tanto la paradossale dialettica del poeta quanto il gusto dello scultore per una *variatio* polarizzata attorno a forti antitesi e complicata dal gioco dei “contrapposti” incrociati. Da questo confronto emerge anche una chiara predilezione di Michelangelo per la notte, protettrice ambigua del poeta nei sonetti e unica scultura delle tombe medicee a essere sicuramente finita e corredata di attributi simbolici. Proprio la scultura di San Lorenzo fornisce lo spunto per un altro testo poetico che, nettamente distinto dai precedenti per data e stile, conferma la centralità del tema notturno e insieme ne propone una declinazione inedita. Si tratta del celebre epigramma che Michelangelo scrive nel 1546 in risposta a quello composto in lode della scultura da Giovanni Strozzi²⁶:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

Il letterato fiorentino aveva lodato l'opera ricorrendo a un *topos* della poesia ecfastica, quello della statua che “ha vita”: chi ne dubitasse era invitato a svegliare la Notte, che sicuramente gli avrebbe parlato²⁷. La risposta di Michelangelo, che dà la parola alla statua, esaudisce la promessa, ma al tempo stesso segna uno scarto rispetto alla convenzionalità dell'encomio. Oltre a concludersi con quello che suona come un rifiuto austeramente ironico delle lodi iperboliche (“deh, parla basso”), infatti, il testo rovescia la prospettiva iniziale caricando di valore positivo l'inerzia del sonno e della pietra, unica difesa contro il «danno» e la «vergogna» del tempo presente. Come riconobbero già i lettori cinquecenteschi, si tratta probabilmente di un'allusione al governo di Cosimo I de' Medici, verso cui Michelangelo non nascose mai la sua ostilità: nel momento in cui la Sagrestia Nuova veniva aperta al pubblico, a maggior gloria della dinastia regnante, l'artista rivendica per così dire la proprietà della sua opera, rifiutandone ogni strumentalizzazione politica e anzi ritorcendone il significato contro chi voleva sfruttarla a proprio vantaggio. Al di là delle sue intenzioni polemiche, in ogni caso, il testo arricchisce di nuove proiezioni soggettive la virtualità simbolica della notte e conferma la tendenza di Michelangelo a neutralizzare il tempo oggettivandolo, o almeno a cercare nel suo grembo oscuro un sollievo alla fatica del vivere.

La testimonianza è riferita da Michelangelo Buonarroti il Giovane: cfr. Buonarroti, *Rime*, ed. Girardi 1960, p. 294. Le rime, indicate col numero d'ordine fissato da Girardi e ripreso da tutte le edizioni successive, sono citate secondo la lezione di Buonarroti (1998 (*Rime*, ed. Residori 1998).

Tenenti 1977, pp. 94-95.

L'affinità fu segnalata già dal Pronipote, che richiamava anche altri testi di tradizione piagnona, come quelli di Castellano de' Castellani (Buonarroti, *Rime*, ed. Girardi 1960, pp. 172-173). La barzelletta dell'Alamanni si legge in *Canti carnascialeschi* I, p. 17.

L'influenza savonaroliana sulla poesia di Michelangelo è stata studiata in particolare da Pongiglione 2003 e Carrai 2006.

Cfr. per esempio 185, 2-4: "fu presta e cruda / la morte sì, che l'alma di me nuda / accorge a pena aver cangiato stato". Su questa serie di testi (179-228), ispirata dalla morte (1544) del nipote quindicenne dell'amico Luigi del Riccio, si veda lo studio di Voelker 2000.

Buonarroti, *Rime*, ed. Girardi 1960, 62, 92, 51, 237..

Buonarroti, *Rime*, ed. Girardi 1960, 17, 161, 86.

Ad esempio la lettera al nipote Leonardo del 16 giugno 1557: «Circa l'esser mio, io sto male della persona, cioè con tutti i mali che sogliono avere i vecchi: della pietra, che non posso urinare, del fianco, della schiena, in modo che spesso da me non posso salir la scala; e peggio è perché son di passione pieno» (*Carteggio*, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, V, 1983, MCCLIX).

La singolarità tematica e stilistica del capitolo è illustrata dalle letture di Corsaro 1999 e Girardi 1999.

Il più recente esame della questione è proposto da Corsaro 2008, che sintetizza il dibattito critico e avanza nuove interessanti ipotesi.

Suggestive letture del "canzoniere" del 1546 sono state proposte da Fedi (1990 e 1992), Nelson 2003 e Scarpati 2003.

Lettera dell'ottobre 1542 a un destinatario non identificato (*Carteggio*, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, IV, 1979, MI).

«Anchora, perché io sono vecchio, non mi pare, per migliorare dugiento o trecento duchati al Papa in questi marmi, perderci tanto tempo», (lettera a Domenico Buoninsegni del 2 maggio 1517, *Carteggio*, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, I, 1965, CCXXI);

«Io ò grande obrigo, e son vecchio e mal disposto, che s'io lavoro un dì, bisogna che io me ne posi quatro» (lettera a Bartolomeo Angelini del luglio 1523, *Carteggio*, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, II, 1967, DLXXXVI). Sul tema della morte nell'epistolario di Michelangelo si veda Tenenti 1977, pp. 299-301.

Carteggio, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, V, 1983, MCCXXII e MCCIX.

Per un'analisi di queste strategie retoriche si vedano in particolare Cambon 1991 e, con più ampio inquadramento storiografico, Gigliucci 2004.

Le principali interpretazioni della cappella sono discusse nel volume di Balas 1995.

«L'arche son poste dentro a certe cappelle, sopra i coperchi delle quali iaceno due

figurone maggiori del naturale, cioè un omo e una donna, significandosi per queste il Giorno e la Notte, e per ambi due il tempo che consuma tutto»: Condivi 1553, ed. Nencioni 1998, p. 41.

«El Di e la Notte parlano, e dicono: - Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto ha tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato e nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che arebbe di noi duncche fatto mentre vivea?», Buonarroti, *Rime*, ed. Girardi 1960, 14. Tra le interpretazioni di questo testo controverso vanno ricordate almeno quelle di Gilbert 1971 e Campeggiani 2011.

Sull'iconografia simbolica del temo è d'obbligo il rinvio al classico saggio di Panofsky (1939); lo studioso si è interessato anche all'immagine del topo che, secondo la testimonianza Condivi, doveva figurare nella decorazione della cappella (1964).

«Ma forse, ancor c'al fin del giorno sia, / col sol già quasi oltre l'ocaso spento, / fra le tenebre folte e il freddo rezzo» (261, 9-11); «né sol passato è terza, / ma nona e vespro, e prossim'è la sera» (263, 3-4); «Messer Giorgio mio caro, io so che voi conoscete nel mio scrivere che io sono alle venti 4 ore» (*Carteggio*, ed. Barocchi-Ristori 1965-1983, V, 1983, MCCIX), lettera del 22 giugno a Giorgio Vasari, che la citerà nella seconda redazione della sua *Vita* di Michelangelo: «Ma egli conosceva d'esser tanto invecchiato, e condotto già all'età di ottantuno anni, scrivendo al Vasari [...] gli diceva che era al fine della vita, che guardassi dove egli teneva i suoi pensieri, leggendo vedrebbe che era alle 24 ore» (Vasari, *Vita di Michelangelo*, ed. Barocchi 1962, p. 100).

Per l'interpretazione politica della cappella si vedano in particolare Hartt 1951 e Acidini Luchinat 2002.

Il ciclo notturno è stato oggetto di varie letture globali e puntuali contributi eseguiti, tra cui Contini 1937, Girardi 1991, Residori 2005, Masi 2009.

L'ascrizione al gruppo di testi per Febo del Poggio è stata proposta da Romei, "Berninismo" 1984, nota a p. 329 e Gorni 1991, pp. 16-17.

Girardi 1991, p. 112.

Contini 1974, p. 245. Sull'importanza del "contrasto" nella *forma mentis* di Michelangelo si vedano le ricche osservazioni di Campeggiani 2012, pp. 135-186.

«*Vos autem, fratres, non estis in tenebris, ut vos dies ille tamquam fur comprehendat omnes enim vos filii lucis estis et filii diei. Non sumus noctis neque tenebrarum; igitur non dormiamus sicut ceteri, sed vigilemus et sobrii simus. Qui enim dormiunt, nocte dormiunt, et qui ebrii sunt, nocte inebriantur: nos autem, qui diei sumus, sobrii simus*» (*Acta Thessalonicenses* I, 5, 5-8).

Su questo scambio di testi si vedano l'ottima sintesi critica e le importanti precisazioni di Masi 2006, pp. 247-259.

«La notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir[e], fu da un Angelo scolpita / in questo sasso, e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti» (si riprende l'opportuna integrazione proposta da Masi 2006, p. 269).