

## MICHELANGELO E LA STAMPA: LA MANCATA PUBBLICAZIONE DELLE «RIME»

L'attività poetica michelangiotesca attraversò, dalle prime prove del 1503 fino ai frammenti del 1560, un arco di tempo di quasi sessant'anni. Tuttavia, mentre Michelangelo visse, quasi nessuna delle sue poesie venne pubblicata<sup>1</sup>; bisognò infatti attendere fino al 1623, quando il pronipote diede alla luce un'edizione che, lungi dal rispettare la lezione dei manoscritti, fu una vera e propria opera di riscrittura<sup>2</sup>. Ascanio Condivi nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti* ricorda la passione del proprio maestro per la letteratura:

E non solamente s'è dilettrato di leggerli, ma di comporre anco tal volta, come si vede per alcuni sonetti che si trovano de' suoi, che danno buonissimo saggio della grandissima invenzione e giudizio suo e sopra alcuni d'essi son fuora certi discorsi e considerazioni del Varchi. Ma a questo ha atteso più per suo diletto che perché egli ne faccia professione, sempre sé stesso abbassando e accusando in queste cose la ignoranza sua.<sup>3</sup>

La poesia michelangiotesca viene nettamente distinta da quella dei letterati di professione. A causa dell'*ignoranza sua* Michelangelo non possedeva l'educazione umanistica basata sui classici, ma neppure aveva un'adeguata

<sup>1</sup>) La prima poesia pubblicata di Michelangelo fu, nel 1519, *Com'arò dunche ardire*, musicata da Bartolomeo Tromboncino (Tromboncino 1519). Seguirono i madrigali *Spargendo il senso il troppo ardor cocente* e *Deb dimmi, Amor, se l'alma di costei* musicati da Jaques Archadelt e stampati nel 1543 (Archadelt 1543). Quest'ultimo fu musicato dal compositore in due parti distinte; la sua unità venne ristabilita da Frey in Michelangelo 1897. Nel 1549 furono stampate dal Torrentino due lezioni di Benedetto Varchi, una delle quali aveva come oggetto il sonetto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (Varchi 1549). Inoltre già nella prima edizione delle vite vasariane era contenuta la celebre quartina sulla notte (Vasari 1550).

<sup>2</sup>) Michelangelo 1623.

<sup>3</sup>) Condivi 1998, pp. 61-62.

cognizione delle norme tipografiche e dell'uniformità grammaticale che si stavano diffondendo nella poesia volgare. Il fatto che il celebre artista considerasse l'attività lirica alla stregua di un semplice diletto non deve far pensare ad un'attitudine superficiale o mondana; rappresenta piuttosto la rivendicazione di uno spazio "privato" in cui coltivare la poesia. Mentre le coeve raccolte e i canzonieri stavano assumendo la forma di un rituale sociale sempre più stabilmente codificato, l'intimità della poesia di Michelangelo la rende più facilmente assimilabile alla moderna concezione di lirica<sup>4</sup>. I fogli su cui si trovano le sue poesie autografe sono costellati di disegni, bozze di progetti architettonici, appunti, bigliettini, lettere e persino rimedi per la congiuntivite<sup>5</sup>. Da questo mosaico emerge come i componimenti di Michelangelo scaturissero dagli episodi, anche concreti e spiccioli, della sua vicenda biografica. Questa occasionalità<sup>6</sup> si accompagna alla disponibilità per la sperimentazione di differenti forme metriche ed è confermata dallo stato in cui si presenta il *corpus* poetico michelangioloesco: provvisorio, frammentario, aperto in un certo senso, in cui i confini tra il componimento e l'appunto diaristico si fanno assottigliati e labili.

C'è tuttavia un periodo in cui queste caratteristiche subirono radicali modificazioni: dal 1538 Michelangelo a Roma cominciò ad aumentare e a dare regolarità al ritmo della sua attività di scrittore. Operò inoltre la sistematica revisione di una parte del materiale precedente attraverso un *labor limae* estraneo fino ad allora alla sua prassi poetica<sup>7</sup>. Il legame episodico

<sup>4</sup>) Si prendano ad esempio i recenti studi di Isabel Violante che hanno sondato la natura del soggetto poetico, e ne hanno rivelato il profondo scavo interiore, fino alla contraddittorietà e alla lacerazione: «Il soggetto poetico è pura materia lavorata da altri, da alti "fattori": dalla donna, dal tempo, da Dio. La vera autobiografia di Michelangelo narra un'esplorazione della materia, sia essa marmo o carta, metallo o stampo, e la *narratio* di queste Rime sparse è un entrare e uscire dalla scorza, dalla pelle, dall'involucro, un trascendere ciò che circonda» (Violante 2005, pp. 39-40).

<sup>5</sup>) Una ricetta contro il mal d'occhi si trova nel foglio CIII del codice Vaticano Latino 3211. Enzo Noe Girardi ha riportato tutti questi appunti nell'edizione critica da lui curata (Michelangelo 1960).

<sup>6</sup>) Il rapporto tra la meditazione interiore e le vicende biografiche, la differenza tra l'unicità della riflessione intima e la serialità della poesia scritta secondo i dettami della moda emergono bene in questo passo di Giorgio Zampa scritto riguardo alle *Occasioni* di Montale: «Le *Occasioni* derivano il loro titolo da Goethe a significare non gli inviti, le divagazioni cui obbediva la lirica di circostanza lungo l'arco d'una vita intesa come serie di avvenimenti da celebrare, ma l'attesa d'un evento miracoloso, di un portento: segno presagio annuncio mistico, l'opposto della ripetizione e della prevedibilità» (Montale 2000, pp. XXXVI-XXXVII). Non a caso Montale trovò motivi di interesse e di affinità nella lirica michelangioloesca come emerge dall'antologia da lui curata: Montale 1976.

<sup>7</sup>) «Sì che certo questa fase può indicarsi come la più artisticamente e consapevolmente elaborata, senza con ciò attribuire ad essa una totale validità poetica e una assoluta esemplarità del fare poetico michelangioloesco, in realtà più vario e più ricco di atteggiamenti e di vie

con i fatti della sua vita viene allentato e le poesie tendono ad affrontare tematiche più generali<sup>8</sup>. Negli anni della giovinezza e in quelli dell'estrema vecchiaia Michelangelo aveva composto i suoi versi prevalentemente in solitudine; in questo periodo invece condivise la sua esperienza poetica all'interno di un selezionato e ristretto gruppo di amici. Nel 1538 ebbero inizio sia il rapporto epistolare, poetico ed artistico con Vittoria Colonna, sia lo scambio di componimenti con Giannotti e Del Riccio. La peculiarità della produzione di questo periodo è riscontrabile anche nei manoscritti che ci hanno tramandato le rime. Nel Vaticano Latino 3211<sup>9</sup>, ad esempio, si ha la testimonianza di come i suoi due amici fossero intervenuti, quantomeno copiando alcune poesie del maestro: nel primo fascicolo del codice infatti, che consta di 22 fogli ed è stato denominato Vc<sup>10</sup>, sono contenute 58 poesie numerate dalla mano di Luigi Del Riccio da 1 a 40 e da 72 a 89. Le prime 36 sono di mano di Donato Giannotti, Del Riccio copiò la 37 e un calligrafo al servizio di quest'ultimo quelle dalla 37 alla 40; da questo punto (si è giunti al foglio XV) la numerazione riprende, nel foglio successivo, con il numero 72 e procede fino all'89 (foglio XXII) ad opera di un copista di cui si ignora l'identità. Una certa coerenza e progettualità nell'impegno degli amici è riscontrabile confrontando Vc con un altro codice fondamentale, Archivio Buonarroto XIV<sup>11</sup>. In esso sono contenuti diversi fascicoli, tra i quali due, nominati rispettivamente *Codice Riccio* e *Codice Giannotti*. Il primo costituisce la parte iniziale di AB XIV (i fogli I-XXXIV), ed è stato steso dalla terza mano di Vc (il calligrafo al servizio di Del Riccio); le poesie sono 71 e sono numerate sempre da Del Riccio nell'ordine esattamente corrispondente a Vc, cosicché questo codice integra quello dal numero 41 al 71, quello integra questo dal numero 72 all'89. Il secondo è di mano di un copista di Giannotti e contiene le prime 34 poesie di Vc e del *Codice Riccio*<sup>12</sup>. Inoltre la seconda parte del Vaticano

espressive» (Binni 1975, p. 58). Glauco Cambon ha posto l'accento sull'insistenza rielaborazione formale della produzione di questo periodo; Michelangelo avrebbe accentuato l'accento manierista lavorando, a volte in modo esasperato, sulla forma (Cambon 1991, p. 170 ss.).

<sup>8</sup>) Roberto Fedi sostiene che la produzione di questo periodo: «Censurava, è quasi il caso di dirlo, ogni evidente riferimento all'occasionalità» (Fedi 1990, p. 287).

<sup>9</sup>) Conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>10</sup>) La denominazione risale a Girardi ed è stata utilizzata in seguito da tutti gli studiosi.

<sup>11</sup>) Già nell'archivio di casa Buonarroto ora è conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze (d'ora in avanti sarà nominato AB XIV). Il terzo codice fondamentale delle poesie michelangiolesche è Archivio Buonarroto XIII, anch'esso passato dall'archivio Buonarroto alla Biblioteca Laurenziana (d'ora in avanti sarà nominato AB XIII).

<sup>12</sup>) Ipotesi suffragata da Antonio Corsaro in un recente intervento per ora disponibile solo on-line e non ancora pubblicato: «La mano che numerò le cc., seppur con qualche incertezza, potrebbe risalire a L. Del Riccio» (Corsaro 2007, p. 3).

Latino 3211 contiene numerosi componimenti già presenti in Vc ma questa volta copiati da Michelangelo in bella grafia con alcune correzioni, e con apposto a sinistra del primo verso un segno obliquo. Carl Frey interpretò queste circostanze come un processo di progressiva rielaborazione in vista della stampa di un canzoniere<sup>13</sup>: i tre amici avrebbero individuato un gruppo di 89 componimenti tra i caotici autografi michelangeleschi; successivamente li avrebbero fatti copiare o copiati essi stessi, e sottoposti a Michelangelo che, dopo eventuali correzioni, li avrebbe trascritti in una versione definitiva apponendovi, come *imprimatur*, il segno obliquo. Questa idea è stata accolta da Enzo Noè Girardi, che ha curato nel 1960 l'edizione critica delle rime michelangeloesche; tuttavia, a differenza di Frey, che aveva pubblicato le 89 poesie in un gruppo unitario, Girardi rispettò il criterio cronologico adottato in tutta la sua edizione e smembrò il gruppo<sup>14</sup>. In seguito, riguardo a questo progetto di canzoniere, si è aperto un dibattito che ha visto vari interventi volti a negarne o confermarne l'esistenza. Lucia Ghizzoni ha sostenuto che le 89 poesie fossero semplicemente un «libro archivio» d'autore che Michelangelo stava creando ad uso personale per mettere ordine nella sua produzione<sup>15</sup>. Roberto Fedi<sup>16</sup> invece, cui si è aggiunto di recente Corsaro<sup>17</sup>, ha ribadito che il progetto fosse finalizzato alla pubblicazione.

Le edizioni più recenti delle poesie michelangeloesche hanno tacitamente accettato l'esistenza del canzoniere; tuttavia, appoggiandosi all'autorità di Girardi, hanno rispettato senza variazioni rilevanti l'ordine cronologico da lui adottato<sup>18</sup>. Un cambiamento sostanziale è avvenuto nelle rime pubblicate nel 2006 a cura di Stella Fanelli<sup>19</sup>, che ha raggruppato i testi in diverse sezioni: la prima, con il titolo di *Canzoniere*, ripristina l'unità delle 89 poesie; le altre sono divise in base alla forma metrica riproponendo il criterio già utilizzato da Guasti<sup>20</sup>, fatta eccezione per gli *Epitaffi per Cecchino Bracci*<sup>21</sup> che costituiscono una sezione a parte.

<sup>13</sup>) Michelangelo 1897.

<sup>14</sup>) Sui criteri adottati da Girardi per questa edizione vd. Contini 1960, pp. 68-72.

<sup>15</sup>) Ghizzoni 1991, p. 171; anche Guglielmo Gorni successivamente ha negato l'esistenza di un canzoniere *in fieri* (Gorni 1996, p. 436).

<sup>16</sup>) Fedi 1990, pp. 264-305; Fedi 1992.

<sup>17</sup>) Cfr. Corsaro 2007.

<sup>18</sup>) Questo è il caso delle principali edizioni degli ultimi 30 anni: quella a cura di Giovanni Testori ed Ettore Barelli (Michelangelo 1975); quella a cura di Paola Mastrocola (Michelangelo 1992); e quella a cura di Matteo Residori (Michelangelo 1998).

<sup>19</sup>) Michelangelo 2006.

<sup>20</sup>) Michelangelo 1863.

<sup>21</sup>) Gli *Epitaffi* contengono 48 quartine in endecasillabi a rime incrociate ABBA, un sonetto e un madrigale.

Michelangelo era invitato da Giannotti e Del Riccio a sottoporre i suoi componimenti, e richiedeva a sua volta che gli amici gli inviassero il loro materiale:

Ché mi hauete non solo detto, che se non ui mando qualcosa del mio, io non harò mai più nulla del uostro; ma hauete fatto di più, che di già di mi hauete tolto di quello che io aueuo. Però, più per ubidire che per altro quale egli è ue lo mando con protestatione, che sia primo et utimo [*sic*] che per sempre harete da me.<sup>22</sup>

La percezione che Michelangelo aveva dello scambio di componimenti poetici era estranea alla logica della stampa, permeata ancora in certo senso dal modello del circolo umanista. In questa ottica elitaria, dunque, la circolazione poetica era destinata a rimanere circoscritta nell'alveo di amici intimi, come il frutto di uno scambio paritetico e disinteressato:

Messer Luigi, voi c'avete spirito di poesia, vi prego che m'abbreviate e rachonciate uno di questi madrigali, quale vi pare il manco tristo perché l'ò a dare a un nostro amico.<sup>23</sup>

Allo stesso modo anche lo scambio di poesie e di disegni con Vittoria Colonna era impostato su basi epistolari:

Non ho respoto prima alla lettera vostra, per essere stata se po' dire respota della mia, pensando che se voi et io continuamo il scrivere secondo il mio obbligo et la vostra cortesia, bisognerà che io lassì qui la cappella de Santa Caterina senza trovarmi alle hore ordinate in compagnia di queste sorelle, et che voi lassate la cappella de San Paulo.<sup>24</sup>

La Marchesa di Pescara infatti fu nota per la diffidenza nei confronti della nuova industria, tanto che la prima edizione delle sue poesie amorose (le *Rime de la diuina Vittoria Colonna*<sup>25</sup>) uscì nel 1538 senza autorizzazione, e il Pirogallo, responsabile dell'allestimento, dovette giustificare la sua impresa con la pressante richiesta del pubblico:

<sup>22</sup>) Il passo è estratto da una lettera del 16 dicembre 1543, contenuta in un foglio piegato a quaderno, che contiene un madrigale e due sonetti di Del Riccio, che sono accompagnati anche da questa minuta: «Magnifico messer Michelagnolo, chi non ha da sé et è sforzato a dare, bisogna si acomodi di quel d'altri: et però io vi mando del vostro medesimo di là» (Luigi Del Riccio a Michelangelo, prima del 16 dicembre 1543). Il contenuto del foglio con le poesie e le minute di Del Riccio si trova in Michelangelo 1979, pp. 171-175.

<sup>23</sup>) In calce al madrigale *Non è senza periglio*. Nel caso in cui si riportino gli appunti con cui Michelangelo accompagnava le poesie si menzionerà la numerazione secondo Girardi dal momento che solo nella sua edizione sono contenuti integralmente.

<sup>24</sup>) Vittoria Colonna a Michelangelo, 20 luglio 1543, in Michelangelo 1979, p. 169.

<sup>25</sup>) Colonna 1538.

Preso ardire di mette[r]gli in istampa, ancora che contraddicessi al voler di una sì gran Signora; stimando meno errore dispiacere a una sola Donna (benché rara e grande) che a tanti uomini desiderosi di ciò.<sup>26</sup>

Il rapporto con la stampa divenne per la marchesa ancora più problematico riguardo all'ultima fase della sua produzione, ovvero quella spirituale<sup>27</sup>, anche perché l'ardente fede religiosa la portava a considerare ogni tentativo di conquista di gloria terrena come dannoso per la salute dell'anima. Le poesie, ora strumento di salvezza, dovevano a maggior ragione avere una diffusione controllata. Questo atteggiamento meglio si spiega sullo sfondo della sensibilità degli Spirituali, che già attirava le attenzioni della neonata inquisizione di Paolo III<sup>28</sup>, e alla quale sia Vittoria Colonna sia Michelangelo<sup>29</sup> furono vicini.

Subito dopo l'uscita dell'edizione del 1538 Pietro Bembo si propose, con la collaborazione di Carlo Gualteruzzi, di curare una nuova edizione delle poesie della marchesa con un testo più accurato che includesse anche

<sup>26</sup> Lettera dedicatoria da Filippo Piroglio al Dottissimo Messer Alessandro Vercelli (Colonna 1538).

<sup>27</sup> «Sono in netta maggioranza i manoscritti che si legano alla produzione giovanile della Colonna, ossia che contengono composizioni in massima parte amorose, e possiamo quindi dedurre che la sua progressiva devozione religiosa, di cui abbiamo già fatto menzione, l'abbia resa ancora più gelosa dei suoi parti poetici» (Colonna 1982, p. 224).

<sup>28</sup> Mentre durante il pontificato di Paolo III ci fu ancora un relativo margine di libertà, durante i pontificati di Paolo IV e Pio V l'*ecclesia viterbiensis* e tutti i suoi più importanti sostenitori vennero banditi o processati: «Nel fittissimo indice per nomi del vasto incartamento processuale contro il cardinal Giovanni Morone, ci sono tutti: cardinali e frati, cortigiani e uomini di lettere, una rete fittissima di eretici agli occhi di un papa avvelenato dall'odio e dal sospetto. E in quell'elenco spicca il nome di una donna, la "Marchionissa Piscariae", figlia spirituale e discepolo del cardinal Pole, indiziata anch'essa di falsa dottrina» (Prosperi in Forcellino 2002, pp. XXIV-XXV).

<sup>29</sup> Il sonetto *Non è più bassa o vil cosa terrena* è solo un esempio di come Michelangelo fosse stato influenzato dal punto cardine della fede degli Spirituali, ovvero la giustificazione per sola fede: «[...] Deh, porgi, Signor mio, quella catena / che seco annoda ogni celeste dono: / la fede, dico, a che mi stringo e sprono: / né, mie colpa, n'ho grazia intiera e piena». Per comprendere i legami tra Michelangelo e questa corrente religiosa vd. Forcellino 2002, Prosperi in Forcellino 2002, Campi 1994, in cui viene dimostrato come questa dottrina influenzò Michelangelo anche dal punto di vista iconografico. D'altronde in seno agli Spirituali circolavano opere di Michelangelo, di cui la marchesa di Pescara era la maggiore fonte: in una lettera del 12 maggio 1546 il cardinale Pole offrì tramite Pietro Bertano un «Christo di mano di Michelagnuolo» ad Ercole Gonzaga, sostenendo che: «egli ne ha uno di man propria del detto che volentieri gliene manderebbe, ma è in forma di pietà, pure se gli vede tutto il corpo. Dice che questo non sarebbe un privarsene, perciocché dalla Marchesa di Pescara ne può avere un altro» (Jedin 1962, p. 546). Per comprendere le problematiche religiose di Michelangelo nel più generale contesto della metà del Cinquecento vd. De Maio 1978.

la più recente produzione religiosa<sup>30</sup>. Presagendo le riserve della Colonna, egli cercò di negare la contraddizione tra fede e stampa:

Né bisogna dire: io non curo la gloria del mondo. Ché queste son parole.  
La gloria, che può venirne dalle buone opere, non è da essere sprezzata,  
anzi amata e tenuta cara da ogni santissima anima.<sup>31</sup>

Tuttavia la giustificazione per sola fede, sostenuta dagli Spirituali, portava la Colonna a diffidare di qualsiasi azione mondana. Essa infatti declinò l'offerta di Bembo, come emerge da questa testimonianza:

Essendo a mano venuti del Cardinal Bembo cento molto belli sonetti della Illustrissima Signora Marchesa di Pescara, tutti religiosi e santi, [...] fu dallui confortata e pregata la detta Madonna a dovergli fuori mandare in mano de gli uomini, massimamente a questi tempi alla vera nostra religione così contrari e disagiosi, come si vede che sono. La qual cosa non avendo Sua Signoria ottener dallei potuto, che alle divine cose e alla contemplation di loro in tutto volta, niente si cura delle mondane.<sup>32</sup>

Alla fine le rime spirituali uscirono a Venezia nell'edizione di Valgrisi<sup>33</sup> con grande disappunto della marchesa, come trapela da una lettera di Donato Rullo, agente dei Colonna a Venezia, ad Ascanio, fratello di Vittoria:

Intendo essere S.Ecc.tia mutinata contra di me, perché io le hebbi date a stampare, o perché io non habbi proibito.<sup>34</sup>

Nonostante il deciso rifiuto della stampa, la poetessa favorì la circolazione delle sue poesie tramite lo scambio epistolare o allestendo raccolte manoscritte da donare agli spiriti a lei affini<sup>35</sup>. Tra questi vi fu Michelangelo, che ricevette nel 1540 un quaderno con all'interno 103 poesie<sup>36</sup>.

<sup>30</sup>) Del resto ci fu subito una grande curiosità rispetto alla nuova produzione, più orientata in senso religioso, della Colonna, tanto che lo Zoppino, intuendo il nuovo clima all'alba del concilio di Trento, riuscì ad assicurarsi alcuni dei nuovi sonetti per la sua edizione (Colonna 1539). Carlo Dionisotti lo definì per questa sua operazione «vecchia volpe dell'editoria» (Dionisotti 2002, p. 136).

<sup>31</sup>) Pietro Bembo a Carlo Gualteruzzi, 8 novembre 1538, *ivi*, p. 131.

<sup>32</sup>) Questa lettera fu scritta da Bembo a nome di Carlo Gualteruzzi dopo il 1538 e non oltre il 1540, cfr. *ivi*, pp. 139-40.

<sup>33</sup>) Colonna 1546.

<sup>34</sup>) Colonna 1982, p. 225.

<sup>35</sup>) Francesco Della Torre ricevette, tra il 1540 e il 1541, una collezione di cento poesie. Marguerite d'Angouleme, regina di Navarra, nell'agosto del 1540 ne ricevette 102, in prevalenza spirituali.

<sup>36</sup>) Michelangelo stesso ci dà questa notizia nel carteggio (lettera al nipote 7 marzo 1551). Nel 1938 Enrico Carusi ha ritenuto di aver ritrovato quel codice nella Biblioteca apostolica vaticana (Carusi 1938, p. 236).

Il celebre artista sentendosi in debito si propose di ricambiare lo straordinario dono con qualcosa che avesse pari valore <sup>37</sup>:

Voleva, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra S[ignio]ria m'ha più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente che io potevo, far qualche cosa a quella di mia mano. <sup>38</sup>

Per questo, Lucilla Bardeschi Ciulich ha ipotizzato che Michelangelo e i suoi amici non stessero lavorando ad una pubblicazione ma all'allestimento di un manoscritto da regalare a Vittoria Colonna <sup>39</sup>. Senza dubbio Michelangelo era intenzionato a corrispondere al manoscritto della Colonna, tuttavia non necessariamente si sarebbe dovuto trattare di poesie; infatti la caratteristica fondamentale che doveva possedere il dono per eguagliare quello dell'amica risulta essere l'unicità. È quindi probabile che Michelangelo scegliesse l'arte del disegno in cui eccelleva piuttosto che quella poetica <sup>40</sup>. Il quaderno di Vittoria Colonna era scritto a mano; autografo o idiografo che fosse, comunque recava l'impronta della poetessa, non essendo mediato da un procedimento neutro ed impersonale. In questo senso il suo *status* veniva percepito come più contiguo a quello di un disegno, che non a quello dello stesso insieme di composizioni poetiche ma stampate. È probabile inoltre che dopo l'avvento della stampa, con la creazione di un'alternativa più economica e più facilmente divulgabile, le caratteristiche del manoscritto si siano ammantate di ulteriore prestigio. Lo scambio tra i due era esclusivo e riceveva valore dall'unicità e dall'originalità del materiale. Vittoria Colonna così si preoccupava riguardo all'autenticità del crocifisso che Michelangelo le aveva mandato:

Et perciò chiaritemi: se questo è d'altri, patientia; se è vostro, io in ogni modo vel terrei. Ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel

<sup>37</sup>) Si tratta del Crocifisso citato da Condivi e Vasari e di cui è rimasta traccia anche nel Carteggio di Vittoria Colonna: «Cordialissimo mio S. Michel Agnelo. Ve prego me mandiate un poco el Crucifisso, se ben non è fornito, perché il vorria mostrare a gentiluomini del R.mo Cardinal de Mantua» (Vittoria Colonna a Michelangelo, 1539-1540, in Colonna 1889, p. 207).

<sup>38</sup>) Michelangelo a Vittoria Colonna, 1541, in Michelangelo 1979, p. 120.

<sup>39</sup>) Cfr. Bardeschi Ciulich 1978.

<sup>40</sup>) Nel madrigale *Ora sul destro ora in sul manco piede* Michelangelo descrive le poesie della marchesa: «Porgo la carta bianca / a vostri sacri inchiostri, / c'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva» (vv. 7-9). Allo stesso modo nel madrigale *Per non s'aver a ripigliar da tanti*: «Né metter può in oblio, / benché il corpo sie morto, / i suoi dolci, leggiadri e sacri inchiostri» (vv. 11-13). Nel sonetto *Per esser manco, alta signora, indegno* Michelangelo lamenta l'impossibilità di ricambiare degnamente il dono della Colonna: «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: / c'un don celeste non con mille prouve / pagar del suo può già chi è mortale» (vv. 9-14). Lo stesso tema è riecheggiato nei madrigali *Con più certa salute* e *Non posso non mancar d'ingegno e d'arte*.

vostro, ci parleremo prima, perché, cognoscendo io la difficoltà che ce è de imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più.<sup>41</sup>

Più di dieci anni dopo Leonardo Buonarroti richiedeva per conto di Giovan Francesco Fattucci allo zio il prestito del quaderno con le poesie di Vittoria Colonna. Michelangelo dapprima esitò:

Ebbi ieri un lecte[ra] da messer Giovan Francesco che mi domanda se io ò cosa nessuna della marchesa di Pescara; vorrei che tu gli dicessi che io cercherò e risponderogli sabato che viene: benché io non credo aver niente, perché quando stecti amalato fuor di casa, mi fu tolto di molte cose.<sup>42</sup>

Poi ammise di esserne in possesso:

Messer Giovan Francesco mi richiese circa un mese fa di qualche cosa di quelle della marchesa di Pescara, se io n'avevo. Io ò un librecto in carta pecora, che la mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonecti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina, che son quaranta, i quali feci legare nel medesimo Librecto e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tucto si sono in istampa.<sup>43</sup>

Michelangelo si rammaricava che quel dono esclusivo fosse finito in mano di molte persone divenendo la base per edizioni a stampa. Non è possibile verificare se effettivamente quel manoscritto sia stato utilizzato per la stampa di pubblicazioni non autorizzate; ciò che occorre notare è la preoccupazione di Michelangelo riguardo al pericolo di un uso improprio. Alla fine egli si rifiutò di inviare il prezioso fascicolo a Firenze, sebbene promettesse di farlo copiare:

Circa il Librecto de' sonecti della Marchesa, io non lo mando, perché lo farò copiare prima e poi lo manderò.<sup>44</sup>

Con l'avvento della stampa il libro perdeva la sua storia individuale e la sua fisionomia irripetibile<sup>45</sup>; per bilanciare la mancanza di riconoscibilità e l'impossibilità di risalire direttamente all'originale si imponevano nuove misure. Venuto a mancare il legame diretto tra il libro e l'autore, gli stampatori necessitavano di strumenti che lo rimpiazzassero in maniera soddisfacente; il lettore a sua volta pretendeva garanzie della qualità della lezione.

<sup>41</sup>) Vittoria Colonna a Michelangelo, 1538-1541, in Michelangelo 1979, p. 104.

<sup>42</sup>) Michelangelo al nipote, 20 dicembre 1550, in Michelangelo 1979, p. 357.

<sup>43</sup>) Michelangelo al nipote, 7 marzo 1551, in Michelangelo 1979, p. 361.

<sup>44</sup>) Michelangelo al nipote, 8 maggio 1551, in Michelangelo 1979, p. 363.

<sup>45</sup>) «L'intiero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto» (Benjamin 1966, p. 22).

Mentre il resto del sistema richiedeva e stimolava in qualche modo i cambiamenti, gli autori manifestarono le maggiori resistenze, temendo che il processo della stampa, sottraendo il testo al loro controllo, potesse in qualche modo snaturarne la lezione <sup>46</sup>:

Ritrovandomi in Ispagna ed essendo di Italia avvisato che la signora Vittoria dalla Colonna, marchesa di Pescara, alla quale io già feci copia del libro, contra la promessa sua ne aveva fatto trascrivere una gran parte, non potei non sentirne qualche fastidio, dubitandomi di molti inconvenienti, che in simili casi possono occorrere; nientedimeno mi confidai che l'ingegno e la prudenzia di quella Signora (la virtù della quale io sempre ho tenuto in venerazione come cosa divina) bastasse a rimediare che pregiudizio alcuno non mi venisse dall'aver obbedito a' suoi comandamenti. In ultimo seppi che quella parte del libro si trovava in Napoli in mano di molti; e, come sono gli omini sempre cupidi di novità, pareva che quelli tali tentassero di farla imprimere. Ond'io spaventato da questo pericolo, diterminai di riveder subito nel libro quel poco che mi comportava il tempo, con intenzione di pubblicarlo; estimando men male lasciarlo veder poco castigato per mia mano che molto lacerato per man d'altri. <sup>47</sup>

Castiglione si mostrava sorpreso della disattenzione di Vittoria Colonna proprio perché, essendo essa stessa un'autrice, avrebbe dovuto a maggior ragione serbare con la massima cura il manoscritto. Se nella prima metà del Cinquecento il rapporto degli autori con la «galassia Gutenberg» <sup>48</sup> fu particolarmente complesso e travagliato, emerse una figura di editore che con la stampa avviò un rapporto decisamente più pragmatico, e si collocò come filtro e figura di mediazione tra la nuova industria e gli autori <sup>49</sup>. Questi collaboratori, dotati di una buona conoscenza letteraria, si avvalevano anche di un'approfondita competenza in materia legale e di una spiccata abilità pratica; tali caratteristiche li rendevano perciò particolarmente adatti ad accompagnare i manoscritti nel loro percorso attraverso la stampa e a gestire le questioni anche meno «nobili» legate ai privilegi, i moderni diritti editoriali. In tale contesto deve essere collocata la figura di Luigi Del Riccio,

<sup>46</sup>) «Una generazione pregutenberghiana: educata, allenata, a considerare libro quello manoscritto, a usarlo in modo quasi esclusivo, a convivere con le proprie opere per decenni (come nei casi di Bembo per le *Prose*, e di Castiglione, ma anche di Equicola), subendo come inevitabile il non desiderato passaggio in tipografia, e spesso portando l'esitazione sino al punto di non varcare mai questa frontiera» (Quondam 1983, pp. 617-618).

<sup>47</sup>) Castiglione 1960, p. 6.

<sup>48</sup>) Cfr. McLuhan 1976.

<sup>49</sup>) Girolamo Ruscelli nel 1553 preparò un'antologia di poeti bresciani. Nella dedica del volume alla contessa Virginia Pallavicini Gambara (cognata di Veronica) emerse la differente attitudine di autori ed editori: «Il che però m'è convenuto fare [dare alla luce l'antologia] non solo senza saputa, ma ancor contra voglia della maggior parte degli autori, sì come ancora senza saputa e contra voglia di quasi tutti quei che di loro ne sono vivi, m'è convenuto venirli procurando per terze mani e con molta industria e fatica» (Ruscelli 1553).

che invece ha spesso assunto la connotazione sbiadita di amico fedele di Michelangelo<sup>50</sup>. Egli svolgeva il compito di segretario: come emerge dalla loro ricca corrispondenza infatti Michelangelo gli affidava commissioni e consegne<sup>51</sup>; ma era anche il mediatore tra Michelangelo e la committenza: ovvero procurava di ottenere disegni, progetti e opere di Michelangelo a chi gliene facesse richiesta. Presto dovette rendersi conto del patrimonio che poteva rivelarsi l'attività poetica dell'artista. Le rime di uno degli uomini più celebri del secolo rappresentavano un patrimonio prezioso. I grandi editori veneti e fiorentini avrebbero fatto a gara per stamparle, ma anche gli stessi principi italiani sarebbero stati ben felici di poter patrocinare quell'impresa editoriale. Quando Michelangelo si ammalò lo accudì personalmente nel palazzo degli Strozzi a Roma e in quell'occasione si curò di scrivere il suo testamento. Egli probabilmente accarezzò l'idea di assumere il compito di curatore della produzione poetica postuma di Michelangelo, che già da anni stava raccogliendo:

Mr. Michelangelo [...] certo ha avuto un gran male e si è degnato venire qui in casa, dove di già è tanto migliorato che si può dire guarito, e statene di buona voglia; confessossi e comunicossi et ordinò il testamento, quale io scrissi, poi non lo ha rogato per notaro per essere tanto migliorato che non ci è più pericolo. State di buona voglia, che quando per caso nascessi, io non mancherò per voi e per la casa vostra, come faresti voi propri.<sup>52</sup>

Del Riccio nella medesima lettera comunicava a Ruberto Strozzi, esule repubblicano, di aver fatto promettere a Michelangelo malato una statua per il re di Francia qualora avesse liberato Firenze dalla tirannia dei Medici<sup>53</sup>. Nonostante ciò egli di lì a poco assicurò Cosimo che lo avrebbe fatto entrare

<sup>50</sup> «Luigi Del Riccio, però, non fu solamente il consigliere letterario dello scultore-poeta, al quale questi affidava volentieri le sue rime affinché le esaminasse e ritoccasse ove fosse bisogno, ma fu veramente il suo segretario, porgendogli aiuto disinteressatamente in tutte le faccende pratiche della vita, nelle quali il grande artista si trovava spesso impacciato ed esitante. La sua venerazione per Michelangelo, che si rispecchia vivamente in questi dialoghi, ha qualcosa di, quasi direi, materno, e le testimonianze rimastene sono veramente commoventi. Egli si adoperava quanto poteva per assicurare attorno a Michelangelo una zona di serenità, di pace e di caldo affetto, che non disturbasse i suoi grandiosi e le sue meditazioni» (Giannotti 1939, pp. 17-18; cfr. anche Steinmann 1932 e Voelker 2000).

<sup>51</sup> «Era molto mio amico, e poi che morì Bartolomeo Angelini non ò trovato uomo per fa[r] le mia faccende meglio di lui né più fedelmente» (Michelangelo al nipote, 22 ottobre 1547, in Michelangelo 1979, p. 279).

<sup>52</sup> Luigi del Riccio a Ruberto Strozzi a Lione, 21 luglio 1544, in Gaye 1840, p. 296.

<sup>53</sup> «[Michelangelo] vi prega a darli qualche nuova, ricordando al Re quanto gli mandò a dire per Scipione, e poi per Deo, corriere, che se rimetteva Firenze in libertà, che gli voleva fare una statua di bronzo a cavallo in sulla Piazza de' Signori a sua spesa» (Luigi del Riccio a Ruberto Strozzi a Lione, 21 luglio 1544, in Gaye 1840 p. 296).

in possesso di tutte le opere che si fossero trovate a Macel de' Corvi se la malattia dell'artista si fosse rivelata mortale<sup>54</sup>. Inoltre, sebbene fosse un esule<sup>55</sup>, si occupava di procurare medaglie ed opere d'arte per Cosimo<sup>56</sup>.

Molto più appropriata è dunque la denominazione che utilizzò Vasari che, nell'edizione giuntina delle *Vite*, definì Del Riccio «mercante»<sup>57</sup>; ed infatti egli era un mercante d'arte, prototipo della figura attuale che il sistema in rapida evoluzione stava generando. Non a caso si era fatto intermediario tra le asperità del carattere di Michelangelo e papa Paolo III riguardo alla fabbrica di San Pietro. Il suo ruolo in questo senso fu così importante che ambienti vicini al pontefice, alla sua morte, espressero preoccupazione:

Se mai s'ebbe bisogno di lui si ha hora massimamente per la fabbrica di S. Pietro e per il Palazzo essendo morto il Sangallo: e se mai fu difficoltà a intrattenerlo et a redurlo è adesso: essendo morto quello messer Luigi, il quale lo governava et era mezzo di condurlo ai disegni di Sua Beatitudine.<sup>58</sup>

Due tendenze proprie del Cinquecento, che sembrano apparentemente essere molto distanti l'una dall'altra, mostrano invece proprio nel rapporto tra Del Riccio e Michelangelo il loro denominatore comune. Da una parte nella creazione artistica venne esaltata l'unicità dell'opera. Il sistema artistico usciva definitivamente dall'anonimato dell'arte medievale, e dalla produzione

<sup>54</sup>) «Et appresso perché tale malattia si ritrae pernicioso, per trovarsi costì et vedere che le sue facultà non si ascondino, ma venghino in luce et se ne segna quel tanto sia ragionevole secondo la mente di Michelagnolo. Et perché Luigi di del Riccio, agente dei vostri cognati è stato ed è molto familiare di detto Michelagnolo et secondo si tiene per certo ha maneggiato e maneggia suo mobile et ragionevolmente può avere notizia se altri ne maneggiano» (Cosimo I de' Medici a Lorenzo Ridolfi in Roma, 12 gennaio 1546, in Forcellino 2005, p. 454).

<sup>55</sup>) Era anch'egli stato bandito da Firenze, come Giannotti, nel 1530, in seguito al ritorno dei Medici.

<sup>56</sup>) «Serenissimo et Illustrissimo Principe. Per la di V. Ex.tia resto auisato, come le medaglie mandato [*sic*], li erano sadisfatte, et che mandandone delle altre [...] cosa grata: del che ne [...] rij assaj buone; et non mancherò di andarne buscar[e] et di mandarle alla giornata, supricando, V. Ex.tia si degnj auermj per buono seruitore et comandarmj et a [...] carmj in questo et in ognj cosa doue giudica, che io sia buono a seruirla: che uedrà per experientia, quanto li sia fedele. Et humilmente me li raccomandando et li bacio bacio le manj, pergando Iddio per il suo buono, quieto, felice et perpetuo stato» (da Roma, al duca Cosimo I a Firenze, 3 gennaio 1540, in Steinmann 1932, p. 29). «Trouomj a risponder alla di V. E. dellj x. del passato, che prima non lo ho fatto, per non esser molto occorso, et alsj perché aspettauo certe medaglie, suturemj promisse per cosa molto bella, che con questa ne saranno diecj, quali harò caro li sodisfaccino; né sono per mancar di cercarne delle altre et mandarle» (a Cosimo, 10 aprile 1540, in Steinmann, p. 31).

<sup>57</sup>) *Vita di Liono Lioni*, in Vasari 1991, p. 1323.

<sup>58</sup>) Lettera di monsignor Cappelati a Pier Luigi Farnese, 17 novembre 1546, in Steinmann 1932, p. 28.

protoindustriale delle botteghe quattrocentesche per condensarsi intorno ai grandi nomi forniti dal canone vasariano<sup>59</sup>. D'altro canto, dopo un periodo di assestamento, la tradizione letteraria si era resa pienamente disponibile alle potenzialità della stampa e un pubblico sempre crescente richiedeva raccolte liriche e canzonieri. Sia nel caso dell'unicità nell'arte, sia in quello della sua moltiplicazione nella letteratura, il valore si condensava intorno al nome d'autore, che assumeva un prestigio fino ad allora sconosciuto. Del Riccio comprese come questo stesso valore poteva essere sfruttato in entrambi i campi. Perciò cercò di rendere disponibili per il nuovo sistema letterario e per quello artistico le creazioni michelangiolesche. Egli era giunto a disporre della volontà di Michelangelo e conseguentemente ad ottenere da lui le opere di cui aveva bisogno in maniera molto ingegnosa<sup>60</sup>. Oltre alla già citata ospitalità durante la malattia, intervenne nella vicenda del monumento funebre di Giulio II. Nel 1542, a quasi trent'anni dalla morte del pontefice, le sculture non erano ancora completate e Guidobaldo Della Rovere minacciava di trascinare l'artista in una causa con l'accusa di aver rubato migliaia di scudi, di non averli utilizzati per i lavori del monumento e, anzi, di averli addirittura prestati ad usura. Questa *querelle* infinita provò tanto duramente l'artista che Ascanio Condivi, dieci anni più tardi, la definiva: «la tragedia della sepoltura»<sup>61</sup>. Del Riccio e Giannotti offrirono il loro

<sup>59</sup>) Michelangelo ebbe sempre in odio, proprio per il carattere collettivo della creazione, la bottega di Ghirlandaio dove fu a servizio da ragazzo: «E essendogli messa innanzi dal Granacci una carta stampata, dove era ritratta la storia di Santo Antonio quand'è battuto da' Diavoli, della quale era autore un Martino d'Ollandia, uomo per quel tempo valente, la fece in una tavola di legno, e accomodato dal medesimo di colori e di penneghi, talmente la compose e distinse, che non solamente porse maraviglia a chiunque la vedde, ma anco invidia – come alcuni vogliono – a Domenico, più pregiato pittore di quell'età, come in altre cose di poi si puote manifestamente conoscere. *Il qual, per far l'opera meno maravigliosa, soleva dire essere uscita dalla sua bottega, come s'egli ce n'avesse parte*» (Condivi 1998, p. 9; corsivi miei).

<sup>60</sup>) Del Riccio era tanto abile che suggeriva persino al nipote di Michelangelo come ottenere vantaggi dallo zio: «Ché certo, se lo trattenete con qualche cosellina harette da lui ciò che vorrete; siché non fate cosa che non li sia a piacere, del resto lasciate la cura a me che non mancherò di tutti quelli buoni ufitti si ricercano» (Luigi Del Riccio a Lionardo Buonarroti, 2 maggio 1545, in Steinmann 1932, p. 53). Del Riccio teneva una corrispondenza segreta con Leonardo in cui addirittura gli dettava le lettere da spedire allo zio. Michelangelo aveva regalato 1000 ducati al nipote perché aprisse una bottega e Del Riccio segretamente cercava di introdurre nell'affare un suo parente, Francesco Salvetti: «Carissimo et honorando mr. Lionardo[...], io ho Francesco per la più fidata et amorevole persona del mondo [...] et sadisfaccendovi bisogna la governiate destramente con Mr. Michelagnio lo scrivendoli voi et faccendoli scrivere da vostro fratello in questo modo [Segue la lettera che Leonardo avrebbe dovuto scrivere allo zio]. Se la cosa del Salvetto vi piace scrivete a Michelagnolo uno capitolo come di sopra non mostrando che io ne sappia cosa alcuna, ne ancora il Salvetto, acciò non insospettissi» (Luigi Del Riccio a Lionardo Buonarroti, 16 maggio 1545, in Steinmann 1932, pp. 53-54).

<sup>61</sup>) Condivi 1998, p. 36.

aiuto e, tramite le loro influenti amicizie presso la corte papale, riuscirono ad intercedere tra le parti e ad ottenere la stipulazione di un contratto, di cui si facevano garanti, che avrebbe risolto la questione<sup>62</sup>. Con la fiducia acquisita in queste circostanze, Del Riccio riusciva ad ottenere in maniera larvamente ricattatoria le opere di Michelangelo, comprese le poesie<sup>63</sup>. In questi anni si istituì una sorta di prassi editoriale che riguardò i componimenti poi raggruppati nella serie degli 89 per il presunto canzoniere. Del Riccio inviava a Macel dei Corvi formaggi, verdure, frutta e prelibatezze di ogni tipo insieme alla richiesta di nuove composizioni<sup>64</sup>; Michelangelo le scriveva su foglietti volanti, i «polizzini», e le affidava ad Urbino che, dopo averle recapitate a casa di Luigi, tornava con altri doni e con le poesie copiate in bella grafia che Michelangelo doveva correggere o approvare<sup>65</sup>. Diversi madrigali sono accompagnati da indicazioni utili per comprendere il metodo della lavorazione del canzoniere: «Questo è ueramente un poliz-

<sup>62</sup>) Con il contratto che venne stipulato il 16 maggio 1542, veniva allogata a Giovanni Marchesi e all'Urbino parte dei lavori della sepoltura di Giulio II: «E sono d'accordo che, nascendo differentie tra loro, ne sia giudice messer Donato Giannotti, alla semprice dichiarazione del quale promettono starne. E per osservanzia di quanto è detto si obligano l'uno a l'altro, e l'altro a l'uno, sotto pena di rifare l'uno l'altro, di chi mancassi, di tutti i danni, spese et interessi, da giudicarsi per il detto messer Donato Giannotti. Et in fede s'è fatto la prexente a richiesta di ciascuna delle parti, di mano di me Luigi del Riccio, prexenti messer Donato Giannotti e Francesco Bracci; quale sarà sottoscripta di mano di tutti a dua loro, e' quali d'accordo vogliono resti appresso di me Luigi del Riccio» (16 maggio 1542, in Barocchi 1962, pp. 1201-1202).

<sup>63</sup>) Michelangelo iniziò a confidarsi anche relativamente a problemi personali. Nell'ottobre del 1542, inviò all'amico un amaro sfogo relativo alla vicenda della sepoltura: «La pittura e la scultura, la fatica e la fede m'an rovinato, e va tuttavia di male in peggio. Meglio m'era nei primi anni che io mi fossi messo a fare zolfanelli, ch'io non sarei in tanta passione! Io scrivo questa cosa a vostra S[ignori]a, perché, come omo che mi vol bene e che à maneggiata questa cosa e sanne il vero, lo farà intendere al Papa, acciò che e' sappi che io non posso vivere, non che dipignere» (Michelangelo 1979, p. 148).

<sup>64</sup>) A seguito delle composizioni si trovano i ringraziamenti per le vivande ricevute. *Quant'ognor fugge il giorno che mi resta*: «De' melloni e del uino ui ringrazio e pago d'un polizzino»; *Se costei gode e tu solo, Amor, vivi*: «Questo è per rauiglioli; quest'altro sarà per l'ulive, se tanto uarrà»; *Pietosa e dolce aita*: «Questo è per la trota; il sonetto che io ui dissi sarà pel pepe, che ual manco; ma non posso scriuere. A uoi mi ramento»; *Perché 'l mezzo di me che dal ciel viene*: «Per l'anitra di iersera»; *Se da' prim'anni aperto un lento e poco*: «Per una delle buctagre».

<sup>65</sup>) Si può ipotizzare che queste pressioni siano state esercitate sull'artista non solo riguardo alla produzione poetica ma anche a quella scultorea. Si noti questo aneddoto riportato da Vasari: «In questo tempo Tiberio Calcagni, scultore fiorentino, era divenuto molto amico di Michelagnolo per mezzo di Francesco Bandini e di messer Donato Giannotti; et essendo un giorno in casa di Michelagnolo, dove era rotta questa pietà, dopo lungo ragionamento li dimandò per che cagione l'avessi rotta e guasto tante meravigliose fatiche. Rispose esserne cagione la Importunità di Urbino suo servidore, che ogni di lo sollecitava a finirla» (Vasari 1991, p. 1244).

zino; a uoi mi rachomando»<sup>66</sup>. Michelangelo era spesso incerto ed ansioso riguardo alla qualità delle sue poesie, e suggeriva o sottoponeva all'amico versioni differenti perché valutasse la migliore: «Com'a chi poco manca a chi più crede». Questo verso ponetelo disocto all'ultimo polizzino che ui mandai, perché quello che u'è non è al proposito»<sup>67</sup>.

Egli, d'altra parte, iniziò a provare fastidio per i ritmi serrati che gli venivano imposti: «Messer Luigi, io ui prego mi mandiate l'ultimo madrigale che non intendete, acciocché io lo rachonci; perché il sollecitatore de' polizzini, che è Urbino, fu sì pronto che non me lo lasciò rivedere»<sup>68</sup>.

Per Del Riccio questi problemi sembravano essere marginali, purché Michelangelo inviasse costantemente nuovo materiale: «Poi che uoi uolete delle polize non posso mandarui se non di quelle che io ò. Vostro danno, e uostro Michelagnolo ui si rachomanda»<sup>69</sup>.

Questo vero e proprio sfruttamento emerse in maniera palese nel 1544, anno in cui morì, all'età di 15 anni, Cecchino Bracci<sup>70</sup>, nipote di Del Riccio ed amico intimo anche di Michelangelo. Per commemorarlo, Del Riccio chiese a Michelangelo di scolpirgli un monumento funebre<sup>71</sup> e gli fece promettere la composizione di una serie di epitaffi, che in un primo tempo dovevano essere 15<sup>72</sup> ma che si espansero poi fino a 50<sup>73</sup>. Le poesie scritte per questa occasione non fanno parte del gruppo delle 89 in vista del canzoniere, ma sarebbero dovute entrare in un'antologia che Del Riccio stava allestendo, alla quale contribuirono, oltre a Michelangelo, il Lasca con un sonetto e un madrigale, Giannotti con tre sonetti, lo stesso Del Riccio con un sonetto e una quartina, Paolo Del Rosso con un sonetto, Giovanni Aldobrandini con una quartina latina e Carlo Gondi con due distici latini e questa sestina:

Morte, commossa da sì gran beltate,  
per gelosia del Riccio et per far guerra  
al Buonarroto, ch'egli aueua trouate  
quell'alme in seno, lo leuò di terra;

<sup>66</sup>) *Nel mie 'rdente desio.*

<sup>67</sup>) *Ibidem.*

<sup>68</sup>) *Nella memoria delle cose belle.*

<sup>69</sup>) *Negli anni molti e nelle molte prouoe.*

<sup>70</sup>) Francesco Bracci, figlio del fuoriuscito fiorentino Zanobi di Giovanbattista e della Contessa de' Castellani, morì a Roma l'8 gennaio 1544.

<sup>71</sup>) La tomba di Cecchino Bracci fu ultimata probabilmente da Urbino ed è tuttora visibile all'ingresso laterale della chiesa romana di Santa Maria in Ara Coeli.

<sup>72</sup>) In calce alla quartina *Gran ventura qui esser morto mi veggio* si trova scritto: «Ora è finita la promessa de' quindici; non ue ne son più obligato, se altro non uiene dal paradiso, dou'è».

<sup>73</sup>) Frey ha ricostruito che Michelangelo scrisse tutte le 50 poesie nel corso dell'anno 1544 (cfr. Michelangelo 1897).

onde d'un colpo fu di tre rapace:  
di lui qui il corpo e de' i due l'alma jace.<sup>74</sup>

Come per le 89 poesie del gruppo prescelto per la stampa, i codici mostrano un'evoluzione che in questo caso partì dagli autografi michelangeloeschi contenuti nel già citato AB XIII, con numerose indicazioni in calce, e giunse al nitore e all'ordine della copia di mano di Del Riccio nel codice Magliabecchiano cl. VIII n. 38, pronta per la stampa, in cui sono trascritte sia le poesie di Michelangelo sia quelle degli altri autori<sup>75</sup>.

Michelangelo adempì al compito senza passione; questa produzione infatti è completamente priva di cordoglio, e spesso caratterizzata da una serie infinita di «concetti e concettini»<sup>76</sup>, giochi di parole e freddure. L'ironia e il distacco traspaiono in maniera evidente:

Qui son de' bracci, deboli a l'impresa  
contr'a la morte mia per non morire;  
meglio era essere de' piedi per fuggire  
che de' Bracci e non far da lei difesa.<sup>77</sup>

Le poesie erano accompagnate, a margine dei polizzini e dei fogli volanti su cui erano scritte, da un vero e proprio *climax* di doni, irresistibilmente comico nella sua progressione, che scandì questo *tour de force* creativo. Se nelle composizioni precedenti i riferimenti culinari avevano avuto una frequenza relativamente costante ed incidentale rispetto alla composizione, in questa serie si impongono in un trionfo gastronomico che costituisce l'occasione stessa e la motivazione reale dell'ispirazione<sup>78</sup>:

<sup>74</sup>) Queste poesie sono riportate in Michelangelo 1897, alle pp. 267-271; quest'ultima è a p. 270.

<sup>75</sup>) «Un esame dei manoscritti consente di collocare la poesie di Michelangelo in un contesto affine, sottraendole alla loro apparente singolarità. Sono infatti incluse in una Collettanea in morte, un genere in gran voga nel Cinquecento. Il Riccio le ha ricopiate in un piccolo quaderno (incluso ora nel Codice Magliabecchiano VIII.38) prive dei poscritti e assieme a 12 componimenti [...] scritti da sei altri autori per la morte di Cecchino» (Voelker 2000, pp. 27-28). Le antologie poetiche in generale furono in gran voga in quel periodo. Gli amici di Michelangelo dovevano essere coscienti di questo fenomeno dal momento che fu Antonio Blado, l'editore dei libri politici di Giannotti e successivamente della biografia condiviana, ad anticipare la tendenza pubblicando, nel 1539, i *Versi et regole de la nuova poesia toscana* di Claudio Tolomei. Sulla diffusione delle raccolte poetiche stampate in questo periodo cfr. Vassalli 1989 e Bongi 1890-95.

<sup>76</sup>) Contini 1974, p. 251.

<sup>77</sup>) *Qui son de' bracci, deboli a l'impresa*.

<sup>78</sup>) La mancanza di ispirazione ed il bizzarro accostamento funebre-culinario sono stati notati da diversi studiosi. Binni in particolare ha parlato di «virtuosismo concettistico e metaforico più legato in superficie a doveri di convenienza» e di «macabro burlesco scherzo intorno all'occasione funebre» (Binni 1975, p. 62).

Jo non uelo uoleuo mandare, perché è cosa molto goffa; ma le trote e' tartufi sforzerebbono il cielo.

Per i funghi insalati po' che non uolete altro.

Questo goffo decto, mille volte pe' finochi.

Questo dichono le trote e non io; però, s'è uersi non ui piacciono, non le marinate più senza pepe.

Io ui rimando i melloni col polizzino, e 'l disegno non ancora <sup>79</sup>; ma lo farò a ogni modo come posso meglio disegnare.

Per la tortola [tortora]; pe' pesci farà Urbino che se gli à pappati. <sup>80</sup>

Michelangelo in questi anni a Roma non si trovò dunque a scrivere in un contesto neutro, in cui partoriva i frutti del suo ingegno da solo o circondato unicamente da amici fedeli ed ossequiosi del suo genio; si trovò al contrario inserito in un ambiente culturalmente dinamico in cui emergevano figure dotate di competenze specifiche e con una visione forte e pragmatica della letteratura. La vicenda editoriale delle poesie di Michelangelo di questi anni è stata colta sempre in maniera sfuocata perché è stata negata la difformità tra la volontà dell'autore e dei suoi amici. Il loro sodalizio non deve essere interpretato né come un tardivo e nostalgico frutto dell'umanesimo quattrocentesco, né come una comune impresa in vista della pubblicazione; al contrario deve essere considerato asimmetrico, animato da volontà divergenti: da una parte Michelangelo, con le reticenze e la diffidenza tipiche degli autori di quell'età e aumentate da idiosincrasie frutto della sua vicenda personale, dall'altra Del Riccio e Giannotti che cercavano di inserire l'opera poetica del maestro all'interno di nuove coordinate culturali. Il ritmo della composizione michelangiolesca venne stravolto provocando alterazioni a tutti i livelli, linguistico, tematico, metrico. La pressione che determinò la forma della raccolta e l'orizzonte della pubblicazione determinarono lungo quell'arco di tempo la marginalizzazione e l'inacidimento di un filone della lirica michelangiolesca, che in un primo tempo era stata impropriamente definita bernesca, ma che piuttosto affondava le sue radici nello sperimentalismo quattrocentesco fiorentino di Burchiello e Pulci <sup>81</sup>. Il *labor limae*

<sup>79</sup>) Si tratta del disegno per la tomba di Cecchino Bracci.

<sup>80</sup>) I passi si trovano rispettivamente in calce a *Qui vuol mie sorte c'anzi tempo i'dorma; Se fussin, perch' i' viva un'altra volta; Chi qui morto mi piange indarno spera; I' temo più fuor degli anni e dell'ore; Dal ciel fu la beltà mie diva e 'ntera; Per sempre a morte, e prima a voi fu dato*. Risulta superfluo notare il sorprendente effetto di straniamento che deriva dal confronto tra i titoli di questi componimenti e le frasi con cui il poeta li accompagnava. Merita di essere riportato inoltre il commento di Michelangelo all'ultima poesia della serie (*Se 'l mondo il corpo, e l'alma il ciel ne presta*): «Per baia e non pel numero».

<sup>81</sup>) Cfr. Romei 1984.

augmentò lo scavo insistito sul gioco di parola, sul *calembour* che non sortiva altro effetto se non di ribadire l'irriducibilità ad un denominatore comune di paradigmi divergenti alla radice, insomma l'inconciliabilità tra Michelangelo e la tradizione come veniva elaborata in quegli anni.

Se Michelangelo indugiava sulla soglia del passaggio alla stampa, Giannotti quel passaggio lo aveva già affrontato. Che ci sia stata una cesura risulta evidente dalla vicenda culturale di Donato: dopo aver seguito l'*iter* consueto di un umanista quattrocentesco<sup>82</sup>, la vicenda di Giannotti subì un radicale cambio di rotta quando egli si trasferì a Roma a servizio del cardinale Ridolfi. Qui sperimentò un'organizzazione culturale decisamente più aggiornata, prese parte alle dinamiche di quell'area "romano veneta" di cui Mazzacurati ha tracciato efficacemente i contorni<sup>83</sup>. Mentre continuava ad interessarsi di filologia presso la biblioteca del cardinale Ridolfi<sup>84</sup>, dava alle stampe le sue opere politiche:

I miei libri politici, poiché così gli chiamate, ho caro che piacciono così e come dite, che lo credo dicendome voi. Certo io non volevo stampar questa opera per due cagioni: la prima, perché non volevo che costà qualche maligno dicesse che io havessi voluto dire altro; la seconda, la seconda perché non me pareva onorevole che la prima cosa che io dessi fuori fusse in lingua toscana. Ma la prima è stata tolta via dall'autorità del cardinale nostro che così ha voluto, l'altra dall'esempio e persuasion di mons. Bembo.<sup>85</sup>

Giannotti aveva due motivi di inquietudine. Innanzitutto quelle opere potevano essere rischiose per la sua stessa incolumità, a causa del loro contenuto antimedicco; per questo motivo era necessaria la protezione politica del cardinale Ridolfi. In secondo luogo, coerentemente con la sua formazione umanistica, egli riteneva che la sua prima opera stampata dovesse essere in lingua latina. Sulla questione intervenne Bembo, quale garante del nuovo corso, a rassicurare Giannotti, a persuaderlo che non si contravveniva più a nessuna regola preponendo il volgare al latino. Nel 1540 uscì dunque, per i tipi di Antonio Blado, la *Repubblica dei Veneziani*<sup>86</sup>. Negli anni successivi il

<sup>82</sup>) Donato Giannotti ebbe una formazione filosofica e politica: apprese il neoplatonismo frequentando le lezioni di Francesco Diacceto, e, partecipando alle riunioni degli Orti Oricellari, ascoltò le letture dell'*Arte della guerra* e dei *Discorsi* di Machiavelli, con cui strinse amicizia. Dopo gli anni dell'attività politica nell'ultima repubblica fiorentina del 1527-1530 si dedicò, in esilio, all'attività filologica e alla stesura di opere politiche, secondo il modello classico dell'*otium* letterario.

<sup>83</sup>) Mazzacurati 1976, p. 231 ss.

<sup>84</sup>) Cfr. Giannotti 1932.

<sup>85</sup>) Donato Giannotti a Pier Vettori, 13 agosto 1540, in Giannotti 1974, p. 55.

<sup>86</sup>) Il libro ebbe un vasto successo, tantoché furono stampate ben otto edizioni durante la vita di Giannotti (cfr. Giannotti 1540).

rapporto con la stampa diventò per Giannotti sempre più operativo: collaborò ad esempio con Francesco Priscianese all'allestimento di una stamperia a Roma. Nelle lettere riguardanti questa impresa Giannotti testimonia di essere pienamente addentro la logica della nuova industria, dimostrando sia un'approfondita conoscenza tecnica e logistica, sia sensibilità per questioni estetiche legate ad esempio alla qualità delle lettere:

Egli attende al presente al far lettere, le più belle che egli può; e senza dubbio elle saranno belle quanto quelle del Gryfio, et forse più, perché si serve d'uno scrittore, che è il miglior che mai fusse. Tanto che io penso che manderà fuori bellissimi libri.<sup>87</sup>

Lo stesso Giannotti, una volta che Priscianese si trovò costretto a chiudere la sua impresa, dimostrò una notevole consapevolezza sociologica del ruolo dello stampatore e del funzionamento dell'industria editoriale<sup>88</sup>. Rivendicò infatti la necessità nelle tipografie di una classe di tecnici specializzati che possedessero una preparazione umanistica, che avessero le radici nella cultura pregutenberghiana, in modo da poter regolamentare con cognizione di causa le convenzioni da adottare nel libro a stampa. Quando si trovò a dover consigliare Pier Vettori sulla stamperia da utilizzare non esitò a preferire Giunta al Torrentino. Bernardo Giunta era fiorentino e garantiva una continuità fra la tradizione umanistica e l'editoria a stampa, mentre il Torrentino destava sospetti per la sua origine straniera. L'umanesimo italiano si proponeva di filtrare il disordine e l'entropia che potevano essere generati da un uso incontrollato della tecnica della stampa. Analogamente a quanto avveniva nell'arte tutto ciò che veniva da nord delle Alpi era percepito come mancante di regole, di proporzioni<sup>89</sup>:

Questa lettera di Bernardo mi pare che riesca molto bene, di sorte che se egli ha buona lettera latina, come è questa greca, senza dubbio la lettera sarà bene stampata; ma quando ella fusse stampata un poco peggio, è meglio impacciarsi con Bernardo che è de' nostri, che con cotesti altri uccellacci tedeschi o scotti che essi si siano.<sup>90</sup>

<sup>87</sup>) Donato Giannotti a Pier Vettori, 8 giugno 1541, in Giannotti 1974, p. 97.

<sup>88</sup>) Giannotti mediò nella vendita dell'attrezzatura: «Ho parlato col Priscianese, il quale ha due torcili con tutti quanti i loro fornimenti; oltre ciò à tre, anzi quattro lettere, che tre n'havete vedute, delle quali lettere ha i bolzoni et le madri et le forme. Et d'ogni cosa s'uscirebbe trovandone honesto prezzo. Chi è pratico in questa arte sa quello si spende in fabricare torcili, intagliare lettere etc. e può considerare quel che si debbono pagare al Priscianese, il quale anco ne farà piacere. Hora voi ne parlerete con colui che dite et volendo attendere a ciò, ne darete avviso» (11 marzo 1546, in Giannotti 1932, p. 118).

<sup>89</sup>) Riguardo all'incomprensione e alla difficoltà di traduzione di sistemi di pensiero tra nord e sud delle Alpi restano irrinunciabili le riflessioni in Panofsky 1999.

<sup>90</sup>) Donato Giannotti a Pier Vettori, 24 dicembre 1547, in Giannotti 1974, p. 125.

Donato Giannotti deteneva quindi quella doppia competenza che Michelangelo, tramite Condivi, nel 1553 aveva ribadito di non possedere. Nello scambio di poesie con l'amico, Michelangelo ostentava la propria inferiorità nei confronti di un professionista <sup>91</sup>: «A messer Donato rachoncatore delle cose mal facte mi rachommando» <sup>92</sup>. «A messer Luigi Del Riccio amico carissimo in Banchi. Vostro Michelagnuolo Buonarroti». Di seguito è riportata una variante di due versi accompagnata dal seguente appunto: «Pigliate il manco tristo a g[i]udicio di meser Donato».

Michelangelo si rivolgeva dunque a Giannotti come al rappresentante di un'istanza regolatrice, modellizzante, che potesse intervenire ed uniformare la sua produzione a canoni che egli non possedeva <sup>93</sup>. La contraddittorietà delle passioni, la forza dei sentimenti lacerati, lo scavo interiore erano costantemente al centro della sua poesia: non gli era possibile ridurre sentimenti così travolgenti al nitore e alla levigatezza della lirica bembesca, con il suo lessico controllato e la sua varietà tematica altamente codificata e standardizzata, a meno di disinnescare alla radice le motivazioni stesse da cui scaturiva la sua poesia <sup>94</sup>. Infatti nella sua produzione di questo periodo, non solo, come si è visto, si smorzò la vena comico-realistica, ma pure si affievolì, a favore del madrigale, quella varietà metrica che aveva sperimentato in maniera estrosa capitoli, sonetti caudati e sestine <sup>95</sup>. La sintassi contorta, al limite dell'incomprensibilità, era un mezzo espressivo per rappresentare le sue inquietudini, quasi una barriera retorica eretta a difesa di roveli indicibili. Quando egli la utilizzò come un mero strumento stilistico, le sue poesie si trasformarono in meccanismi inanimati. Michelangelo stesso

<sup>91</sup>) Sulla natura di questa competenza si vedano le osservazioni di Mazzacurati: «Si trattava di sostituire una scelta estetica, fortemente accentrata e gestita da un ceto intellettuale opportunamente addestrato, ad una pratica "naturale" e ad un uso empirico delle forme letterarie» (Mazzacurati 1976, p. 199).

<sup>92</sup>) In calce al madrigale *Mentre che 'l mie passato m'è presente*.

<sup>93</sup>) Lucilla Bardeschi Ciulich ha mostrato che nel sonetto *Non so se s'è la desiata luce* tutta la punteggiatura è di mano di Donato Giannotti: «Probabilmente Giannotti si è servito di tutta la poesia per dare l'esempio di un corretto uso dei segni ortografici [...]. In ogni caso i segni grafici in fondo alla pagina sono interessanti perché ci attestano che il problema grafico è stato oggetto di discussione tra i due amici. Da alcuni esempi che troviamo nella poesia alla fig. 7 [è la num 192] saremmo addirittura portati a pensare che anche Michelangelo avesse tentato di fare uso di questi segni grafici» (Bardeschi Ciulich 1978, p. 133).

<sup>94</sup>) Baldacci ha definito la poetica michelangiolesca «Antimitativa, anticiceroniana e antipetrarchesca» (Baldacci 1974, p. 253).

<sup>95</sup>) La presenza maggioritaria di madrigali nel gruppo delle 89 poesie ha dato adito a due differenti ordini di riflessioni. Lucia Ghizzoni (Ghizzoni 1991) ha ritenuto che proprio la presenza di così tanti madrigali deve fare escludere la finalità della stampa del progetto, dal momento che in quegli anni la forma prevalente nei canzonieri era il sonetto. Per Fedi invece (Fedi 1990) Michelangelo avrebbe scelto per la stampa prevalentemente i madrigali per collocarsi in posizione eccentrica rispetto al petrarchismo cinquecentesco ed evitarne programmaticamente il confronto.

definì «cose goffe» le quartine per il Bracci, ma in generale percepiva i propri componimenti come qualcosa di abnorme e sproporzionato, sconfinante continuamente da quella grammatica del dominio che egemonizzava la poesia a tutti i suoi livelli <sup>96</sup>.

Un chiaro esempio del ruolo che Giannotti rivestì nella poesia di Michelangelo è rappresentato dal già citato sonetto *Per essere manco, alta signora, indegno*. La prima versione del componimento si trova nel foglio CXIV di AB XIII insieme alla minuta di una lettera a Vittoria Colonna <sup>97</sup>. Michelangelo inviò la lettera e la poesia a Giannotti «come a censore» perché le correggesse entrambe. Giannotti procedette in maniera energica, in particolare nella poesia: «le correzioni del Giannotti in genere migliorano la lingua, lo stile e la precisione dei termini, ma talvolta a scapito della cadenza del verso» <sup>98</sup>. Si noti almeno come venne trasformato l'*incipit*, che nella primitiva versione michelangelolesca suonava: *Per esser manco, almen, signora, indegno*.

Quando fu invitato ad esprimere il suo giudizio su un sonetto di Donato Giannotti <sup>99</sup>, Michelangelo mostrò di essere perfettamente cosciente dell'irriducibilità della sua concezione poetica al nuovo corso e mise in luce l'ambivalenza che lo portava a non comprendere un modo di fare poesia che egli riteneva inferiore, ma che tuttavia in quel momento trionfava:

A non parlar qualche volta, sebene scorretto in gramatica, mi sarebbe vergogna, sendo tanto pratico con voi. Il sonecto di messer Donato mi par bello quant'è cosa facta a' tempi nostri; ma perch'io ò cactivo gusto, non posso far manco stima d'un panno facta di nuovo, benché romagnuolo, che delle veste usate di seta e d'oro che faren parer bello un uom da sarti. <sup>100</sup>

Nel passo citato, grazie ad un ragionamento sottilmente ironico, in cui sovvertiva, fingendo di accettarli, i canoni che il petrarchismo cinquecentesco aveva stabilito per la poesia, nel momento in cui riconosceva l'appartenenza

<sup>96</sup>) «Messer Luigi, i quactro versi ultimi degli octo di sopra del sonetto che vi mandai ieri si contraddicono; però vi prego che me lo rimandiate, o che apichiate questi in luogo di quegli, acciò sie manco goffo, o voi me lo rachonc[i]ate» (a Luigi Del Riccio in calce al sonetto *A pena prima aperti gli vidd'io*).

<sup>97</sup>) Michelangelo 1979, pp. 120-121.

<sup>98</sup>) Bardeschi Ciulich 1978, p. 139. «Questo mediatore-correttore diventa il garante della piena pertinenza del testo in lavorazione rispetto agli statuti linguistici della grammatica dominante [...]. L'avvertimento dell'istanza grammaticale, della spinta normativa enunciata dal Bembo [...], rende complesso e tormentato il rapporto tra testo volgare e officina: spinge gli autori – direttamente o indirettamente – a procedure di correzione, di adeguamento, che corrispondono a vere e proprie cancellazioni della loro lingua materna ("nativa"), a pratiche di censura/autocensura» (Quondam 1983, pp. 669-670).

<sup>99</sup>) Si tratta del sonetto *Messer Luigi mio, di noi che fia*, inserito nel gruppo per Cecchino (in Michelangelo 1897, p. 270).

<sup>100</sup>) Michelangelo a del Riccio, febbraio 1544, in Michelangelo 1979, p. 177.

del sonetto di Giannotti alla nuova maniera, gli negava automaticamente ogni valore intrinseco. Il componimento era bello esclusivamente perché nuovo, perché rispettoso delle regole imposte dalla nuova maniera. Ma Michelangelo, a causa del suo «cattivo gusto», ovvero della sua percezione estetica incompatibile con quella in voga, rifiutava di attribuirgli alcuna qualità. Resta l'opposizione semantica tra il «romagnuolo», scadente, nella proposizione relativa al componimento di Giannotti, e la seta e l'oro delle «veste usate».

I differenti parametri di valore dipendono dall'adozione di un canone ormai distante nel tempo e nello spazio. La visione della poesia di Michelangelo aveva un quadro di riferimento che affondava le sue radici tutte nella Firenze del Quattrocento<sup>101</sup>: Burchiello, Pulci, Lorenzo e soprattutto Poliziano. Quest'ultimo fu l'iniziatore, in seno alla corte del Magnifico, della passione di Michelangelo per la letteratura, tanto che fu lui a dettargli i temi per la *Zuffa dei Centauri* e per il *Ratto di Deianira*:

Era nella medesima casa il Poliziano, omo, come ognuno sa e piena testimonianza ne fanno i suoi scritti, dottissimo e acutissimo.<sup>102</sup>

Il primo fondamentale approccio alla letteratura fu dunque fornito a Michelangelo dal massimo propugnatore di una concezione della letteratura che Pietro Bembo combatté strenuamente e contro la quale si scagliò nella famosa lettera polemica a Giovan Francesco Pico<sup>103</sup>. Il principio di imitazione propugnato da Bembo si fondava su un criterio selettivo che, neutralizzando una visione aperta ed onnivora, si proponeva di impedire la fioritura di forme aberranti. L'incisione che Bembo praticò nella tradizione letteraria volgare tagliò fuori, o comunque confinò ai margini del sistema, buona parte della letteratura toscana di fine Quattrocento, rendendo obsoleti ed antiquati autori ben più recenti di Petrarca<sup>104</sup>.

In un passo fitto di implicazioni teoriche Condivi sostiene che in tutte le arti

Gli sforzi e conati della natura abbino un prescritto termine, posto e ordinato da Dio, il quale trapassare non si possa da virtù ordinaria [...] e che ella tal suo sforzo facci in uno, il qual debba essere esempio e norma, in quella facoltà dandogli il primo luogo.<sup>105</sup>

<sup>101</sup>) Cfr. Romei 1984.

<sup>102</sup>) Di seguito Condivi riporta come i temi delle prime opere (la *Zuffa dei Centauri* e del *Ratto di Deianira*) venissero dettati a Michelangelo proprio da Poliziano (Condivi 1998, p. 13).

<sup>103</sup>) A tal proposito cfr. Dionisotti 2002, pp. 49-50.

<sup>104</sup>) «Questa fondazione di uno stato giuridico legittimo della lingua letteraria punta esplicitamente all'apertura di una stagione nuova, di segno opposto a quella precipitata nella crisi e nella diaspora sperimentale di fine Quattrocento, da costruire tutta in funzione di una predicata metastoria dell'attività letteraria» (Mazzacurati 1976, p. 201).

<sup>105</sup>) Condivi 1998, p. 53.

Come Platone ed Aristotele nella filosofia, Demostene e Cicerone nell'oratoria, Euclide ed Archimede nella matematica, Ippocrate e Galeno nella medicina ed Omero e Virgilio nella poesia, Michelangelo ha stabilito un limite inarrivabile <sup>106</sup>:

Che così sia lo mostrano le sue figure, nelle quali tant'arte e dottrina si ritruova, che quasi sono inimitabili da qualsivoglia pittore. <sup>107</sup>

Rispetto alle altre *auctoritates*, avviene un'inversione che mette ulteriormente in risalto l'eccellenza di Michelangelo. Ogni singola disciplina nell'elenco comprende due modelli, mentre Michelangelo detiene da solo il primato in due arti:

Né mi pare in ciò d'avermi lasciato troppo trasportare, perciocché, lasciando andare che è stato solo, fin qui, che allo scarpello e al pennello insieme degnamente abbia posto mano [...] a chi cede egli? Per giudizio dell'omini dell'arte certamente a nessuno. <sup>108</sup>

Mentre Michelangelo in pittura e scultura rappresentava la possibilità per i moderni di stabilire un nuovo canone, il petrarchismo cinquecentesco viene citato come l'esempio di una scuola che, impossibilitata ad ambire al «primo luogo», si esprime nell'imitazione <sup>109</sup>:

Quest'oggi s'è visto nel Bembo, nel Sanazaro, nel Caro, nel Guidoccione, nella marchesa di Pescara e in altri scrittori e amatori delle toscane rime, i quali come che sieno stati di sommo e singulare ingegno, nondimeno, non potendo da sé partir meglio di quel che nel Petrarca la natura ha mostrato, si son dati ad imitar lui, ma si felicemente che sono stati degni d'essere letti e contati tra' buoni. <sup>110</sup>

Michelangelo ha dunque, secondo Condivi, creato nuovi paradigmi con i quali chiunque si dovrà poi confrontare, diventando così egli stesso un classico; Bembo invece ha individuato un classico, un monumento che significasse il suo limite, il confine della sua esperienza poetica, e lo ha imitato <sup>111</sup>.

<sup>106</sup>) Lo stesso concetto è affermato da Vasari nell'edizione torrentiniana delle *Vite*: «Il Cielo per essemplio nella vita, ne' costumi e nelle opere l'ha qua giù mandato, acciò che quegli che risguardano in lui, possino imitandolo, accostarsi per fama alla eternità del nome» (Vasari 1986, p. 914).

<sup>107</sup>) Condivi 1998, p. 52.

<sup>108</sup>) *Ivi*, p. 54.

<sup>109</sup>) Si consideri inoltre che il passo su Bembo è uno dei tre che vennero aggiunti in seguito alla stampa; questa circostanza ne deve mettere in maggior risalto l'importanza «programmatica».

<sup>110</sup>) Condivi 1998, p. 53.

<sup>111</sup>) «Era nato singolarmente all'imitazione di maniera, che quando prendeva ad imitar uno si trasformava in lui, e a lui si rendeva in tutto simile». Il passo (in Baldacci 1974, p. 31) è tratto da una biografia cinquecentesca di Bembo, già erroneamente attribuita a Gualteruzzi.

Donato Giannotti <sup>112</sup> nei suoi *Dialogi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e il Purgatorio*, come personaggio, insieme a Del Riccio tentò di dipanare quel groviglio di tensioni che trattenevano Michelangelo dal pubblicare le sue poesie:

M. DONATO: [...] Ne aggiungerò ancora un altro, affermando che voi siete così gran poeta come qualunque altro de' tempi nostri.

[...]

M. DONATO: Negherete voi quel che è noto a tutto il mondo? Non si leggono tutto il giorno vostri sonetti, vostri madriali, con diletto et maraviglia di ciascuno? Non sentiamo noi cantare dai più eccellenti musici, tra gli altri, quel vostro madrialetto. <sup>113</sup>

Il senso del complimento di Giannotti a Michelangelo è evidente: egli è un poeta come gli altri, ha le carte in regola con la tradizione. Successivamente Donato passa a recitare il madrigale *Deh dimmi, Amor, se l'alma di costei* e le due quartine sulla *Notte*: sia quella di Giovanni di Carlo Strozzi, sia la risposta di Michelangelo. Alle lodi l'artista reagisce con imbarazzo:

Senza vestirmi degli altrui ornamenti, lassatemi stare nei miei panni rinvolto, et tornate a quel ragionamento che voi a me et a M. Donato volevate dire. <sup>114</sup>

Michelangelo riutilizza qui il campo semantico della sartoria per ribadire la sua alterità, come nella lettera in cui denunciava la sua *epoché* sulla poesia di Giannotti. Era inutile che tentassero di cucirgli addosso un'uniforme che non era la sua, perché egli non possedeva le caratteristiche che lo avrebbero reso riconoscibile come conforme alla nuova maniera poetica. Tra la fine del primo dialogo e l'inizio del secondo la brigata si divide per il pranzo, dandosi appuntamento nel pomeriggio presso la bottega di Priscianese:

Sì come voi vedete, M. Antonio mio caro, noi siamo stati gli ultimi. M. Michelangelo et M. Luigi sono in sulla porta col Priscianese, il quale debbe haver fatto le cerimonie con M. Michelagnolo, et mostratogli le sue belle stampe [...].

M. MICHELAGNOLO: Voi siete i ben venuti; noi siamo stati più di voi solleciti. Ma non però s'è perduto questo tempo che noi v'habbiamo aspettati, perciocché il Priscianese mi ha mostrato queste belle cose che egli fa, et tutto questo ordine della stamperia, che più non l'havea sì particolarmente considerato; il quale, certo, è maraviglioso, et fu grande ingegno quello di colui che lo trovò. [...] M. Francesco, io non vi farò altra offerta de' casi miei se non che habbate sempre fermo nella memoria che io sono, non solamente parato, ma desidero farvi piacere.

<sup>112</sup>) Giannotti 1939.

<sup>113</sup>) *Ivi*, pp. 43-44. Il «madrialetto» è *Deh dimmi, Amor, se l'alma di costei*, musicato dall'Arcadelt (cfr. Archadelt 1543).

<sup>114</sup>) Giannotti 1939, p. 46.

PRISCIANO: Io ringratio la vostra cortesia; se voi tornerete talvolta a rivedermi, voi mi farete cosa grata.<sup>115</sup>

Giannotti sperò di poter neutralizzare i pregiudizi di Michelangelo semplicemente ignorandoli e, per così dire, superandoli, portandolo fisicamente al di là di essi. Il modo in cui Michelangelo e Priscianese si separano sembra preludere all'inizio di una collaborazione: il decisivo passaggio delle poesie di Michelangelo attraverso la stampa. Tuttavia nella realtà le cose stavano prendendo una piega assai diversa.

Nel periodo immediatamente precedente al completamento dei *Dialogi*<sup>116</sup>, Giannotti chiese con insistenza a Michelangelo alcune poesie su Dante. Michelangelo inviò il sonetto *Quante dirne si de' non può dire*, con un appunto in cui si lamentava della fretta dell'amico e della mancanza di ispirazione: «Messer Donato, uoi mi richiedete quello che io non ò»<sup>117</sup>. Nei *Dialogi* venne inserito il sonetto *Dal ciel discese, e col mortal suo, poi*<sup>118</sup>, introdotto da Luigi Del Riccio: «Recitateci quel sonetto che pochi giorni sono in sua [di Dante] laude faceste»<sup>119</sup>. In calce al componimento si trova questo appunto che Giannotti aveva scritto a Michelangelo:

Jo porto le vostre lettere, non perché io pensi di auermene a servire, perché non men seruirei senza daruene auiso; ma perché non pensiate che la uostra cortesia non mi è grata. Vale.

Nonostante tutto il lavoro svolto, nonostante il tentativo di rendergli familiare il nuovo sistema culturale, Michelangelo tentava di conservare

<sup>115</sup>) *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>116</sup>) «Secondo il nostro parere la data dei dialoghi deve essere collocata tra questi ultimi giorni di gennaio [del 1546] e il 6 marzo seguente o poco oltre» (Giannotti 1939, p. 28).

<sup>117</sup>) Cfr. anche: «Quante dirne si de' non può dire / ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese; / biasimar si può più 'l popol che l'offese, / ch'al suo men pregio ogni maggior salire. / Questo discese a' merti del fallire / per l'util nostro, e poi a Dio ascese; / e le porte, che 'l ciel non gli contese, / la patria chiuse al suo giusto desire. / Ingrata, dico, e della sua fortuna / a suo danno nutrice; onde è ben segno / c'a' più perfetti abonda di più guai. / Fra mille altre ragion sol ha quest'una: / se par non ebbe il suo exilio indegno, / simil uom né maggior non nacque mai».

<sup>118</sup>) «Dal ciel discese, e col mortal suo, poi / che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio, / ritornò vivo a contemplare Dio, / per dar di tutto il vero lume a noi. / Lucente stella, che co'raggi suoi / fe' chiaro a torto el nido dove nacqu'io, / né sare' 'l premio tutto il mondo rio; / tu sol, che la creasti, esser quel puoi. / Di Dante dico, che mal conosciute / fur l'opre suo da quel popolo ingrato / che solo a' iusti manca di salute. / Fussi io pur lui! C'a tal fortuna nato, / per l'aspro esilio suo, co' la virtute, / dare' del mondo il più felice stato». Rispetto a questa versione, che è quella nota e riportata in tutte le edizioni, in quella riportata nei *Dialogi* le prime due quartine sono invertite. Evidentemente Giannotti aveva tra le mani una versione ancora non definitiva, che Michelangelo in seguito modificò. Questa circostanza è un'ennesima prova di quanto Giannotti fosse addentro il laboratorio poetico michelangiolesco.

<sup>119</sup>) Giannotti 1939, p. 99.

gelosamente e di preservare qualunque cosa scrivesse da una diffusione incontrollata <sup>120</sup>. Il lavoro sulle sue poesie in quel periodo si stava facendo frenetico; come si è visto erano in preparazione diversi progetti in cui era coinvolto Michelangelo: l'antologia per Cecchino Bracci, il canzoniere e i *Dialogi*. A questi deve essere aggiunto quello di un manuale di anatomia di cui si parla nei *Dialogi* <sup>121</sup>. Nessuna di queste opere tuttavia venne stampata.

Finora tutti gli studiosi sono stati concordi nel fare coincidere la fine di questa fase della produzione poetica michelangiolesca con la morte di Luigi Del Riccio, a cui seguì, all'inizio del 1547, quella di Vittoria Colonna. È possibile tuttavia seguire una traccia differente. Nei primi mesi del 1546 Michelangelo inviò una lettera a Luigi Del Riccio:

Messer Luigi e' vi pare che io vi risponda quello che voi desideriate, quando bene e' sia il contrario. Voi mi date quello che io v'ò negato, e negatemi quello che io v'ò chiesto; e già non pechate per ignioranza mandandomelo per Ercole, vergogniandomi a darmelo voi. Chi m'ha tolto alla morte può ben anche vituperarmi; ma io non so già qual si pesi più, o 'l vituperio o la morte. Però io vi prego e vi scongiuro, per la vera amicitia che è tra noi, che non mi pare, che voi facciate guastare quella stampa a abbruciare quelle che sono stampate; e che se voi fate boctega di me, non la vogliate far fare anche a altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrettanta, non di voi, ma delle vostre cose.

Michelagnio Buonarroti, non pictore, né scultore, né architectore, ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa. <sup>122</sup>

In questa lettera sono condensati tutti i nodi e le ambiguità del rapporto tra Michelangelo e i suoi revisori. In primo luogo egli denuncia chiaramente le basi ricattatorie su cui si basava il rapporto con Del Riccio; dal momento del ricovero a casa degli Strozzi egli si era sentito sempre in debito e per questo aveva esaudito le sempre più pressanti richieste dell'amico. Gli stessi temi sono affrontati anche in questa poesia scritta nello stesso periodo:

Nel dolce d'una immensa cortesia,  
della vita alcuna offesa

<sup>120</sup> Il fatto che Giannotti parli di lettere non deve tuttavia far pensare che fossero lettere, dal momento che Michelangelo scriveva le sue poesie agli amici su lettere, all'interno di lettere, come parte di lettere. Anzi l'unica circolazione poetica che Michelangelo fu disposto ad accettare fu proprio quella epistolare, all'interno della fiducia reciproca che si stabiliva in un epistolario.

<sup>121</sup> «M. ANTONIO: [...] Non ha molti giorni che mi venne alle mani un libro d'Alberto Duro, dipintore tedesco assai buono, secondo ch'io intendo, nel qual libro egli tratta della pittura et molte belle cose della prospettiva ragiona. M. LUIGI: Non avete voi detto a me, che se voi vi riducete mai in ocio, volete scriver della pittura? M. MICHELAGNOLO: Io ve l'ho detto, et lo farò ad ogni modo, se Dio mi darà tanto tempo che io lo possa fare» (Giannotti 1939, p. 42).

<sup>122</sup> Michelangelo a Del Riccio, febbraio-marzo 1546, in Michelangelo 1979, p. 232.

s'asconde e cela spesso, e tanto pesa  
 che fa men cara la salute mia.  
 Chi gli omer' altru' 'mpenna e po'tra via  
 a lungo andar la rete occulta ha tesa,  
 l'ardente carità d'amore accesa  
 là più l'ammorza ov'arder più desia.  
 Però Luigi mio, tenete chiara  
 la prima grazia, ond'io la vita porto,  
 che non si turbi per tempesta o vento.  
 L'isdegno ogni mercè vincere impara,  
 e s'ì son ben del vero amico accorto,  
 mille piacer non vaglion un tormento.<sup>123</sup>

Il «tormento» che non vale i mille favori che Del Riccio ha fatto per Michelangelo è stato interpretato da Clements come la stampa, senza autorizzazione di Michelangelo, degli epitaffi per Cecchino<sup>124</sup>; sicuramente è da collegare allo sfogo della lettera sopraccitata. Come è caratteristico in Michelangelo, la poesia trae origine dal carteggio, da un'occasione biografica: la lettera costituirebbe quindi una versione esplicita di quanto è espresso nel sonetto. Il tormento dunque è rappresentato dalla stampa, che Michelangelo chiede disperatamente all'amico di bruciare. Nel carteggio curato da Enzo Ristori e Paola Barocchi il termine «stampa» viene inteso come stampo: «Cioè stampo, arnese per riprodurre disegni o figure. Non conosciamo i particolari dell'incidente che fu all'origine di questa lettera»<sup>125</sup>. Molto più probabile è invece che si trattasse di una prova di stampa di una o più sue poesie. Ed è un'ipotesi suggestiva, anche se impossibile da dimostrare con certezza, immaginarsi che fosse stato il Priscianese a stampare quella prova.

Tuttavia vi è un passaggio in cui emerge un fattore fondamentale dell'opera d'arte per Michelangelo: il legame diretto con l'autore. Egli prima di tutto era un artista, e il suo rapporto con la creazione, nel senso oggettuale del termine, deve essere sempre fatto risalire alla scultura e alla pittura<sup>126</sup>. Un rapporto individuale ed esclusivo poiché nell'arte il segno, che poteva

<sup>123</sup>) Riguardo a questo sfogo rabbioso di Michelangelo, si confronti anche il sonetto successivo: «Perch'è troppo molesta, / ancor che dolce sia, / quella mercè che l'alma legar suole, / mie libertà di questa / vostr'alta cortesia / più che d'un furto si lamenta e duole. / E com'occhio nel sole / disgreva suo virtù che ch'esser dovrebbe / di maggior luce, s'a veder ne sprona, / così il desir non vuole / zoppa la grazia in me, che da vo' crebbe. / Ché 'l poco al troppo spesso s'abbandona, / né questo a quel perdona: / c'amor vuol sol gli amici, onde son rari, / di fortuna e virtù simili e pari».

<sup>124</sup>) Clements 1965, p. 149.

<sup>125</sup>) Michelangelo 1979, p. 232.

<sup>126</sup>) Ad un linguaggio quindi di tipo non notazionale a differenza della letteratura, che permette di ripetere il testo una quantità infinita di volte, in linea teorica anche nella circolazione manoscritta.

essere il colpo di scalpello o la pennellata, era un'impronta lasciata direttamente e fisicamente dall'autore. Dal punto di vista di chi fruiva l'opera questa impronta si traduceva in una presenza diretta dell'autore, nella traccia della sua attività; proprio questa presenza, che si conservava nonostante l'assenza fisica, poneva l'arte in contiguità con la sfera del sacro<sup>127</sup>. L'opera d'arte per questo era irriproducibile; poteva essere imitata, ma il concetto di imitazione, indipendentemente dal valore attribuito al singolo caso, porta con sé la consapevolezza di uno scarto rispetto all'originale<sup>128</sup>. Fino a che le sue poesie erano circolate manoscritte (o autografe, o copiate da suoi collaboratori) per essere donate agli amici, egli aveva percepito una continuità rispetto allo *status* delle opere d'arte, un filo che collegava le rime alla presenza fisica del loro autore. Quando si paventò la possibilità che i suoi componimenti venissero dati alle stampe, egli vide reciso questo rapporto diretto. Risulta quindi chiaro il motivo per cui Michelangelo accusò l'amico di volerlo fare in mille pezzi. Pezzi inanimati, perché passando attraverso il processo della stampa, avrebbero perso questo contatto: avrebbero perso la loro anima. Nessuna firma e nessuna garanzia di fedeltà alla lezione autoriale avrebbero potuto serbare per Michelangelo il tratto fondamentale dell'arte: con la stampa l'arte diventava necessariamente mediata. Fu questo lo scoglio insormontabile che impedì a Michelangelo di consentire la pubblicazione del suo canzoniere; la sua differenza di gusto rispetto al petrarchismo, la sua ansia religiosa, la sua cultura ancora quattrocentesca non fecero che acuire questo disagio. Michelangelo si definì quindi scultore, architetto e pittore perché esisteva fra queste tre arti un denominatore comune: l'unicità della creazione. Non poeta perché lo *status* della poesia subì, mentre egli era in vita, una rivoluzione fondamentale che egli non poteva accettare e che lo lasciò confinato nell'universo pregutenbergiano.

Il capitolo in terza rima *P sto rinchiuso come la midolla*<sup>129</sup> è riportato dal *Codice Giannotti*, con la particolarità di essere escluso dalla numerazione di Del Riccio, che infatti si interrompe alla poesia precedente per riprendere alla successiva. Non è stato possibile fino ad ora stabilire con esattezza la data di composizione della poesia, ritenuta tuttavia da Girardi il passaggio all'ultima sezione del *corpus* poetico michelangiolesco, quello della produzione tarda<sup>130</sup>. Nessuna delle convenzioni che il petrarchismo aveva eletto

<sup>127</sup>) Cfr. Benjamin 1966.

<sup>128</sup>) Uno dei motivi per cui Michelangelo non firmò mai, ad eccezione della *Pietà*, le sue opere, fu proprio perché egli era conscio dell'impossibilità di contraffarle. Dunque la sua firma sarebbe stata ridondante, inutile, poiché il suo tratto aveva la stessa funzione.

<sup>129</sup>) Antonio Corsaro (Corsaro 1994) ha dedicato particolare attenzione a questa poesia basandosi sullo studio di Klibansky, Panofsky, e Saxl, *Saturno e la melanconia*.

<sup>130</sup>) «Il fatto che il capitolo sia stato fatto copiare dal Giannotti permette di fissare, come termine *ad quem*, la data del 1550; inoltre poiché la copia si inserisce tra quelle delle

vi è rispettata. È come se, in un periodo di forzato controllo, Michelangelo desse libero sfogo a tutto ciò che non aveva più potuto esprimere liberamente. La sintassi è oscura, il lessico è triviale: *orina, fessi, gatti, carogne, canterelli, cessi*. La rappresentazione autobiografica è degradata: *dilombato, crepato, infranto e rotto*, il suo corpo è *un sacco di cuoio*, gli occhi sono di *biffa macinati e pesti*, la faccia ha *forma di spavento*, in un orecchio tesse la tela un ragno, nell'altro un grillo canta tutta la notte.

Siamo di fronte ad un campionario di tutti gli oggetti e le presenze inquietanti e disdicevoli che non avevano e non potevano avere cittadinanza nella poesia alta. Non è tuttavia all'opera un ribaltamento parodico o comico burlesco; il tono sulfureo da sinistra tragedia è conferito dalla presenza dell'anima che, lungi dall'essere ascesa nell'olimpico della bellezza, è rimasta intrappolata tra le fetide macerie del reale, in questa sorta di controcanto dell'ascesi platonica:

L'anima dal corpo ha tal vantaggio,  
che se stasat' allentasse l'odore,  
seco non la terre' 'l pane e 'l formaggio.  
La toss' e 'l freddo la tien sol che non more;  
se la non esce per l'uscio di sotto,  
per bocca il fiato a pen' uscir può fore.

Liberata da qualsiasi pretesa di pubblicità, la poesia di Michelangelo non solo non adempì al compito di sublimare nella bellezza e nell'armonia le contraddizioni del reale, ma anzi si fece strumento critico dello stesso meccanismo con cui la bellezza veniva generata<sup>131</sup>. L'obiettivo collocato al di sotto, all'interno del reale stesso, osserva così gli oggetti all'interno del corpo del poeta; da questo punto di vista persino le opere assurde nell'empireo della bellezza possono comparire in una luce straniata ed inquietante:

Che giova voler far tanti bambocci,  
se m'han condotto al fin, come colui  
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci?  
L'arte pregiata ov'alcun tempo fui

poesie prescelte per la stampa (a cui però non appartiene, poiché è senza numero) non è escluso che il capitolo esistesse già nel 1546» (Michelangelo 1960, p. 436). Guasti invece aveva collocato la composizione agli anni 1548-1549, in base ad accenni autobiografici contenuti nella poesia (cfr. Michelangelo 1863). Più recentemente Corsaro (Corsaro 2007, p. 3) ha sostenuto l'appartenenza cronologica del componimento al periodo dell'allestimento del canzoniere, da cui sarebbe stato però escluso a causa della sua "eccentricità".

<sup>131</sup>) «Imperfezione di melodia vi s'incontra di rado, ma forse non mai una sequela di versi ove il suono delle parole, la varietà del numero e della postura degli accenti si ritrovino insieme a produrre un'armonia sostenuta e generale. Parecchi non pertanto dei componimenti di Michelangelo hanno pregio di pensieri a lungo e profondamente meditati, e talvolta davvero sentiti, che non di rado attraggono il lettore assai più che non i versi, d'altronde meravigliosi, di alcuni poeti di professione» (Foscolo 1953, p. 467).

di tant'opinion, mi rec'a questo,  
 povero, vecchio e servo in forza altrui,  
 ch'i son disfatto, s'i non muoio presto.

GIORGIO COSTA  
 giorgiomichelecosta@hotmail.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archadelt 1543 J. Archadelt, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, G. Scoto, 1543.
- Baldacci 1974 L. Baldacci, *Lineamenti della poesia di Michelangiolo*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974, pp. 249-279.
- Bardeschi Ciulich 1978 L. Bardeschi Ciulich, *Costanza ed evoluzione nella grafia di Michelangelo*, «Studi di grammatica italiana», a cura dell'Accademia della Crusca, 3 (1978), pp. 5-139.
- Barocchi 1962 P. Barocchi, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1962.
- Benjamin 1966 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, già edito in «Zeitschrift für Sozialforschung» (1936), Paris.
- Binni 1975 W. Binni, *Michelangelo Scrittore*, Torino, Einaudi, 1975.
- Bongi 1890-95 S. Bongi (a cura di), *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia, descritti ed illustrati da S. Bongi*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890-95.
- Cambon 1991 G. Cambon, *La poesia di Michelangelo furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991.
- Campi 1994 E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994.
- Carusi 1938 E. Carusi, *Un codice sconosciuto delle Rime spirituali di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in *Atti del IV congresso nazionale di studi romani*, Roma, Istituto di studi romani, 1938, pp. 231-241.
- Castiglione 1960 B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordiè, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.

- Clements 1965 R.J. Clements, *The poetry of Michelangelo*, New York, University Press, 1965.
- Colonna 1538 V. Colonna, *Rime de la duinia Vittoria Colonna*, Parma, Viotti, 1538.
- Colonna 1539 V. Colonna, *Rime de la diua Vittoria Colonna nuouamente aggiuntoui XVI sonetti spirituali, et le sue stanze*, Firenze, Niccolò d'Aristotile, detto il Zoppino, 1539.
- Colonna 1546 V. Colonna, *Le rime spirituali della signora Vittoria Colonna*, Venezia, Valgrisi, 1546.
- Colonna 1889 V. Colonna, *Carteggio di Vittoria Colonna marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero - G. Muller, Torino, Loescher, 1889.
- Colonna 1982 V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- Condivi 1998 A. Condivi, *La vita di Michelagnolo Buonarroto*, a cura di G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S., 1998.
- Contini 1960 G. Contini, *Recensione a Michelangiolo Buonarroto, Rime a cura di Enzo Noè Girardi*, «Lingua nostra» 21, 2 (1960), pp. 68-72.
- Contini 1974 G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258, già edito con il titolo *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, «Rivista Rosminiana» 4 (1937).
- Corsaro 1994 A. Corsaro, *Michelangelo, il comico e la malinconia*, «Studi e problemi di critica testuale» 49 (1994), pp. 97-119.
- Corsaro 2007 A. Corsaro, *Intorno alle Rime di Michelangelo Buonarroto, La silloge del 1546*, intervento al convegno «Edizione di autografi» (Firenze, 25-27 novembre 2004), [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org).
- De Maio 1978 R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma - Bari, Laterza, 1978.
- Dionisotti 2002 C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-142.
- Fedi 1990 R. Fedi, «*Il canzoniere*» di Michelangelo Buonarroto, in *La memoria della poesia*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305.
- Fedi 1992 R. Fedi, «*L'immagine vera*»: Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere, «Modern language notes» 107 (1992), pp. 46-73.

- Forcellino 2002 A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002 (comprende A. Prosperi, *Michelangelo e gli spirituali*).
- Foscolo 1953 U. Foscolo, *Michel Angelo*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, X. *Saggi e discorsi critici*, Firenze, Le Monnier, 1953 pp. 447-459, già edito in «New-Monthly Magazine» 4 (1822).
- Gaye 1840 G. Gaye (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, II, Firenze, Molini, 1840.
- Ghizzoni 1991 L. Ghizzoni, *Indagine sul «canzoniere» di Michelangelo*, «Studi di filologia italiana» 49 (1991), pp. 167-187.
- Giannotti 1540 D. Giannotti, *Libro de la republica de vinitiani*, Roma, Blado, 1540.
- Giannotti 1932 D. Giannotti, *Lettere a Pietro Vettori, pubblicate sopra gli originali del British Museum*, a cura di R. Ridolfi - C. Roth, Firenze, Vallecchi, 1932.
- Giannotti 1939 D. Giannotti, *Dialogi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e il Purgatorio*, a cura di D. Redig De Campos, Firenze, Sansoni, 1939.
- Giannotti 1974 D. Giannotti, *Lettere italiane*, in *Tutte le opere*, a cura di F. Diaz, Milano, Marzorati, 1974.
- Gorni 1995 G. Gorni, *Temi platonici in Michelangelo*, «Intersezioni» 15, 3 (1995), pp. 375-387.
- Gorni 1996 G. Gorni, *Casi di filologia cinquecentesca: Tasso, Molza, Da Porto, Michelangelo*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico - A. Comboni - G. Panizza - C. Vela, Milano, Mondadori, 1996.
- Jedin 1962 H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, Brescia, Morcelliana, 1962.
- Mazzacurati 1976 G. Mazzacurati, *Pietro Bembo: la grammatica del dominio*, «Lavoro critico» 7-8 (1976), pp. 195-237.
- McLuhan 1976 H.M. McLuhan, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976 (ed. orig. Toronto, University of Toronto Press, 1962).
- Michelangelo 1623 Michelangelo, *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di M. Buonarroti il Giovane, Firenze, Giunti, 1623.
- Michelangelo 1863 Michelangelo, *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore scultore e architetto*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1863.
- Michelangelo 1897 Michelangelo, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, hrsg. von C. Frey, Berlin, Grote, 1897.

- Michelangelo 1960 Michelangelo, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- Michelangelo 1975 Michelangelo, *Rime*, introd. di G. Testori, cronologia, premessa e note di E. Barelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.
- Michelangelo 1979 Michelangelo, *Il carteggio di Michelangelo*, IV, ed. postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi - R. Ristori, Firenze, S.P.E.S., 1979.
- Michelangelo 1992 Michelangelo, *Rime e lettere di Michelangelo*, a cura di P. Mastrocola, Torino, Utet, 1992.
- Michelangelo 1998 M. Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, introd. di M. Baratto, con un saggio di T. Mann, Milano, Mondadori, 1998.
- Michelangelo 2006 Michelangelo, *Rime*, prefaz. di C. Montagnani, introd., note e commento di S. Fanelli, Milano, Garzanti, 2006.
- Montale 1976 E. Montale, *Michelangelo poeta*, Bologna, Boni, 1976.
- Montale 2000 E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2000<sup>12</sup>.
- Panofsky 1999 E. Panofsky, *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari*, in *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999<sup>3</sup>, pp. 169-215 (ed. orig. Garden City, NY, Doubleday, 1955).
- Quondam 1983 A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.
- Romei 1984 D. Romei, "Bernismo" di Michelangiolo, in *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, 2p, 1984, pp. 139-182.
- Ruscelli 1553 G. Ruscelli (a cura di), *Rime di diversi eccellenti autori bresciani, nuouamente raccolte, et mandate in luce da Girolamo Ruscelli; tra le quali sono le rime della signora Veronica Gambarà, & di m. Pietro Barignano, ridotte alla vera sincerità loro*, Venezia, Pietrasanta, 1553.
- Steinmann 1932 E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi Del Riccio con documenti inediti*, Firenze, Vallecchi, 1932.
- Tolomei 1539 C. Tolomei, *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, Blado, 1539.
- Tromboncino 1519 B. Tromboncino, in AA.VV., *Fioretti di frottole, barzellette, capitoli, strambotti e sonetti libro secondo*, Napoli, G.A. Caneto, 1519.

- Varchi 1549 B. Varchi, *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura o la Pittura, con una lettera di esso Michelagnolo et più altri eccellentissimi Pittori et Scultori sopra la questione sopradetta*, Firenze, Torrentino, 1549.
- Vasari 1550 G. Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile, et necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Torrentino, 1550.
- Vasari 1986 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a nostri tempi*, a cura di L. Bellosi - A. Rossi, presentaz. di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986 (nell'ed. torrentiniana, 1550).
- Vasari 1991 G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1991 (nell'ed. giuntina, 1568).
- Vassalli 1989 E. Vassalli, *Editoria del petrarchismo cinquecentesco: alcune cifre*, in M. Santagata - A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989, pp. 91-102.
- Violante 2005 I. Violante, *Le contraddizioni dell'«io» nelle rime di Michelangelo*, «Letteratura e arte» 3 (2005), pp. 35-42.
- Voelker 2000 F. Voelker, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi Del Riccio*, «Italique, poésie italienne de la Renaissance» 3 (2000), pp. 23-45.