

Ecdotica

8

(2011)

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

Ecdotica

8 (2011)

ISBN 978-88-430-6450-2



9 788843 064502

€ 29,00



Ecdotica

8

(2011)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

On line:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)
Madrid 28001
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



C^EE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- CONOR FAHY, *The Printed Book in Italy*
Edited by Neil Harris 7
- ROGER CHARTIER, *Qu'est-ce qu'un livre?* 29
- SHANE BUTLER, *La question de la page*
Avec un appendice, «Nostalgie de la page», de José Antonio Millán 45
- ANTONIO CORSARO, *L'autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo* 58
- GIOVANNI BIANCARDI, *Nella selva delle stampe pariniane* 75
- LUCIANO CANFORA, *La «strana lettera» ad Antonio Gramsci* 86

Foro. *Le volontà dell'autore*

- DANIEL FERRER, *Le Pays des trente-six mille volontés, ou «tu l'auras voulu»* 97
- CLAUDIO GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata* 104
- CRISTINA URCHUEGUÍA, *La autorización y la voluntad del autor* 119
- PAOLA ITALIA, *«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori* 129

Testi

- Setting by Formes. *The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)*
Edited by Francisco Rico y Pablo Álvarez 143

Questioni

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ, La necesidad de contaminarse: (sobre <i>The Pleasures of Contamination</i> de David Greetham)	155
CHASE ROBINSON, Enigmi nella sabbia	167
Filologie sotto esame:	
FRANCESCO BAUSI, Settant'anni di filologia in Italia	175
ANDREA FASSÒ, Ist die Romanistik noch zu retten?	192
MASSIMO BONAFIN, L'etnofilologia ci salverà?	213
FRANCESCO BENOZZO, Si salvi chi può!	224

Rassegne

Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 237 · William Robins, ed., *Textual Cultures in Medieval Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 242 · Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta e altri (NICOLÒ MALDINA), p. 246 · Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England* (CLIVE GRIFFIN), p. 254 · Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)* (GIUSEPPE DI STEFANO), p. 259 · Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (FRANCISCO RICO), p. 266 · Fernando Bouza, *Hétérographies* (JONATHAN THACKER), p. 268 · Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (MARTA LATORRE PEÑA), p. 271 · Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (HANS WALTER GABLER), p. 276 · G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction* (ALBERTO MONTANER), p. 281

L'AUTORIALITÀ DEL REVISORE.
INTORNO A UNA RACCOLTA DI RIME
DI MICHELANGELO

ANTONIO CORSARO

Si va chiarendo da tempo in sede di critica testuale (particolarmente nell'indagine di area anglosassone e germanica) la dimensione tutt'altro che univoca del concetto di *authorialità*, e ciò soprattutto entro ambiti afferenti allo studio di testi moderni. L'epoca della stampa, in questo quadro teorico, costituisce di fatto un discrimine essenziale, nel senso che delimita e indirizza gli studi verso definizioni precise dei rapporti tra la *authorship* individuale e il concorso dei fattori tecnici, economici e socio-culturali che formano una *editorship*. Senza volere (né potere) entrare nei dettagli, è ormai acquisita la necessità di postulare e sottoporre a verifica la dimensione *collettiva* (o *condivisa*) di ogni processo testuale nel passaggio dalla stesura alla reale fruizione, e dunque una nozione di *authorship* che da attiva e individuale slitta quasi sistematicamente in contesti condizionati da scelte allargate, inerenti soprattutto a esigenze di diffusione e di ottimale ricezione da parte del lettore potenziale. Ne risente, ovviamente, anche la riflessione sulla pratica ecdotica, tanto da motivare interventi (come, in questa sede, quello di Cristina Urchueguia) che prospettano la legittimità dell'*editor* moderno di mettere in discussione il concetto medesimo di *ultima volontà* sul piano metodologico come su quello empirico.

Sul piano delle verifiche «a monte», quelle cioè che prima del lavoro ecdotico stabiliscono il processo storico di formazione di un testo, credo che sia sempre da tenere ferma la necessità di distinguere l'ambito dei testi antichi di epoca anteriore alla stampa, e più in genere di quei testi che ci pervengono tramite collettori manoscritti. Entro questo territorio, che nel panorama letterario italiano è notoriamente di grande rilevanza, due mi sembrano principalmente le questioni da considerare. La prima

riguarda il concetto stesso di *pubblicazione*, l'atto cioè con cui un autore licenzia il suo testo avendovi idealmente posto fine, che è evidentemente ben più sfuggente nel momento in cui una divulgazione manoscritta non prevede meccanismi agevolmente riconoscibili di *imprimatur*. L'altra questione, ancora più aleatoria, pertiene al concetto stesso di *autorialità* e di volontà d'autore, che in epoca antica (ma, direi, fino all'incipiente modernità) si rivela più labile e incerto, talora estraneo a quel senso di proprietà individuale che è quasi cosa scontata in epoca moderna. Tali questioni intendo verificare nelle note che seguono intorno all'allestimento di una celebre raccolta di rime di Michelangelo Buonarroti, analizzando in specie le modalità con cui l'artista si servì in quel frangente dell'apporto dei suoi collaboratori e infine l'entità di quell'apporto, che, come si vedrà, si configura per più aspetti come un contributo esteso all'organizzazione, alla forma e talora alla sostanza dei testi.

Nel 1546 Luigi del Riccio e Donato Giannotti davano mano alla preparazione di una serie numerata di poesie di Michelangelo, il tutto con la collaborazione attiva del medesimo. Il lavoro non terminò, probabilmente per la morte del Riccio nell'anno successivo, e la configurazione precaria e incompleta in cui la silloge ci è pervenuta non permette di dire con certezza se essa prevedesse un'edizione a stampa, il che dissuase editori antichi e moderni dal riprodurla come tale.¹ Tuttavia, anche se in assenza di un *imprimatur* in senso tecnico, le copie sopravvissute ci parlano certamente di un organismo ideato al fine di una diffusione più o meno ristretta. Le modalità di allestimento della silloge sono ben ricostruibili. Da autografi sparsi del poeta (in buona parte sopravvissuti e ora nel cod. AB XIII dell'Archivio Buonarroti presso il fioren-

¹ A eccezione di Carl Frey, che invece la editò nel suo insieme nella sua edizione critica *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von C. Frey, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897 [ed. anastatica Berlin, 1964]. A seguito della diversa soluzione adottata nella moderna edizione critica M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, l'esigenza di riproporre la *Silloge* nella sua integrità testimoniale è stata mossa da R. Fedi, «Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti», [1999] ora in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305; poi da me approfondita in A. Corsaro, «Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXV, fasc. 612 (2008), pp. 536-69. Ricordo anche le edizioni (senza ambizioni filologiche): *Michelangelo poesia e scultura*, a cura di J.K. Nelson, Milano, Electa, 2003; e in M. Buonarroti, *Rime*, introduzione, note e commento di S. Fanelli, prefazione di C. Montagnani, Milano, Garzanti, 2006; nonché lo studio di L. Ghizzoni, «Indagine sul *Canzoniere* di Michelangelo», *Studi di Filologia Italiana*, XLIX (1991), pp. 167-87.

tino Museo di Casa Buonarroti), Luigi del Riccio e, parallelamente, il Giannotti organizzarono delle copie affidando il lavoro a scribi a loro vicini e da loro controllati. Due delle copie sopravvissute, tradizionalmente siglate R (Firenze, Archivio Buonarroti XIV) e Vc (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3211, parte prima), offrono, se messe insieme, l'intera serie. Rispetto alle altre (parziali), presentano entrambe una numerazione delle rime di pugno del Riccio, che in tal modo provide a strutturare il loro ordinamento. Rispetto agli autografi sparsi, le due copie si caratterizzano, oltre che per sistematiche modifiche del sistema di scrittura autoriale, anche per alcune occasionali varianti di sostanza. Si caratterizzano inoltre per il loro valore di idiografi, dal momento che Michelangelo ebbe a rivederle e vi apportò di sua mano ulteriori varianti di sostanza. Sotto il profilo grafico l'entità dello scarto è notevole, e ha la sua ragion d'essere in un sistema di scrittura autoriale che, all'altezza degli anni '40 del Cinquecento, si manifesta sostanzialmente arcaizzante, o attardato, o al limite poco letterario, caratteristico soprattutto per svariati elementi demotici inaccettabili per un letterato e finanche per un copista del pieno Cinquecento. Un quadro complessivo che in sede ecdotica fu risolto dal moderno editore di Michelangelo, Enzo Noè Girardi, col recupero sistematico della grafia autoriale a fronte dell'incameramento delle varianti elaborative. Con ciò Girardi evitava di porsi come problema il fatto che Vc e R furono controllate sistematicamente dal Riccio e da Giannotti, ma in ultima istanza anche da Michelangelo, il quale interveniva dove gli sembrava il caso e avallava dunque tacitamente il resto. C'era da chiedersi, in altre parole, se con tale prassi l'artista tollerasse, o accettasse consapevolmente, gli esiti formali dell'ampia revisione grafica dei collaboratori.

In realtà alcune carte michelangiottesche provano chiaramente che quello scarto così organicamente evidente fra il suo sistema di scrittura e quello più aggiornato dei revisori e dei copisti era effettivamente percepito come problematico. L'esempio che segue è ben noto agli studiosi della scrittura michelangiottesca, e illustra il sonetto 76 secondo una bella copia autografa degli anni '40, probabilmente la versione definitiva a fronte di altre laboriose versioni preliminari che Girardi colloca a partire dall'estate del 1533.

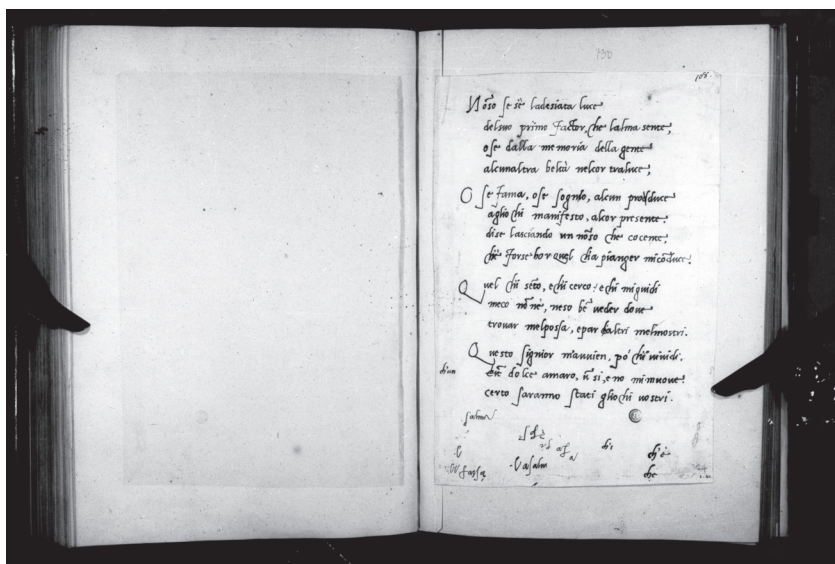
Non so se s'è la desiata luce
 del suo primo Fattor, che l'alma sente,
 o se dalla memoria della gente
 alcun'altra beltà nel cor traluce;

o se fama, o se sogno alcun produce
 agli occhi manifesto, al cor presente,
 di sé lasciando un non so che cocente
 ch'è forse or quel ch'a pianger mi conduce.

Quel ch'ì sento, e ch'ì cerco, e chi mi guidi,
 meco non è, né so ben veder dove
 trovar me 'l possa, e par ch'altri me 'l mostri.

Questo, signor, m'avvien po' ch'ì vi vidi,
 ch'un dolce amaro, un sì e no mi muove:
 certo saranno stati gli occhi vostri.²

IMMAGINE 1



Il foglio spicca per una serie di interventi non di mano di Michelangelo che, come già Frey ebbe a ipotizzare,³ vanno ricondotti alla mano di Donato Giannotti, comprendenti modifiche all'interno del testo e inoltre una serie di grafemi apposti ai margini e in calce come modelli ortografici. Si legga il sunto critico di Lucilla Bardeschi Ciulich: «Sono stati aggiunti tutti i segni ortografici necessari: sono sfuggiti solamente *lalma*, v. 2 e *alcunaltra*, v. 4; troviamo tolta la *i* diacritica superflua in *sognio* e una *d* in *prodduce*, v. 5 (questa forma è dunque sentita come scorretta);

² La trascrizione segue l'edizione critica di Girardi, cit. L'apparato si trova alle pp. 237-43.

³ Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, cit., pp. 363-66.

è aggiunta la *h* a *or*, v. 8; ancora *h* in *caltri* e una correzione in margine, *ch'un*, v. 11. Il documento è importante per certi saggi di grafia, di mano forse del Giannotti: interessante tra questi (in basso a destra) la contrapposizione di *ch'i* e *ch'e* usati dal Giannotti al *che* usato da Michelangelo. A sinistra *salma*, *lasalm*, forse di Michelangelo; gli altri segni indecifrabili potrebbero essere prove della penna». ⁴ È la testimonianza di una prassi quasi «didattica» con cui Michelangelo, consapevole di possedere un armamentario scrittorio fondamentalmente attardato e dilettantesco, si sottoponeva docilmente alla revisione del suo *modus scribendi* accettando (almeno all'altezza della silloge) soluzioni più consone ai tempi.

Tralascio qui le implicazioni che tale atteggiamento, una volta acclarato, comporta a livello di restituzione testuale (invero tali da suggerire una maggiore attenzione alle modifiche di Giannotti rispetto alla pur ragionevole fedeltà che Girardi osservò nei confronti delle versioni autografe), e mi limito a notare che il caso si configura all'epoca (sotto un profilo teorico, oltre che storico) nel segno della *delega*: un atto cioè (più o meno tacito) con cui l'autore, incerto sulla gestione formale della sua personale grammatica, affida il suo testo a persona che possa *normalizzarlo*. ⁵ Il fenomeno, come è noto, è abituale nelle tipografie cinquecentesche, e viene paradigmaticamente esemplato nella vicenda del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione, la cui *princeps* (1528) fu composta sulla base di un manoscritto revisionato sotto il profilo formale da Giovan Francesco Valier. ⁶ Il paradigma a ben vedere (e con ciò mi

⁴ *Michelangelo: grafia e biografia. Disegni e autografi del maestro*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2002, scheda 25, p. 60.

⁵ In chiave teorica siamo vicini (anche se non in completa coincidenza) con quanto defintito da Sigfried Scheibe come «social» o «collective authorisation», concetto che, entro l'ambito della pratica moderna applicata a edizioni a stampa, si contrappone alla «personal authorisation» nel momento in cui «an author leaves orthography to his editor» (cito da M. Mathijsen, «The concept of Authorisation», *Text*, 14 (2002), pp. 77-90: 79). L'analogia può valere, a mio parere, laddove si possa stabilire una sostanziale equivalenza del processo di *editing* entro un collettore manoscritto.

⁶ Con le parole di Amedeo Quondam: «Castiglione ... non solo accetta consapevolmente il lavoro del redattore Valier, autorizzandolo a normalizzare la sua lingua d'autore, ma soprattutto neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfolologiche che i suoi copisti introducono, pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti ... Un autore senza grammatica, Castiglione: è perfettamente consapevole che, se è proprio necessario ormai provvedere a normalizzare secondo le nuove regole, non ne possiede le competenze» (B. Castiglione, *Il cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori, 2002, I, p. cvii). Sulle soluzioni editoriali di Quondam, e sull'intera questione della revisione e della *princeps*, si vedano fra le altre le osservazioni in margine di P. Trovato, «Forme e sostanze: "Il Cortigiano di Amedeo Quon-

si giustifichi l'indugio) sta nel fatto che col *Libro del Cortegiano* ci si trova in presenza di un autore in realtà «letteratissimo», ma gli esempi si moltiplicano se si volge lo sguardo ad autori usi a vivere la professione della scrittura in modo ben più «disinvolto», come nel caso (diversamente paradigmatico) delle due edizioni (1538 e 1542) del primo libro delle *Lettere* di Pietro Aretino, la cui revisione avvenne rispettivamente a opera di Niccolò Franco e Lodovico Dolce.⁷ Se poi si passa dai letterati di professione (accomuno qui, per quanto in modo ben discutibile, Castiglione e Aretino) a opere scritte da «dilettanti» (termine che uso qui, ovviamente, con valore neutro), non è difficile verificare come a una *delega* per le soluzioni formali si associno più estese forme di collaborazione nella scrittura dei testi. È singolare il caso di Benvenuto Cellini, così vicino a Michelangelo quanto alla tipologia socio-culturale, che all'atto di progettare una pubblicazione della sua *Vita* ne chiedeva una revisione completa a Benedetto Varchi. In quella occasione Varchi declinò l'invito, vuoi per mancanza di interesse vuoi per un sussulto di saggezza, consentendo così la sopravvivenza nella veste originaria di uno dei più suggestivi testi in prosa di tutto il Cinquecento e salvandoci dal solito letargico malloppo «secondo grammatica» di cui sono piene le carte di quel secolo. Ma varrà la pena di riflettere su quanto Cellini scriveva a Varchi il 22 maggio 1559 replicando al rifiuto di quello (miei i corsivi):

Da' poi che vostra signoria mi dice, che cotesto *simplice* discorso della vita mia più vi soddisfa in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qual cosa *non apparirebbe tanto la verità*, quanto io ò schritto; perché mi son guardato di non dire nessuna di quelle cose, che con la memoria io vada

dam», nella sezione «Fore» di *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209: 157-164. Lo studio della *princeps* del *Cortegiano*, come è noto, risale a Ghino Ghinassi (G. Ghinassi, «L'ultimo revisore del *Cortegiano*», *Studi di Filologia Italiana*, XXI, 1963, pp. 217-64; Id., «Fasi dell'elaborazione del *Cortegiano*», *Studi di Filologia Italiana*, XXV, 1967, pp. 155-96; Id., «Postille sull'elaborazione del *Cortegiano*», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 3, 1971, pp. 171-78): lavori condotti in un'epoca nel complesso non ancora propensa a simili ricerche, e alla base di sviluppi importanti, fra i quali: A. Quondam, *Questo povero «Cortegiano»*. Castiglione, il libro, la storia, Roma, Bulzoni, 2000; F.M. Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione principe del *Cortegiano*», *Schifanoia*, 13-14 (1992), pp. 133-44; U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino*. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano», Milano, Vita e Pensiero, 2003.

⁷ Si veda ora l'edizione critica P. Aretino, *Lettere*, libro I, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997 (part. alle pp. 611 e ss.); e P. Procaccioli, «Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di *Lettere*, I», *Filologia e Critica*, XXI/2 (1996), pp. 264-80.

a tentone, anzi ò ditto la pura verità, lasciando gran parte di certi mirabili accidenti, che altri che facessi tal cosa ne arebbe fatto molto capitale; ma per avere àuto da dire tanto gran cose e per non fare troppo gran vilume, ho lasciate gran parte delle piccole ... E perché io penso che voi non arete potuto finir di leggere tutto, sì per non vi affaticare in così bassa cosa, e perché quel che io desideravo da voi l'ho avuto, e ne sono satisfattissimo, e con tutto il cuor mio ve ne ringrazio. Hora vi priego, che non vi curiate di legger più innanzi, e melo rimandiate, serbandovi il mio sonetto, ché quello bene desidero, che senta un poco la pulitia della vostra maravigliosa lima.⁸

Laddove l'espressione *non apparirebbe tanto la verità* fa pensare che la pertinenza dell'eventuale revisione di Varchi si dovesse estendere, per Cellini ma forse anche per Varchi, a una intera supervisione della materia e dei suoi contenuti: ad una *delega ampia*, se si vuole, tale da prevedere operazioni articolate ben oltre il sistema autoriale di scrittura.

Questa progressione mi consente di tornare a Michelangelo e a Donato Giannotti, col quale l'artista intrattenne un rapporto di collaborazione per molti versi organico. In epoca di poco anteriore alla silloge, esattamente in occasione della morte di Francesco (Cecchino) Bracci, nipote di Luigi del Riccio, avvenuta l'8 gennaio 1544, l'artista compose una serie di 48 epitaffi funebri più un sonetto e un madrigale e la mandò al Riccio su cartigli autografi sparsi, comprendenti uno o più pezzi e talora accompagnati da annotazioni, che sopravvivono oggi per la più parte nel cod. AB XIII dell'Archivio Buonarroti. Il Riccio, dopo avere numerato di suo pugno gli autografi, li trascrisse nell'attuale testimone di Firenze, BNC, II VIII 38 inframettendovi altri testi di lui medesimo, di Anton Francesco Grazzini, di Giannotti, e di Paolo del Rosso.⁹ Il codicetto, essenziale sotto il profilo ecdotico in quanto contiene la raccolta nella sua completezza (mancando due pezzi negli autografi), si presenta dunque come una miscellanea piuttosto che come una serie d'autore (per quanto i testi

⁸ *Vita di Benvenuto Cellini*, testo critico con introduzione e note storiche per cura di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, pp. LXXXIII-LXXXIV.

⁹ L'edizione di Girardi colloca i 50 componimenti michelangioleschi secondo l'ordine del suddetto codice apografo fiorentino, riconoscendo all'iniziativa del Riccio l'onere del loro ordinamento con l'idea (Ivi, p. 368) che costui numerasse i pezzi «nell'ordine in cui li riceveva da M., via via che venivano composti». I testi non michelangioleschi vennero esclusi da Girardi, ma erano stati inclusi nell'edizione di Frey, cit., alle pp. 267-271. Su questa raccolta funebre si vedano A.H. Hallock, «Michelangelo's Revelatory Epitaphs», *Neophilologus*, 67/4 (1983), pp. 525-539; e ora anche il mio A. Corsaro, «La prima circolazione manoscritta delle rime di Michelangelo», di prossima pubblicazione nel periodico *Medioevo e Rinascimento*.

di Michelangelo ne costituiscono la componente maggioritaria ed essenziale), con intrecci tali da formare una sorta di coro a più voci.¹⁰ In particolare la sua struttura prevede, così come disegnata dal Riccio, uno scambio ravvicinato fra Giannotti e Michelangelo, secondo la seguente successione:

c. 188v: *Di ms Donato Giannottj a / Luigi d(ell) riccio / Ms Luigi mio di noi che fia* [sonetto]

c. 189r: il medesimo sonetto nella versione autografa di Giannotti, precluduto dall'avviso: «Mag.co ms luigi / Poi che io u'hebbi scritto mi venne pur fatto un sonetto / io ue lo mando tale quale egli è mostratelo a michelagnolo / come a censore» [il foglio è originale, di grandezza maggiore ripiegato e inserito nel quaderno].

c. 190r: *Di ms Donato Giannotti / Alma, che dalleterno regno et santo* [sonetto]

c. 190v: *Dims mich(elange)lo buonarrojt / Se è uer com'è, che dopo il corpo uiua* [madrigale]

Relativamente al primo sonetto di Giannotti, varrà la lettera autografa che lo contiene con l'invito di mostrare il testo a Michelangelo (c. 189r: *mostratelo a' michelagnolo / come a censore*). L'artista effettivamente raccolse l'invito, componendo il suo madrigale e mandandolo al Riccio col seguente commento:

Il sonecto di messer Donato mi par bello quante cosa facta a' tempi nostri; ma perch'io ò cactivo gusto, non posso far manco stima d'um panno facta di nuovo, benché romagnuolo, che delle veste usate di seta e d'oro che faren parer bello un uom da sarti. Scrivetegniene e ditegniene e dategniene, e racomanda-temi a lui.¹¹

È evidente qui la disinvoltura, ma anche la precisione con cui Michelangelo prendeva le distanze da un modo di poetare «moderno», rivendi-

¹⁰ Annota opportunamente F. Voelker, «I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio», *Italique*, 3 (2000), pp. 23-44, alla p. 28 (e nota relativa): «Una raccolta in morte è per sua natura una sorta di concorso poetico, poiché ogni partecipante è chiamato a trattare lo stesso argomento e perciò a confrontarsi con gli altri contributori su un terreno comune. ... Va osservato che il poscritto al madrigale 192 fornisce un esempio dell'interesse di Michelangelo per la produzione di un suo "concorrente"».

¹¹ Firenze, Archivio Buonarroti, AB XIII, mad. 2. Nell'ed. Girardi, p. 371. Cito da *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, S.P.E.S., 1965-1983, IV, n. MXVIII, febbraio[?] 1544, p. 177.

cando affezione per il suo gusto attardato e configurando lo scambio nel segno di un esplicito cimento.¹²

Non si deve pensare, però, che quel rivaleggiare implicasse disistima per le virtù letterarie dell'amico. Sarebbe stato Giannotti, solo due anni più tardi, a consolidare il mito di Michelangelo poeta e letterato, componendo i due *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*,¹³ dove il ritratto intellettuale a tutto tondo dell'artista spaziava dalla maestria del verseggiatore alla sapienza dei suoi studi danteschi. Michelangelo da allora ebbe a ricambiare la devozione dell'amico con una insolita apertura. Tornando alla silloge del 1546, il documento che manifesta una forma di vera e propria collaborazione è il sonetto numerato 159 nell'ed. Girardi (al n. 82 nella silloge), un testo accompagnato da una lettera a Vittoria Colonna, di cui l'immagine relativa mostra una doppia versione (autografa e di Giannotti) conservata nell'Archivio Buonarroti, AB XIII, son. 9:

Per esser manco, alta Signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro, a quella usar la mia
con tutto il cor volse il mio basso ingegno.

Ma visto poi ch'ascender a quel segno
proprio valor non è ch'apra la via,
perdon domanda la mia audacia ria,
e del fallir più saggio ogn'or divegno.

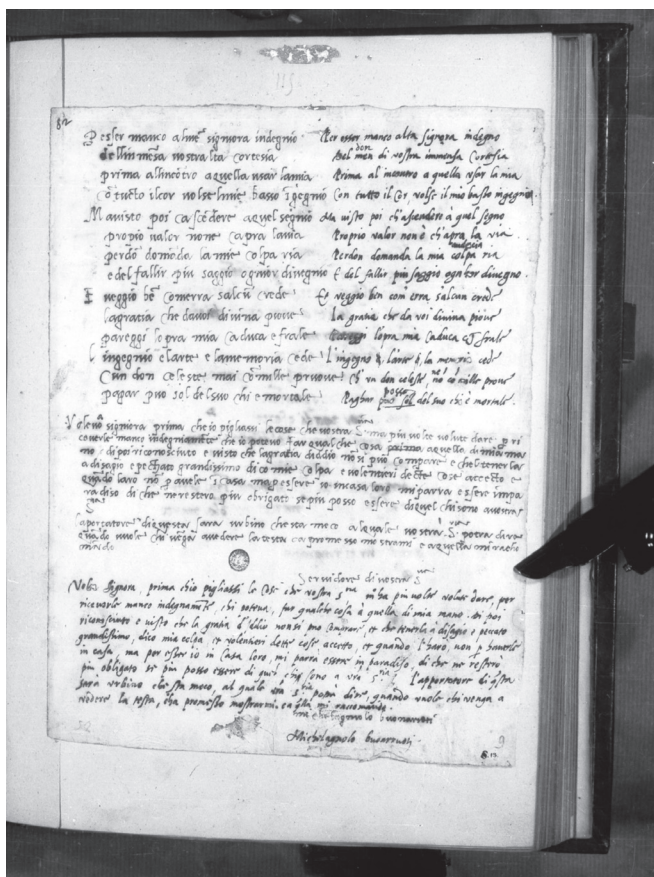
E veggio ben com'erra s'alcun crede
la grazia, che da Voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale:

l'ingegno, l'arte, la memoria cede,
ch'un don celeste non con mille pruove
pagar del suo può già chi è mortale.

¹² La nota michelangiotesca è stata distesamente commentata da Hallock, «Michelangelo's Revelatory Epitaphs», cit., alle pp. 531-33. Al proposito rileverei che il senso della critica michelangiotesca non è nel presunto petrarchismo neoplatonizzante di Giannotti (il madrigale di risposta è pieno di neoplatonismo) ma piuttosto in un'enfasi retorica che vela la morte di artificio inutile.

¹³ Trasmessi dal ms. Vat. Lat. 6528, e leggibili modernamente in *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, ed. critica a cura di D. Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939. La data più probabile di stesura si ipotizza ai primi mesi del 1546.

IMMAGINE 2



Merita ricostruire per intero la vicenda materiale del testo. Un primo testimone autografo, da collocare intorno al 1541, è conservato a Ginevra presso la Fondation Bodmer, ed è stato studiato di recente da Matteo Residori, che vi ha riconosciuto la lettera effettivamente spedita alla Colonna.¹⁴ L'autografo di AB XIII è certo una copia di servizio, pro-

¹⁴ «Il s'agit sans doute de la lettre qui fut matériellement remise à Vittoria. Au dos du manuscrit sont en effet encore visibles les marques d'un pliage et des traces de cire à cacheter rouge; l'absence d'adresse s'explique aisément par le fait que, comme le précise le texte en prose, la missive fut livrée directement à la dame par le serviteur de Michel-Ange» (*La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, Milan-Genève, Skira, 2006, scheda 6.1. Michel-Ange, éd. de M. Residori, pp. 100-102: 101).

dotta nella stessa occasione o più tardi,¹⁵ dove, rispetto al suo corrispettivo ginevrino, si nota una sola modifica al v. 4 (*penso lmie > volse l mie*) e qualche lieve variante di ordine formale. Spicca, a destra e in basso, una versione alternativa del sonetto di mano di Giannotti con alcune modifiche e sostanziose varianti di forma, e inoltre una nuova stesura della lettera con una sua revisione. Questo intervento è con ogni probabilità da situare qualche anno più tardi, allorché il testo venne recuperato per la sua inclusione nella silloge.¹⁶ Le correzioni in interlinea sono anch'esse di mano di Giannotti,¹⁷ e al v. 14 è un *cancellandum* sottolineato a penna. Quanto alla sostanza della lezione, Giannotti modificò i primi due versi:

Per esser manco almen signora indegnio
dell'immensa vostr'alta cortesia > Per esser manco, alta Signora, indegno
del *men* > don di vostra immensa cortesia

E inoltre intervenne al v. 7 (*colpa > audacia*); al v. 12 (*l'ingegno e l'arte e la memoria > l'ingegno, l'arte, la memoria*); al v. 13 (*mai con mille > non con mille > né con mille*); e al v. 14 (*può sol > possa*). L'autografo, come si vede nell'immagine, fu successivamente numerato da Luigi del Riccio all'atto dell'organizzazione della silloge, e da esso derivò la copia del già menzionato testimone idiografo Vc, che accoglieva tutte le varianti di Giannotti. Quest'ultima copia, infine, fu rivista e approvata dall'artista non senza un'ulteriore elaborazione al v. 14 (*pagar del suo puo gia chi e mortale*).

La fiducia che Michelangelo dava a Giannotti nell'allestimento della raccolta, come si vede, non si limitava alla ripulitura formale ma si estendeva alla possibilità di interventi più ampi. Tale tipo di collaborazione compositiva contraddistingue in più di una circostanza la preparazione della silloge. Il madrigale edito da Girardi col n. 136 si legge nella seguente versione:

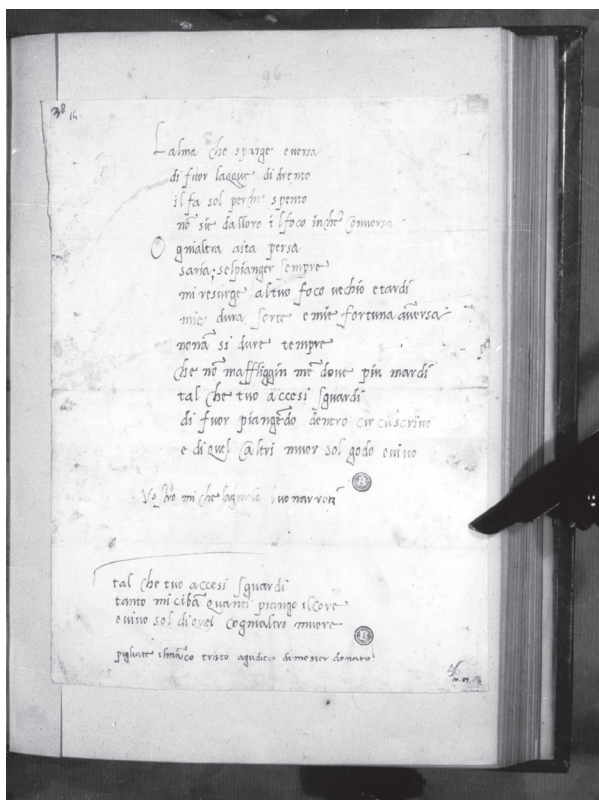
¹⁵ *Ibid.*: «plutôt que d'un brouillon, il s'agit probablement d'une copie destinée aux archives personnelles de Michel-Ange».

¹⁶ Non è chiaro perché Giannotti copiasse non solo la poesia ma anche la lettera, dal momento che l'invio di quella risale a diversi anni prima. Per altro la cronologia impedisce di pensare che la copia di Giannotti precedesse l'invio della lettera con lo scopo di operare una «ripulitura» preventiva dei testi (e del resto le modifiche non vengono accolte nell'autografo di Ginevra).

¹⁷ E non di Michelangelo, come sostiene Girardi, p. 342, e come pure si legge ne *Il carteggio di Michelangelo*, cit., IV, CMLXXXIV, p. 122. Altre descrizioni sono nella scheda 38, a cura di L. Bardeschi Ciulich, in *Michelangelo: grafia e biografia*, cit., pp. 68-69; e nella scheda 57, a cura di A. Corsaro, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di P. Ragnonieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 178-79.

L'alma, che sparge e versa
 di fuor l'acque di drento,
 il fa sol perché spento
 non sia da lor il foco in ch'è conversa.
 Ogni altra aita persa
 saria, se 'l pianger sempre
 mi resurge al tuo foco, vecchio e tardi.
 Mia dura sorte e mia fortuna adversa
 non ha sì dure tempre,
 che non m'affligghin men, dove più m'ardi;
 tal ch' e' tuo accesi sguardi,
 di fuor piangendo, dentro circumscrivo,
 e di quel c'altri muor sol godo e vivo.¹⁸

IMMAGINE 3



¹⁸ Ed. Girardi, pp. 74-75; l'apparato alle pp. 316-17.

In realtà l'autografo AB XIII reca in calce una variante d'autore alternativa degli ultimi tre versi:

tal che tuo accesi sguardi
tanto mi ciba(n) quanti piango ilcore
e uiuo sol di quel cognialtro muore

E, sotto la variante, il poscritto: «pigliate il ma(n)co tristo a giudicio di messer donato». La carta infatti, come di regola, era stata inviata al Riccio e indirettamente a Giannotti, al quale Michelangelo si affidava per la scelta definitiva fra le varianti. In quell'occasione Donato evidentemente non si pronunciò, e la lezione alternativa fu semplicemente trascritta nelle copie mss. Vc e R (in questo caso dalla medesima mano), così che il moderno editore altro non ha potuto fare che sistemarla in apparato.

Anche con l'amico e segretario Luigi del Riccio Michelangelo fu digo di richieste di consigli. Nel solito codice AB XIII si leggono, in disposizione rovesciata, due madrigali che nell'ed. Girardi vengono collocati ai nn. 130-131 secondo i testi qui sotto:

[Girardi 130]

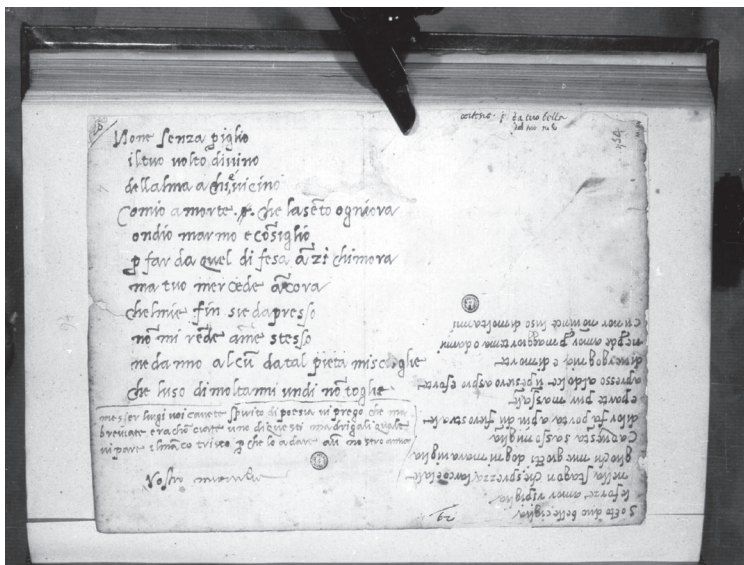
Non è senza periglio
il tuo volto divino
dell'alma a chi è vicino
com'io a morte, che la sento ognora;
ond'io m'armo e consiglio
per far da quel difesa anzi ch'i' mora.
Ma tua mercede, ancora
che 'l mie fin sie da presso,
non mi rende a me stesso;
né danno alcun da tal pietà mi scioglie:
ché l'uso di molt'anni un dì non toglie.

[Girardi 131]

Sotto due belle ciglia
le forze Amor ripiglia
nella stagion che sprezza l'arco e l'ale.
Gli occhi mie, ghiotti d'ogni meraviglia
c'a questa s'assomiglia,
di lor fan pruova a più d'un fero strale.
E parte pur m'assale,
appresso al dolce, un pensier aspro e forte

di vergogna e di morte;
 né perde Amor per maggior tema o danni:
 ch'un'or non vince l'uso di molt'anni.

IMMAGINE 4



In calce alla trascrizione autografa, Michelangelo pregava Luigi di scegliere, fra i due testi, il più adatto per un omaggio a Tommaso de' Cavalieri, e inoltre di risistemarlo, con le seguenti parole (in grafia più minuta rispetto ai versi, separate da una linea): «Messer luigi uoi cavete spirito di poesia ui prego che mabreuiate e racho(n)ciate uno di questi madrigali quale ui pare il manco tristo, perché lo a dare a un nostro amico / Vostro michel [il nome è di incerta lettura]». Il messaggio è databile al settembre o ottobre 1542.¹⁹ In questo caso l'aiuto richiesto al segretario era finalizzato a un invio privato, e non si sa su quale delle due poesie cadde la scelta. Il Riccio incluse invece entrambe nella silloge coi numeri 28 e 29, intervenendo nel primo sull'autografo con due piccole correzioni ai vv. 3-4, che poi passarono alle copie.

Alla luce di quanto visto, anche altre rime della silloge andrebbero riviste quanto alla vicenda elaborativa ed eventualmente alle soluzioni ecdotiche. Porto come esempio il n. 126 dell'ed. Girardi (silloge, 24):

¹⁹ *Il carteggio di Michelangelo*, cit., IV, CMXCVIII, pp. 144-45.

Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta,
 che 'n alcun altro torni
 a' corti e brievi giorni
 per vivere e morire un'altra volta,
 la donna mia, di molta
 bellezza agli occhi miei,
 fie allor com'or nel suo tornar sì cruda?
 Se mie ragion s'ascolta,
 attender la dovrei
 di grazia piena e di durezza nuda.
 Credo, s'avvien che chiuda
 gli occhi suo begli, arà, come rinnuova,
 pietà del mie morir, se morte pruova.

IMMAGINE 5

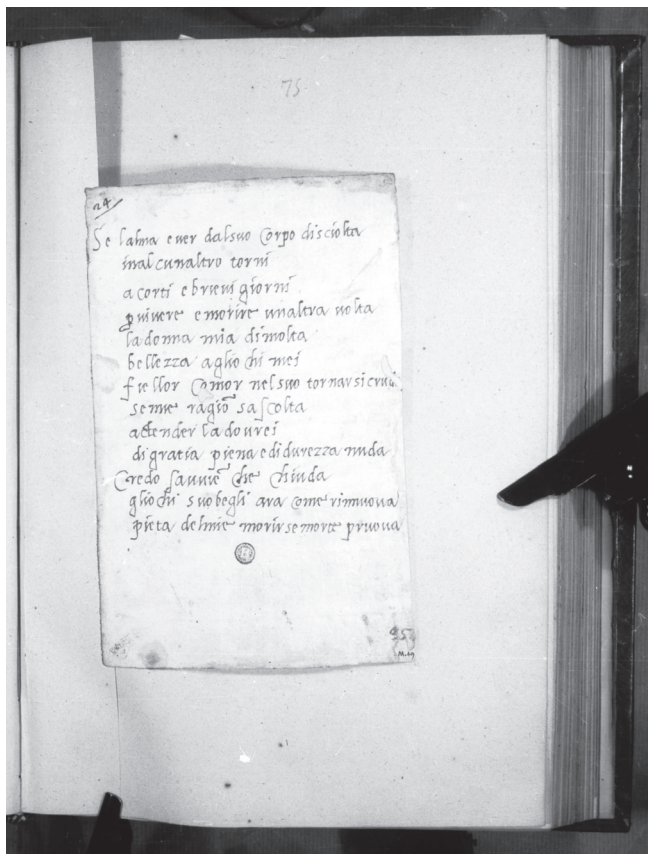


IMMAGINE 6

In questa si vuol dire, ma,
 Come se fosse solo,
 Questo mio vero solo,
 Se l'ha forse os. parlar da noi,
 Che cosa brava' quei da scriver poi
 Ma
 Se l'ha forse e non del suo corpo disciolto
 Che in. E' per a' cura, a' fare d'anni
 E' core' e' brava' giorni
 E' per un'ora' e' sapore' non' altra' un'ora
 La' a' omnia' non' de' mala
 In' la' sala' degli' occhi' miei
 In' al'har' come' nel' suo' lavoro' si' c'è
 Se' mia' raguar' non' sapete
 A' non' la' d'aver
 Di' questa' parte' e' di' d'aver' la' scada
 Come' s'ave' di' d'aver
 E' la' parte' non' ho'gi' non' come' d'aver
 In' del' sua' parte' e' di' d'aver' prima

IMMAGINE 7

Se l'ama e non dal suo Corpe di se colca
 che nel' curata' e' di' d'aver
 a' core' e' brava' giorni
 E' per un'ora' e' sapore' non' altra' un'ora
 la' d'aver' non' de' mala
 In' la' sala' degli' occhi' miei
 In' al'har' come' nel' suo' lavoro' si' c'è
 Se' mia' raguar' non' sapete
 A' non' la' d'aver
 Di' questa' parte' e' di' d'aver' la' scada
 Come' s'ave' di' d'aver
 E' la' parte' non' ho'gi' non' come' d'aver
 In' del' sua' parte' e' di' d'aver' prima
 Credo e' ca' con' fur' e'
 mo' sia' la' fiamma' spe'ca
 nel' freddo' tempo' d'ella' me' uer' de'
 car' co' fu' bito' tor' so'
 amar' che' si' r' am' non'
 che' gent' il' cor' ma' suo' co' l'por' e' p'ca
 e' la' ste' qu' e' r' in' uer' de'
 p' u' del' uer' e' p'ragio' al' fo' zzo' str'ate
 mur' ri' cad' uer' che' l'uno' p' l'one' mala

Rispetto all'autografo [immagine 5], il ms. Vc [immagine 6] presenta, oltre alla solita revisione formale, anche una variante di sostanza al v. 2: *in alcun altro* → *che s'alcun altro*, prodotta dalla mano di Giannotti che intervenne appunto sulla copia già eseguita. Quest'ultima lezione compare anche in un'altra copia eseguita da Michelangelo, ora nel cod. Vat. Lat. 3211 (V) [immagine 7]. Al proposito Girardi traeva la conclusione seguente: «Vc e Gian [altra copia coeva] derivano da AB XIII, ma

il Giannotti ha più tardi riportato in Vc, al v. 2, la lezione di V».²⁰ Tutto ciò per salvaguardare l'*autorialità* della variante, non senza produrre di fatto una malagevole contorsione e complicazione. È evidente, invece, che fu Giannotti a intervenire sulla sintassi zoppicante di Michelangelo, stabilendo la lezione che poi l'artista avrebbe accolto e sistemato nella sua nuova copia.

Gli esempi, invero moltiplicabili, si possono fermare qui. Ciò che importa rilevare, nel caso dell'allestimento della silloge michelangiotesca, è una prassi che conferma un concetto di *autorialità* tutto sommato debole. Un processo per cui tra l'autore (ideatore e attuatore in prima istanza del testo) e il testo nella sua veste finale si inframmette un processo simile al moderno *editing*, che investe, oltre alla normalizzazione grammaticale, le strutture del testo medesimo (organismo lirico, organismo narrativo ecc.) e inoltre adegua singole parti al gusto e all'*autorevolezza* di un professionista in modo da garantirne la fruibilità ottimale. Si fa fatica, è vero, a immaginare un tale meccanismo per un nome del calibro di Michelangelo, ma credo che sia opportuno farlo, evidenziando, al limite opposto rispetto alla immensa, solitaria *autorità* dell'artista, la sua modestia di dilettante della poesia.

²⁰ Ed. Girardi, p. 308.