

NUOVA LUCE SU MICHELANGELO:
OBLIO E RISCOPERTA DI TOMMASO DE' CAVALIERI

MARCELLA MARONGIU

Nonostante le competenze antiquarie e il gusto collezionistico – qualità riconosciutegli da Giorgio Vasari¹ e Ulisse Aldrovandi² – fu la straordinaria bellezza di Tommaso de' Cavalieri, decantata

Dedico questo lavoro alla memoria di Simona Mercuri, valente studiosa e amica carissima, che con Eva Del Soldato mi aveva sollecitato, in occasione dell'RSA Meeting del 2015, ad approfondire argomenti michelangioteschi nell'ottica dell'*Afterlife*.

Sono grata per il generoso aiuto e i preziosi consigli a Barbara Agosti, Carmen Bambach, Anna Bisceglia, Alessandro Brodini, Elena Lombardi, Fernando Piras.

¹ Michelangelo «infinitamente amò più di tutti Messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime [...]. Queste carte sono state cagione che, diletlandosi Messer Tommaso quanto e' fa, che n'ha poi avute una buona partita che già Michelagnolo fece a fra' Bastiano Viniziano, che le messe in opera, che sono miracolose; et in vero egli le tiene meritatamente per reliquie e n'ha accomodato gentilmente gli artefici»: VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. I, p. 118.

² Nel 1549-1550 Ulisse Aldrovandi visitò il palazzo di Tommaso de' Cavalieri e descrisse i frammenti architettonici e le statue antiche ivi radunate nel manoscritto *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono*, pubblicato nel 1556 ne *Le antichità de la Città di Roma* di Lucio Mauro: cfr. ALDROVANDI, ed. Mauro 1562, pp. 225-227.

da Benedetto Varchi nelle *Due Lezzioni* (fig. 7), a segnare il suo destino nel campo degli studi letterari e storico-artistici:

M. Tommaso Cauvalieri giouane Romano nobilissimo, nel quale io conobbi già in Roma (oltra l'incomparabile bellezza del corpo) tanta leggiadria di costumi, & così eccellente ingegno, et graziosa maniera, che ben meritò, & merita ancora, che più l'amasse chi maggiormente il conosceua³.

Bellezza e virtù: sono le doti di Tommaso messe in evidenza dal Varchi (e più tardi dal Vasari)⁴, ma furono anche il fondamento dell'amicizia con Michelangelo. Il Cavalieri faceva infatti riferimento alla virtù nella sua prima lettera al Buonarroti:

Penso bene, anzi son certo che de la affectione che mi portate la causa sia questa, che, essendo voi virtuosissimo, o per meglio dir essa virtù, sete forzato amar coloro che di essa son seguaci e che l'amano, tra li quali son io – et in questo, secondo le mie forze, non cedo a molti⁵.

È indubbio che l'incontro con Tommaso abbia segnato in modo indelebile la vita di Michelangelo, che fin dalle prime lettere descrisse se stesso come travolto da una passione paragonabile a un fiume in piena o all'oceano agitato da una tempesta⁶. La passione

³ VARCHI 1549, p. 47.

⁴ Nell'edizione giuntina Giorgio Vasari conclude il ritratto ideale di Tommaso de' Cavalieri con l'affermazione «Et in vero Michelagnolo collocò sempre l'amor suo a persone nobili, meritevoli e degne, ché nel vero ebbe giudizio e gusto in tutte le cose» (VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. I, pp. 118-119). Per quanto non ci sia ragione di dubitare della veridicità dei ritratti fatti da Varchi e Vasari, si dovrà considerare il fatto che l'ideale classico del *kalós kai agathós* poteva essere diventato un *topos*. Si leggano, per esempio, le parole dedicate a Raffaello da Vasari: «tutte le più rare virtù dell'animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. IV, p. 156).

⁵ Lettera di Tommaso de' Cavalieri in Roma a Michelangelo in Roma del 1 gennaio 1533: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. III, pp. 445-446, n. DCCCXCVIII.

⁶ «Inconsideratamente, messer Tomao s(ignio)r mio karissimo, fui mosso a scrivere a Vostra S(igniori)a, non per risposta d'alcuna vostra che ricevuta avesse, ma primo a muovere, come se creduto m'avesse passare con le piante asciucte un picciol fiume, o vero per poca acqua un manifesto guado. Ma poi che partito sono dalla spiaggia, non

è anche il tema centrale delle sue rime dei primi anni Trenta, modellate su Petrarca e sul platonismo, ma fondate su un sentimento sincero⁷. Sarebbe tuttavia errato considerarle come delle confessioni in versi: esse erano, e rimangono, tra gli esempi più alti della lirica michelangiotesca, esito di un rigoroso lavoro formale, e la loro circolazione ne dimostra il carattere pubblico⁸.

Un discorso simile può essere fatto sui disegni che Michelangelo realizzò per Tommaso. Come narra Vasari nella *Vita* giuntina del Buonarroto, questi

infinitamente amò più di tutti Messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime, disegnate di lapis nero e rosso, di teste divine, e poi gli disegnò un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Tizio che l'avoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po et una Bacchanalia di putti, che tutti sono ciascuno per se cosa rarissima e disegni non mai più visti. Ritrasse Michelagnolo Messer Tommaso in un cartone, grande di naturale, che né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aborriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza⁹.

che picciol fiume abbi trovato, ma l'oceano con soprastante onde m'è apparito inanzi, tanto che se potessi, per non esser in tucto da quelle sommerso, alla spiaggia ond'io prima parti' volentieri mi ritornerei. Ma poi che son qui, fareno del cuor rocha e andreno inanzi; e se io non arò l'arte del navigare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, né si sdegnierà del mio disaguagliarsigli, né desidererà da mme quello che in me non è: perché chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni»: lettera di Michelangelo in Roma a Tommaso de' Cavalieri in Roma della fine di dicembre del 1532, in *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. III, pp. 443-444, n. DCCCXCVII.

⁷ Sull'interpretazione michelangiotesca di platonismo e petrarchismo, e sulla costante tensione tra idealità e concretezza nelle sue rime, si veda BARATTO 1984, pp. XII-XIX; CORSARO 1994, pp. 99-101.

⁸ MARONGIU 2013, pp. 282-292.

⁹ VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. I, p. 118.

La maggior parte di questi disegni è nota: il *Supplizio di Tizio* (fig. 2)¹⁰, la *Caduta di Fetonte* (fig. 3)¹¹ e il *Baccanale di putti* (fig. 4)¹² sono conservati alla Royal Library di Windsor; altre due versioni della *Caduta di Fetonte* appartengono alle collezioni del British Museum¹³ e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁴; la più celebre tra le 'teste divine', la *Cleopatra*, fa parte della collezione grafica della Casa Buonarroti (fig. 5)¹⁵. Attraverso copie attribuibili a

¹⁰ Michelangelo Buonarroti, *Supplizio di Tizio* (1532 circa), matita nera, mm 190 x 330. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912771. Cfr. POPHAM, WILDE 1949, pp. 252-253, n. 429; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 110, n. 345; HIRST 1988A, pp. 152-155; HIRST 1988B, pp. 103-106, n. 43; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 390-391, n. 108; JOANNIDES 1996, pp. 64-67, n. 12; M. Marongiu, in *IL MITO DI GANIMEDE* 2002, pp. 76-77, n. 19; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 110-117, n. 2; GNANN 2010, pp. 272-275, n. 82; MARONGIU 2014, pp. 19-23.

¹¹ Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte* (1533 circa), matita nera, mm 410 x 234. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912766. Cfr. FREY 1909-1911, vol. III, pp. 31-32; THODE 1908-1913, vol. III, pp. 252-253, n. 542; POPHAM, WILDE 1949, pp. 253-254, n. 439; TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 108-109, n. 343; HIRST 1988A, pp. 156-159; HIRST 1988B, pp. 107-112, nn. 44-46; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 396-397, n. 111; JOANNIDES 1996, pp. 56-59, n. 9; MARONGIU 2008, pp. 74-80; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 131-135, n. 6; MARONGIU 2014, pp. 23-25.

¹² Michelangelo, *Baccanale di putti* (1533-1534 circa), matita rossa, mm 271 x 385. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912777. Cfr. POPHAM, WILDE 1949, pp. 254-255, n. 431; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 106, n. 338; HIRST 1988B, pp. 113-116, n. 47; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 138-145, n. 8; MARONGIU 2014, pp. 25-27.

¹³ Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte* (1533 circa), matita nera, mm 311 x 216. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-517. Cfr. FREY 1909-1911, vol. III, pp. 31-32; THODE 1908-1913, vol. III, p. 159, n. 363; WILDE 1953, pp. 91-93, n. 55; TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 107-108, n. 340; HIRST 1988A, pp. 156-159; HIRST 1988B, pp. 107-112, nn. 44-46; CHAPMAN 2005, pp. 224-227; MARONGIU 2008, pp. 74-80; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 125-127, n. 4; MARONGIU 2014, pp. 23-25.

¹⁴ Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte* (1534 circa), matita nera, mm 392 x 255. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 177. Cfr. FREY 1909-1911, vol. III, pp. 40-41; THODE 1908-1913, vol. III, p. 241, n. 518; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 108, n. 342; HIRST 1988A, pp. 156-159; HIRST 1988B, pp. 107-112, nn. 44-46; MARONGIU 2008, pp. 74-80; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 128-130, n. 5; MARONGIU 2014, pp. 23-25.

¹⁵ Michelangelo Buonarroti, *Cleopatra* (1534 circa), matita nera, mm 225 x 170. Firenze, Casa Buonarroti, inv. 2 F. Cfr. BAROCCHI 1962, pp. 164-166, n. 133; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 100, n. 327; HIRST 1988A, p. 159; HIRST 1988B, pp. 116-117, n. 48; GNANN 2010, pp. 284-287, n. 86; MARONGIU 2014, pp. 28-29.

Giulio Clovio è documentato il *Ratto di Ganimede* (fig. 1)¹⁶ e, forse, un'altra 'testa divina', la *Minerva*¹⁷. Infine, il probabile *Ritratto di Tommaso de' Cavalieri* è riconoscibile attraverso la copia di Bayonne (fig. 6)¹⁸.

¹⁶ Giulio Clovio (attr.), *Ratto di Ganimede* (da Michelangelo) (1534 circa), matita nera, mm 361 x 275. Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, inv. 1955.75. Cfr. HIRST 1978, pp. 253-255; TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 109-110, n. 344; HIRST 1988A, pp. 152-155; M. Marongiu, in *IL MITO DI GANIMEDE* 2002, pp. 74-74, n. 18; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 118-122, n. 3; GNANN 2010, pp. 276-280, n. 83; MARONGIU 2014, pp. 19-23.

¹⁷ Giulio Clovio, *Minerva* (1534-1540 circa), matita nera, mm 280 x 197. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 990453. Cfr. MARONGIU 2013, pp. 274-275 nota 57; MARONGIU 2014, p. 30.

Oltre ai fogli qui elencati vanno probabilmente inseriti nella lista dei disegni realizzati da Michelangelo per Tommaso anche il *Sogno* (1533-1534 circa, matita nera, mm 398 x 280. Londra, The Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust D.1978.PG.424; fig. 2, p. 12) e la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, detta *Madonna del silenzio* (1533-1534 circa, matita rossa, mm 322 x 285. Welbeck, The Harley Gallery – The Portland Collection). Il *Sogno* non è citato da Vasari nell'elenco dei *presentation drawings* per Tommaso de' Cavalieri, né tra quelli per Vittoria Colonna, ma nella Vita di Marcantonio Raimondi insieme agli altri disegni di Michelangelo dati alle stampe dal Lafréry (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 19-20), in stretta relazione con quelli eseguiti per il Cavalieri, con cui condivide caratteristiche formali e iconografiche (cfr. MARONGIU 2019, p. 20 nota 42). Per la *Madonna del silenzio* è stato generalmente rifiutato l'avvicinamento al 'gruppo Cavalieri' a causa del soggetto religioso: si tratta tuttavia di una motivazione inconsistente, soprattutto se si considera il profilo intellettuale di Tommaso, per il quale cultura classica e religiosità cristiana non erano in contrasto (MARONGIU 2016, pp. 48-49); le caratteristiche stilistiche pongono il foglio in strettissima relazione con il *Baccanale* di Windsor (cfr. sopra, nota 12). Per l'inclusione del foglio Portland nella lista dei disegni d'omaggio per il Cavalieri, si veda MARONGIU 2019, pp. 20-21.

Non includo nel nucleo il celebre foglio della Royal Library (matita rossa, mm 217 x 321; inv. RCIN 912778. Fig. 1, p. 342) con «i Saettatori», titolo derivante dall'elencazione vasariana delle carte stampate dal Lafréry (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 19-20). Concordo infatti con POPHAM, WILDE 1949, pp. 248-249, n. 424; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 380-381, n. 103; JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16; GNANN 2010, pp. 266-269, n. 80; ROMANI 2013, p. 319; BAMBACH 2017, pp. 146-148; BALLARIN 2019, p. 150, sul fatto che il disegno vada datato verso la fine degli anni venti, prima dell'incontro tra Michelangelo e Cavalieri; questo non esclude la possibilità che, in un momento imprecisato, il foglio sia appartenuto a Tommaso. Per un diverso punto di vista, si rimanda al saggio di Claudio Castelletti in questo volume, alle pp. 311-352.

¹⁸ Artista della metà del XVI secolo, *Ritratto di Tommaso de' Cavalieri* (?) (da Michelangelo?), matita nera, mm 361 x 275. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 595. Il disegno,

Questo gruppo di disegni (databili tra il 1532 e il 1535) è caratterizzato da grande finitezza formale e raffinata ispirazione antiquaria, e da una lunga fase di elaborazione che vide la produzione di più fogli per lo stesso soggetto, e spesso uno scambio di opinioni tra l'artista e il giovane¹⁹. Il confronto su motivi formali, insieme alla pubblica circolazione dei disegni, non osteggiata da Michelangelo, impedisce di considerarli principalmente come

catalogato come Scuola di Michelangelo (BEAN 1960, n. 73), è stato attribuito a Michelangelo da Paul Joannides (JOANNIDES 1995, pp. 4-5), e successivamente dallo stesso studioso (JOANNIDES 2003, p. 253, sub n. 107) collegato a Tommaso de' Cavalieri in quanto corrispondente a quello descritto in una postilla apposta su un esemplare dell'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari conservata alla Biblioteca Corsiniana di Roma (29.E.4-6, III (6), p. 755) e resa nota già da Bottari: «stupivamo a vedere la diligenza usata da Michelangiolo nel ritratto di detto Messer Tommaso fatto di matita nera, che pare di mano d'un Angiolo, con quei begli occhi, e bocca, e naso vestito all'antica, e in mano tiene un ritratto, o medaglia, che si sia; sbarbato, e insomma da spaurire ogni gagliardo ingegno» (VASARI, ed. Bottari 1759-1760, vol. III, pp. 309-310 nota 3). La descrizione della postilla è rinforzata dalla testimonianza fornita da Pablo de Céspedes all'interno del *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*: «Retrató Miguel Angel á su amigo Tomas del Caballero en un cartoncillo cerca de una vara algo ménos, de lápiz negro, con tanta vivacidad y grandeza con trage, que en aquel tiempo se usaba, y en una mano tiene una medalla. No espere nadie ver en algun tiempo mejor cosa, aunque sea de colores, ántes á mi parecer, quedan muchos pasos atrás, con una manera de dibuxar tan grande y hermoçada, que non solo es cosa maravillosa; pero hasta ahora nunca imitada, aunque de muchos tentada, ni hasta aquel dia vista» (in BOUBLI 2003, p. 236 nota 64).

Tale proposta è stata accolta da Michael Hirst (HIRST 2011, pp. 263, 375-376 nota 90) e dalla scrivente (MARONGIU 2013, p. 261 nota 15); nel catalogo della recente mostra michelangiolesca al Metropolitan Museum di New York Carmen Bambach ha espresso un parere negativo verso questa attribuzione (BAMBACH 2017, p. 142). In seguito a uno scambio di idee con Carmen Bambach ho ripreso in considerazione il problema, e oltre alle riserve formali della studiosa, mi sembra rilevante un punto della notizia vasariana, che finora non è stato preso in considerazione: «Ritrasse Michelagnolo Messer Tommaso in un cartone, grande di naturale» (VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. I, p. 118); le dimensioni dell'effigiato nel ritratto di Bayonne sono lontane dall'essere «grande di naturale», e non può quindi essere considerato l'originale descritto dalle fonti. A conferma di questa ipotesi, si può richiamare la testimonianza di Céspedes, che dice il cartone grande «cerca de una vara algo ménos» (essendo la «vara» di poco superiore al metro).

¹⁹ Nella *Caduta di Fetonte* del British Museum (cfr. sopra, nota 13), Michelangelo scrisse un messaggio al Cavalieri: «[Messe]r Tomao, se questo sc[h]izzo non vi piace, ditelo a Urbino, [acci]ò che io abbi tempo d'averne facto un altro doman da' ssera, [co]me vi promessi; e se vi piace e vogliate che io lo finisca, [rim]andatemelo»; nella versione di Venezia (cfr. sopra, nota 14) si trova la nota di Michelangelo: «...lo ritracto el meglio ch[e] o saputo... vi rimando il vostro p[er]ch[e] ne son servo vostro che lo ritraga un altra volta...»: cfr. S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 123-135, nn. 4-6.

espressione dei sentimenti dell'artista; essi, invece, sembrano trovare il loro contesto nelle discussioni su argomenti letterari, artistici, architettonici e antiquari che coinvolgevano Michelangelo, Tommaso e una vasta schiera di intellettuali e artisti durante i pontificati di Clemente VII e Paolo III²⁰.

L'attività poetica di Michelangelo, coltivata per tutta la vita, era nota ai contemporanei: nel 1518 un suo madrigale fu pubblicato a stampa²¹; nel 1545 Donato Giannotti faceva di Michelangelo poeta un protagonista dei *Dialoghi danteschi*²²; nel 1547 Benedetto Varchi teneva presso l'Accademia Fiorentina la lezione su alcuni suoi componimenti; nel 1553 Ascanio Condivi, dando alle stampe una biografia dell'artista, dichiarava il suo impegno a pubblicarne l'opera poetica²³. Fattore di conoscenza non meno importante furono le pubbliche esecuzioni dei madrigali, musicati dai più importanti musicisti dell'epoca.

Ai contemporanei erano ben noti i destinatari dei disegni e delle rime. Abbiamo, a questo proposito, la testimonianza del Vasari, ma anche le accuse di Pietro Aretino che, vedendosi rifiutare il dono di qualche disegno, affermava con insolenza:

perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai²⁴.

²⁰ MARONGIU 2013, pp. 262-282, 291-296; MARONGIU 2014, pp. 19-35. A questo proposito, si vedano anche le pp. 137-143 di questo volume.

²¹ M. Residori, in BUONARROTI, ed. Residori 1998, p. 22, n. 12.

²² GIANNOTTI, ed. Redig de Campos 1939.

²³ CONDIVI, ed. Nencioni 1998, pp. 5-6.

²⁴ Lettera di Pietro Aretino in Venezia a Michelangelo in Roma, databile al novembre del 1545: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 215-219, n. MXLV. Sul valore di spartiacque assunto da questa lettera nella costruzione del mito di Michelangelo e del ruolo di Tommaso de' Cavalieri nella vita dell'artista, cfr. MARONGIU 2013, pp. 258-262.

Furono probabilmente queste parole del “flagello dei principi” a indurre Condivi a far passare sotto silenzio il dono di rime e disegni al Cavaliere e a porre invece l’accento su quelli realizzati per Vittoria Colonna²⁵.

Questo zelo moralistico animò anche il pronipote dell’artista, Michelangelo Buonarroti il Giovane, che nel 1617 si mise allo studio dei manoscritti conservati nella casa di famiglia e nella Biblioteca Vaticana²⁶, e pubblicò nel 1623 la prima edizione delle rime di Michelangelo (fig. 11), comprendente 132 poesie, «scelte le più opportune»²⁷. Un’edizione che aveva come obiettivo primario quello di preservare la memoria dell’antenato dai commenti delle malelingue, e per perseguirlo non esitò a intervenire pesantemente sui testi. Un esempio significativo di questi interventi è il sonetto *Non vider gli occhi miei cosa mortale*, accanto al quale, nella copia di lavoro, Michelangelo il Giovane annotava (figg. 9-10):

Abbi in considerazione che questo sonetto, con l’antecedente e con altri, risguarda, come si conosce chiaramente, amor platonico virile: e

²⁵ Secondo Michael Hirst l’omissione dalla biografia del Condivi di ogni riferimento al dono di disegni a Tommaso de’ Cavalieri, di contro a un ampio spazio dedicato a quelli per Vittoria Colonna, è dovuta a una precisa volontà di Michelangelo: HIRST 1998, p. XVIII. Per il cambio del punto di vista del Vasari nella giuntina, si veda MARONGIU 2013, pp. 259-262.

²⁶ Sui testimoni manoscritti delle rime di Michelangelo e su quelli raccolti da Benedetto Varchi, cfr. CORSARO 2008 e CORSARO 2011.

²⁷ BUONARROTI, ed. Buonarroti 1623, p.n.n. Sulla *princeps* si veda CASCIO 2013, pp. 99-101, pur tenendo conto che di questo lavoro non si accetta l’idea di fondo, ovvero la negazione dell’atteggiamento censorio di Michelangelo Buonarroti il Giovane: «nel Seicento si appronta la prima edizione a stampa, dove prevale il valore delle scelte estetiche rispetto a quelle etiche» (p. 285); «è risaputo che la critica ha voluto applicarsi con maggiore attenzione sulla volontà dell’editore di voler controllare ed alterare determinati elementi biografici; io, invece, vorrei proporre di pensare che la maggiore preoccupazione dell’editore fosse di matrice stilistico-linguistica» (p. 102). Lo scrupolo moralistico di Michelangelo il Giovane è pervasivo nelle postille alle sue trascrizioni delle rime dell’antenato: nel volume XV, fol. 58r dell’Archivio Buonarroti, per esempio, si poneva il problema della pubblicazione in versione emendata di componimenti già pubblicati: «Per salvare le lezioni nuove diverse da le già pubblicate o stampate o e manoscritti nella pistola o introduzione se si stampassero converrà a dire che appresso gli eredi di Mich.lo i manoscritti sono confusi o di lezioni diversi e se ne è eletta quella in ogni proposito che è parsa più opportuna»; su questo aspetto si veda la *Nota al testo delle Rime* di Antonio Corsaro, in BUONARROTI, ed. Corsaro, Masi 2016, pp. CXXIX-CXXXI.

vedi se lo vuoi trasmutare o no, come hai trasmutato l'antecedente. E considera, se l'esser questi due stampati come virili, se potrà dar più noia il tramutare quel che sia da tramutare, o no,

aggiungendo in un secondo momento: «Credo bene di si in ogni modo»²⁸.

Tutto questo, si noti, a proposito di un sonetto interamente pubblicato da Benedetto Varchi con riferimento al Cavaliere²⁹ (fig. 8).

Il testo del sonetto, trascritto nella *Lezzione*, recita:

Non vider gli occhi miei cosa mortale
alor che ne' bei vostri intera pace
trovai, ma dentro, ov'ogni mal dispiace,
Chi d'amor l'alma a Sé simil m'assale;

e se creata a Dio non fusse eguale
altro che 'l bel di fuor, ch'agli occhi piace,
più non vorria, ma perch'è sì fallace
trascende nella forma universale.

Io dico ch'a chi vive quel che muore
quetar non può disir, né par s'aspetti
l'eterno al tempo, ov'altri cangia il pelo.

Voglia sfrenata el senso è, non amore,
che l'alma uccide, e 'l nostro fa perfetti
gl'amici qui, ma più per morte in cielo³⁰.

Questo è invece il testo della *princeps*:

Non vider gli occhi miei cosa mortale
Quando refulse in me la prima face

²⁸ Firenze, Archivio Buonarroti, XV, 152. Questo passo è citato da Cesare Guasti nella sua introduzione all'edizione critica delle *Rime* come esempio dei criteri seguiti da Michelangelo Buonarroti il Giovane nella *princeps* (in BUONARROTI, ed. Guasti 1863, pp. XLV).

²⁹ VARCHI 1549, pp. 51-52.

³⁰ BUONARROTI, ed. Residori 1998, pp. 196-197, n. 105; BUONARROTI, ed. Corsaro, Masi 2016, pp. 195, 987, n. 48.

De i tuoi sereni, e in lor ritrovar pace
L'alma sperò, che sempre al suo fin sale.

Spiegando, ond'ella scese, in alto l'ale,
Non pure intende al bel ch'a gli occhi piace;
Ma perché è troppo debile e fallace
Trascende in ver la forma universale.

Io dico ch'all'uom saggio quel che muore
Porger quiete non può; né par s'aspetti
Amar ciò che fa 'l tempo cangiar pelo.

Voglia sfrenata è 'l senso, e non amore,
Che l'alma uccide. Amor può far perfetti
Gli animi qui, ma più perfetti in Cielo³¹.

L'operazione compiuta da Michelangelo il Giovane si rivelò efficace, poiché per oltre due secoli la figura di Tommaso de' Cavalieri cadde nell'oblio, e si perse la possibilità di comprendere e contestualizzare alcune opere fondamentali della produzione poetica e grafica di Michelangelo.

L'ignoranza intorno alla figura di Tommaso non fu intaccata neppure dalla pubblicazione nel 1726, ad opera di Domenico Maria Manni, delle rime di Michelangelo secondo il testo del pronipote, insieme alla *Lezzione* di Benedetto Varchi, che invece non solo presentava le versioni originali delle rime ma dichiarava espressamente come il Cavalieri fosse stato il destinatario di molte delle poesie analizzate³². Altre quattro edizioni italiane, e due francesi, seguirono nell'Ottocento quella del Manni, senza avvertire la frattura tra le lezioni trasmesse da Varchi e quelle della *princeps*³³. Fu soltanto grazie alla pubblicazione, ad opera di Cesare Guasti, de *Le rime di Michelangelo Buonarroti... cavate dagli autografi* (1863), e

³¹ BUONARROTI, ed. Buonarroti 1623, p. 2.

³² BUONARROTI, ed. Manni 1726. Per questa edizione, si vedano C. Guasti, in BUONARROTI, ed. Guasti 1863, pp. LXX-LXXIII; GRISOLIA 2013.

³³ Edizioni italiane: BUONARROTI, ed. 1808; BUONARROTI, ed. Crusca 1817; BUONARROTI, ed. Biagioli 1821; BUONARROTI, ed. 1860. Edizioni francesi: BUONARROTI, ed. Varcollier 1826; BUONARROTI, ed. Lannau-Rolland 1860.

de *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti...* a cura di Gaetano Milanesi (1875)³⁴, che gli storici dell'arte e della letteratura non poterono ignorare l'importanza del Cavaliere nella vita dell'artista, ma anche il ruolo determinante che egli ebbe per l'opera di Michelangelo.

A prima vista sembrerebbe che, con Guasti e Milanesi, la correttezza filologica e l'obiettività storica finalmente avessero prevalso sul moralismo oscurantista. La realtà dei fatti, tuttavia, è molto più complessa: Guasti e Milanesi applicarono con coerenza e rigore il metodo filologico, ma questo non permise loro di trarre le conseguenze sul piano critico, così come i loro fondamentali volumi non permisero questo passo ai contemporanei e alle generazioni future³⁵.

Mentre da filologo deplorava l'atteggiamento censorio di Michelangelo il Giovane, Guasti sosteneva che l'operato del pronipote non andava biasimato, perché:

la morale importa qualcosa più di una lezione variante, e per me darei tutte le novelle che fan testo di lingua per un solo de' cuori che hanno corrotto [il riferimento è al *Decameron*]. Ma quei sonetti non accennano punto ad amor virile; né quelli né altri³⁶.

Guasti risolveva il problema affermando che essi erano in realtà dedicati a Vittoria Colonna e che era normale per l'epoca riferirsi a una donna col titolo di "Signore"³⁷.

³⁴ Entrambe le edizioni nacquero col favore di Cosimo Buonarroti, ultimo erede diretto dell'artista, che tuttavia non poté vederle concluse poiché morì nel 1858 (cfr. C. Guasti, in BUONARROTI, ed. Guasti 1863, pp. XLVI-XLVII); per il suo profilo biografico, si rimanda a CECCHI CDS.

³⁵ Così, su un piano più generale, commenta il fenomeno Antonio Corsaro: «L'Ottocento è stato per Michelangelo, oltre che un recupero ideale, anche l'epoca delle grandi ricostruzioni storico-documentarie, con biografie costruite in modo sistematico su carteggi, carteggi indiretti, testi poetici, cronache, ricordi appunti. Un approccio che, se pure benemerito, appare oggi suscettibile di qualche remora e perplessità, nel momento in cui l'incremento notevole nella ricostruzione della vita dell'artista non comportava un uguale progresso interpretativo, né riusciva a evidenziare gli spigoli e i punti problematici di quella biografia» (CORSARO 2014, p. 213).

³⁶ In BUONARROTI, ed. Guasti 1863, p. XLV.

³⁷ In BUONARROTI, ed. Guasti 1863, p. XLV. A questo proposito, cfr. BOTTARI 1935, p. 124; KIRKENDALE 2001, p. 36.

Milanesi sentì il dovere di fornire una spiegazione della passione che trasuda da ogni parola delle lettere scritte al giovane, allora per la prima volta rese pubbliche:

Se queste lettere fossero veramente, come appaiono, indirizzate al Cavaliere, noi non sapremmo spiegare certe espressioni usate da Michelangelo, come *Luce del secol nostro unica al mondo: che non ha pari né simile a sé*; anzi rispetto al Cavaliere, giovane ancora e, sebbene non senza qualche ingegno, pure di troppo minore di quelle lodi, esse ci parrebbero non che eccessive, ma ancora strane. Solamente, tenendo che in realtà le lettere, o almeno il loro contenuto, dovessero per mezzo di messer Tommaso essere comunicate alla Vittoria Colonna, quelle espressioni si spiegano. Certo Michelangelo non poteva con verità dire di essere *molto inferiore* al Cavaliere, come benissimo poteva e con ragione riconoscersi tale appetto alla Colonna. Pure sarà sempre in qualche modo oscuro, come Michelangelo per far conoscere l'affetto suo, che egli non dubita di chiamare *grandissimo, anzi smisurato amore*, verso quella nobilissima e virtuosa donna, stimasse migliore espediente, almeno in su i principii di quello, di significarlo per lettere scritte ad altri, piuttosto che indirizzate a lei³⁸.

La stessa posizione fu assunta da Aurelio Gotti nella prima biografia moderna di Michelangelo, pubblicata nello stesso 1875³⁹. Nel tentativo di confermare questa teoria, Gotti non esitò ad antedatatare l'amicizia di Michelangelo con la marchesa per poterle riferire alcuni dei sonetti dedicati al Cavaliere, così come sosteneva fossero in realtà rivolte a lei le parole delle lettere di Michelangelo a Tommaso: «La mente e il cuore di Michelangelo non potevano dettare questa lettera pel giovane romano, se non aiutati dall'immaginativa, accesa dall'amore per una donna»⁴⁰.

³⁸ In BUONARROTI, ed. Milanesi 1875, p. 468.

³⁹ Per i contrasti dell'approccio del Gotti, oscillante tra storicismo e idealismo, si legga CORSARO 2014, pp. 213-216, 218-219.

⁴⁰ GOTTI 1875, vol. I, pp. 229-234 (citazione a p. 231).

Per spiegare il ruolo avuto dal Cavalieri nell'amicizia del maestro con la Colonna, Gotti riprendeva il ritratto di Tommaso pubblicato dal Varchi, contribuendo così a un'idealizzazione della figura del giovane⁴¹.

Il contrasto tra filologia ed etica, tra documento e mito, si protrasse a lungo nella cultura europea, italiana soprattutto, e diede vita alle più disparate chiavi di lettura, nell'intento di salvare l'evidenza documentaria e insieme difendere l'immagine di Michelangelo da un sentimento che non si voleva, o non si poteva, accettare. Nella costruzione della nascente identità culturale, infatti, la figura di Michelangelo – in virtù del carattere titanico delle sue opere figurative – doveva costituire uno dei modelli cui uniformarsi, e veniva presentata come quella di un antenato degli eroi che sul campo di battaglia avevano reso possibile l'unità d'Italia. La virilità, presentata come carattere nazionale, doveva perciò caratterizzare ognuno dei suoi protagonisti⁴².

Se Guasti, Gotti e Milanesi trovarono la quadratura del cerchio nell'idea di un ruolo di intermediario svolto dal Cavalieri tra l'artista e Vittoria Colonna – ruolo che egli, effettivamente, svolse almeno nel caso del *Cristo crocifisso* disegnato dal Buonarroti per la marchesa⁴³ –, l'inglese John Addington Symonds (1893), invece, rifiutava con forza l'interpretazione del legame tra Michelangelo e Vittoria come una relazione amorosa, e lo leggeva invece come profonda amicizia e intesa spirituale⁴⁴. Questa lettura,

41 GOTTI 1875, vol. I, p. 231-235.

42 Questo approccio appare ancora molto vivo nei primi decenni del Novecento: Giovanni Bòine citerà infatti Michelangelo, insieme a Dante, Bruno, Campanella e Leopardi, come esempi di poeti 'virili' e quindi pienamente esemplari dell'idea di 'italianità': cfr. CASCIO 2013, pp. 193-194.

43 «Signiora marchesa, e' non par, sendo io in Roma, che gli achadessi lasciare il Crocifisso a messer Tomao e farlo mezzano fra Vostra Signioria e me, suo servo, acciò che io la serva, e massimo avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conosciessi mai al mondo; ma l'ochupatione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscer questo a Vostra Signioria»: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 102-103, n. CMLXVII. Il disegno in questione è da riconoscere nel foglio del British Museum (*Cristo Crocifisso*, 1540 circa, matita nera, mm 370 x 270, Department of Prints and Drawings inv. 1895-9-15-504).

44 SYMONDS 1893, vol. II, pp. 93-124. Symonds fu anche autore della traduzione di un'antologia di rime michelangiottesche (BUONARROTI, ed. Symonds 1878), per la quale si veda CASCIO 2013, pp. 122-125.

storicamente ineccepibile, gli permetteva di fare luce anche sul *corpus* poetico di Michelangelo, individuando più correttamente i destinatari e gli ispiratori delle rime. Nella sua ricerca, Symonds delineava con maggiore coerenza la figura del Cavaliere e il suo rapporto con Michelangelo; e tuttavia, l'accettazione del ruolo svolto da Tommaso nella vita di Michelangelo doveva passare, in piena età vittoriana⁴⁵, attraverso il tentativo di salvare l'immagine del Buonarroti fornendo di questo rapporto un'interpretazione depurata. Symonds, infatti, recuperava la testimonianza di Donato Giannotti, al quale Michelangelo avrebbe confessato:

Qualunque volta io veggio alcuno che habbia qualche virtù, che mostri qualche destrezza d'ingegno, che sappia fare o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono costretto ad innamorarmi di lui, et me gli do in maniera in preda, che io non sono più mio, ma tutto suo⁴⁶.

Conseguenza diretta di ciò, dunque, sarà che Tommaso, sulla base del ritratto di Varchi, fosse amato da Michelangelo come incarnazione stessa della virtù⁴⁷.

Quasi contemporaneamente a Symonds, in Germania Ludwig von Scheffler (1892) individuava i destinatari maschili della maggior parte delle rime del Buonarroti, vedendo in questo un amore per la bellezza ideale ma anche un'ossessione dell'artista, quasi una patologia⁴⁸. Una teoria, questa, diffusa in Italia da Parlagreco (1887)⁴⁹ e Lombroso (1890)⁵⁰, e che continuò a trovare adepti fin quasi alla metà del XX secolo: ancora nel 1945 Rastko Petrovich parlava di questo rapporto in termini di ossessione⁵¹.

⁴⁵ Sulla ricezione di Michelangelo nel Regno Unito durante l'età vittoriana, si veda ØSTERMARK-JOHANSEN 1998.

⁴⁶ GIANNOTTI, ed. Redig de Campos 1939, p. 68; la citazione è tratta dal primo dialogo.

⁴⁷ SYMONDS 1893, vol. II, pp. 125-149.

⁴⁸ SCHEFFLER 1892, pp. 33 sgg. PASCALE 1902, pp. 174-176, stroncò duramente le posizioni di von Scheffler, che reputò frutto di un fraintendimento dell'ideale michelangelolesco dell'amicizia.

⁴⁹ PARLAGRECO 1887, pp. 94-106.

⁵⁰ LOMBROSO 1890.

⁵¹ PETROVICH 1945.

Il ruolo del Cavaliere nel canzoniere buonarroiano trovò conferma nella nuova edizione critica pubblicata nel 1897 da Carl Frey⁵². A differenza del Guasti, Frey presentava le rime in ordine cronologico: una scelta che lo obbligava a definire – sulla base delle testimonianze storiche e dell'analisi testuale e codicologica – il possibile destinatario dei sonetti e dei madrigali. Dall'edizione Frey, dunque, emerse la figura di Tommaso de' Cavalieri come reale ispiratore di molte delle rime, e non come semplice intermediario tra il poeta e Vittoria Colonna.

Il nuovo quadro storico prospettato da questa edizione si fece largo anche in Francia, dove Romain Rolland (1905) deplorava i maldestri tentativi compiuti per mascherare i destinatari delle rime michelangiolesche ma nello stesso tempo parlava di queste passioni in termini di mistica ispirazione, di sentimento quasi religioso⁵³. Un carattere quasi religioso, fondato sul potere purificante della bellezza, sarà la chiave di lettura anche nell'interpretazione di Marcel Brion (1939), che aggiungeva il motivo del conflitto interiore tra sentimenti pagani e cristiani, ricomposto nell'ottica del platonismo⁵⁴, in opposizione a quanto aveva sostenuto Aldo Oberdorfer (1913), che vedeva il contrasto proprio tra platonismo e morale cristiana⁵⁵. La posizione di Brion, tuttavia, si rivelò particolarmente fortunata e fu ripresa nel corso del tempo da diversi studiosi, fino al saggio del 1946 di Deoclecio Redig de Campos, *Il Genio e l'Angelo*⁵⁶.

In questo panorama magmatico, Pascale (1902) dichiarava di sentire il dovere morale di stabilire la verità: da un lato negava ogni possibilità di lettura psicanalitica in quanto «Egli fu un individuo sommamente equilibrato», dall'altro presentava la vita di Michelangelo come «un trattato di filosofia morale»⁵⁷. Per confermare il quadro, seguiva Gotti nell'anticipare la nascita dell'amicizia con

⁵² BUONARROTI, ed. Frey 1897.

⁵³ ROLLAND 1905, pp. 79-81. Per l'impostazione ideologica della biografia di Michelangelo di Rolland, si veda CORSARO 2014, pp. 211-213, 219.

⁵⁴ BRION 1939, pp. 295-296.

⁵⁵ OBERDORFER 1913, pp. 123-135.

⁵⁶ REDIG DE CAMPOS 1946, pp. 129-130.

⁵⁷ PASCALE 1902, pp. 4-5.

Vittoria Colonna, divenuta così la destinataria delle rime dei primi anni Trenta, e completava l'opera riferendo i componimenti di stampo più marcatamente platonico agli anni successivi alla morte della marchesa, separandoli di oltre dieci anni dalle lettere scambiate tra Michelangelo e Tommaso de' Cavalieri⁵⁸. Questi, sulla base del ritratto del Varchi, era presentato anche da Pascale come incarnazione della virtù e della bellezza ideale⁵⁹.

Le posizioni più avanzate della cultura d'Oltralpe iniziarono a farsi spazio in Italia solo sul finire del primo quarto del Novecento, mentre, in apparente contraddizione, iniziarono a moltiplicarsi le pubblicazioni degli scritti michelangioleschi, e delle rime in particolare⁶⁰. Nel 1924 Fortunato Rizzi recepiva le idee di Symonds, sia quella di un Cavalieri amato da Michelangelo in quanto incarnazione della virtù, sia quella di un sentimento di matrice platonica⁶¹, senza però riuscire a superare le remore moralistiche della cultura italiana:

A me pare che sia questo uno dei più evidenti e reali esempi di amor platonico. E per ben intenderlo conviene non dimenticare che l'amor platonico vero si svolgeva soprattutto agli uomini. [...] E in verità, poiché l'amore, nel concetto di Platone, trascende la materia e il senso, è naturale che il sesso non c'entri per nulla, anzi che debba esser trascurato e lasciato da parte, poiché l'attrazione sessuale per sé stessa distrae e distoglie l'uomo da quel suo tendere al bello divino, fermandolo invece nel bello umano⁶².

Ancora dieci anni più tardi, queste saranno le posizioni dominanti nella cultura italiana, espresse da Stefano Bottari nei suoi

⁵⁸ PASCALE 1902, pp. 100-113.

⁵⁹ PASCALE 1902, pp. 174-179.

⁶⁰ Nel corso del Novecento sono state pubblicate in Italia più di venti edizioni degli scritti michelangioleschi, oltre la metà delle quali prima del secondo conflitto mondiale: si veda l'elenco in bibliografia, pp. 34-36.

⁶¹ RIZZI 1924, pp. XXI-XXII, 72-78.

⁶² RIZZI 1924, p. 73.

studi di estetica (1935): «I suoi occhi fissi nella bellezza del Cavaliere non ricercavano l'aspetto terreno di essa, ma risalivano all'ideale archetipo, d'onde ne traeva “intera pace”»⁶³.

La nuova luce gettata dai biografi e dai letterati sul destinatario dei disegni descritti dal Vasari, e l'interesse crescente verso questo genere di opere, obbligarono anche gli storici dell'arte a una revisione critica della figura di Michelangelo.

Se Anton Hekler (1930) inaugurava una lettura psicologica dei *presentation drawings*, interpretati come una confessione muta dei sentimenti dell'artista per il giovane⁶⁴, Erwin Panofsky (1939) utilizzava le teorie neoplatoniche non soltanto per spiegare i disegni realizzati da Michelangelo per Tommaso, ma proponendole come chiave di lettura dell'intera produzione figurativa del maestro⁶⁵. Fu forse quest'aspetto totalizzante a fare la fortuna dell'interpretazione di Panofsky, ma anche a determinare la sua banalizzata e acritica ripresa da parte della maggior parte degli storici dell'arte fino ai nostri giorni. Un'interpretazione talvolta concorrente, talvolta armonizzata con quella più marcatamente psicologica, come si trova nella canonica monografia di Charles de Tolnay (1943-1960), grazie alla quale queste teorie ebbero la più grande risonanza⁶⁶. Ma la fortuna della lettura panofskyana è dovuta anche al fatto che essa offriva una rassicurante via d'uscita da quello che è stato giustamente definito da Corsaro come «un vero e proprio scoglio biografico»⁶⁷.

Da questo *format* tentò di liberarsi Giovanni Papini, autore nel 1949 di una scrupolosa *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*⁶⁸: Papini rileggeva con rigore i documenti e le testimonianze dell'epoca, nel tentativo di restituire un'immagine più veritiera di

⁶³ BOTTARI 1935, pp. 140-150; citazione da p. 148.

⁶⁴ HEKLER 1930, pp. 220-221.

⁶⁵ PANOFSKY 1939.

⁶⁶ TOLNAY 1943-1960, vol. III, pp. 111-115.

⁶⁷ CORSARO 2014, p. 216.

⁶⁸ Sull'impostazione metodologica di Giovanni Papini, cfr. CORSARO 2014, pp. 214-215, 219, 221.

Tommaso de' Cavalieri e della sua amicizia con Michelangelo⁶⁹. Pur non esitando a dichiarare l'evidenza nelle lettere dell'innamoramento di Michelangelo, tornava tuttavia al neoplatonismo, e indietro fino al Dolce Stil Novo⁷⁰, per dichiarare la purezza del sentimento dell'artista, considerato «una forma di misticismo»⁷¹. Il salto che la cultura italiana di metà Novecento non riusciva ancora a fare fu compiuto da Thomas Mann, che nel suo saggio *Die Erotik Michelangelos* (1950), pur partendo da un'impostazione marcatamente platonica, poteva serenamente leggere le composizioni del maestro, senza la paura di equiparare i giovinetti e le donne come ispiratori della sua passione⁷². Una posizione rimasta abbastanza d'avanguardia, soprattutto presso la critica italiana, che doveva aspettare ancora un quarto di secolo prima di ritrovare queste idee in un'edizione di larga circolazione, quale fu quella pubblicata nel 1975 con un'introduzione di Giovanni Testori, il quale criticava aspramente gli approcci tradizionali alla poesia di Michelangelo, «cioè a dire la prudenza e la misura media»⁷³.

Eppure, se da un lato rime e disegni potevano finalmente godere di una spassionata considerazione, la figura di Tommaso de' Cavalieri ha continuato a essere vista attraverso le lenti deformanti del moralismo e del neoplatonismo. Negli ultimi quarant'anni, infatti Tommaso è stato oggetto di studio sia da parte di coloro che hanno considerato i disegni e le rime come un veicolo di

⁶⁹ PAPINI 1949, pp. 354-359. La biografia seguiva l'edizione delle lettere pubblicata nel 1910 (BUONARROTI, ed. Papini 1910) e quella antologica delle rime nel 1927 (BUONARROTI, ed. Papini 1927): quest'ultima consta di 27 componimenti, ben otto sono quelli dedicati al Cavalieri: cfr. CASCIO 2013, pp. 152-158.

⁷⁰ Allo Stil Novo, e perfino ai Provenzali, rimanda anche Montale nel commento all'antologia di rime michelangiottesche curata da Armando Brissoni (MONTALE 1976, p. 16): egli ritiene infatti che «le rime del *Canzoniere* sono legate da un filo conduttore, formano qualcosa come una suite, un romanzo d'amore trascendentale secondo un concetto o direi quasi una prassi già vivissima tra gli stilnovisti e prima ancora tra i Provenzali».

⁷¹ PAPINI 1949, p. 358. Per l'interpretazione mistica dell'amicizia di Michelangelo con Tommaso de' Cavalieri da parte di Giovanni Papini, cfr. CORSARO 2014, pp. 216-217.

⁷² MANN 1950. Per l'impostazione critica del saggio di Mann e i rapporti con la sua produzione letteraria, cfr. CASCIO 2013, pp. 158-163.

⁷³ TESTORI 1975, p. 5. Per questa edizione, cfr. CASCIO 2013, pp. 163-167.

espressione dei sentimenti dell'artista⁷⁴, sia da parte di chi ha pensato che i disegni avessero una funzione didattica⁷⁵, arrivando a creare un *corpus* di opere del Cavalieri attraverso la sottrazione di fogli da quello del Buonarroti⁷⁶: entrambe posizioni che non reggono davanti all'evidenza storica. Di fatto, l'unico studio complessivo su Tommaso rimane la monografia di Christoph Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri* (1979), ricca di notizie storico-biografiche, e tuttavia incentrata sulla produzione grafica di Michelangelo e sulla sua interpretazione in chiave neoplatonica, nonostante, nel corso del tempo, non fossero mancati gli studi dedicati ad altri argomenti che hanno fornito importanti notizie sul Cavalieri⁷⁷.

Era perciò necessario un approfondimento sul ruolo esercitato da Tommaso nella vita culturale romana (e non solo) a partire dalla metà del Cinquecento, quando egli sembra affrancarsi dall'ombra di Michelangelo, pur mantenendo con lui un rapporto di profonda amicizia e devozione che continuerà fino alla morte dell'artista il 18 febbraio 1564.

⁷⁴ SASLOW 1986, pp. 17-60; HIRST 1988A, p. 152; BARKAN 1991, pp. 21-35, 78-89; JOANNIDES 1996, pp. 54-55, pp. 64-65, n. 12; KIRKENDALE 2001, pp. 37-41; CHAPMAN 2005, pp. 224-227; FARINELLA 2007, pp. 26-115, p. 74; MARONGIU 2008, pp. 135-141; RUVOLDT 2010, pp. 207-224; WALLACE 2010, pp. 43-45, 176-180; RUVOLDT 2013, pp. 105-125; GARRARD 2014; BAMBACH 2017, pp. 136-139.

⁷⁵ *I DISEGNI DI MICHELANGELO* 1975, p. 73, n. 105; FROMMEL 1979, pp. 66-67; RUVOLDT 2003, pp. 86-113; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 76-78; PALUMBO 2012; REGAN 2012, pp. 271-300; RUVOLDT 2013, pp. 116-117; BAMBACH 2017, p. 139.

⁷⁶ PERRIG 1979; PERRIG 1991, pp. 78-85.

⁷⁷ FROMMEL 1979. Tra gli studi più importanti che hanno contribuito a far luce sulla figura di Tommaso de' Cavalieri prima di questa monografia si devono ricordare *DOCUMENTE UND FORSCHUNGEN* 1906; PECCHIAI 1950; HENNEBERG 1970. Dopo il volume di Frommel la figura di Tommaso de' Cavalieri è stata affrontata in maniera organica – pur con differenti approcci – nei seguenti studi: KIRKENDALE 2001; SICKEL 2006; RUVOLDT 2010; MARONGIU 2013; MARONGIU 2014; ROVETTA 2015; MARONGIU 2017; BEDON 2019; MARONGIU 2019; RUVOLDT 2020.

Bibliografia

- ALDROVANDI, ed. Mauro 1562 = U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono*, in L. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1562, pp. 115-315.
- BALLARIN 2019 = A. BALLARIN, *Pordenone, ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano-Verona 2019.
- BAMBACH 2017 = C.C. BAMBACH, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017.
- BARATTO 1984 = M. BARATTO, *La poesia di Michelangelo*, in *Michelangelo, Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998, pp. VII-XXV (ed. or. in «Rivista di Letteratura Italiana», II, 1984, 3, pp. 405-423).
- BARKAN 1991 = L. BARKAN, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford 1991.
- BAROCCHI 1962 = P. BAROCCHI, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 2 voll., Firenze 1962.
- BEAN 1960 = J. BEAN, *Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris 1960.
- BEDON 2019 = A. BEDON, *La professione di Tommaso de' Cavalieri*, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia 2019, pp. 137-151.
- BOTTARI 1935 = S. BOTTARI, *Il diario poetico di Michelangelo*, in *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari 1935, pp. 119-160.
- BOUBLI 2003 = L. BOUBLI, *Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis e P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 211-237.
- BRION 1939 = M. BRION, *Michel-Ange*, Paris 1939.
- BUONARROTI, ed. Buonarroti 1623 = RIME DI MICHELAGNOLO BUONARROTI, *Raccolte da Michelagnolo suo Nipote*, Firenze 1623.
- BUONARROTI, ed. Manni 1726 = RIME DI MICHELANGELO BUONARROTI IL VECCHIO. *Con una lezione di Benedetto Varchi e due di Mario Guiducci sopra di esse*, Firenze 1726.
- BUONARROTI, ed. 1808 = RIME DI MICHELAGNOLO BUONARROTI, Roma 1808.
- BUONARROTI, ed. Crusca 1817 = LE RIME DI MICHELAGNOLO BUONARROTI pittore, scultore, architetto e poeta fiorentino, Firenze 1817.
- BUONARROTI, ed. Biagioli 1821 = RIME E PROSE DI MICHELAGNOLO BUONARROTI IL VECCHIO, col commento di G. Biagioli, Parigi 1821.

- BUONARROTI, ed. Varcollier 1826 = *POÉSIES DE MICHEL-ANGE BUONARROTI, peintre, sculpteur et architecte florentin*, a cura di M.A. Varcollier, Paris 1826.
- BUONARROTI, ed. 1860 = M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, Firenze 1860.
- BUONARROTI, ed. Lannau-Rolland 1860 = *MICHEL-ANGE POÈTE: première traduction complète de ses poésies*, a cura di A. Lannau-Rolland, Paris 1860.
- BUONARROTI, ed. Guasti 1863 = *LE RIME DI MICHELANGELO BUONARROTI, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi*, a cura di C. Guasti, Firenze 1863.
- BUONARROTI, ed. Milanesi 1875 = *LE LETTERE DI MICHELANGELO BUONARROTI, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875.
- BUONARROTI, ed. Symonds 1878 = *THE SONNETS OF MICHAEL ANGELO BUONARROTI and Tommaso Campanella*, a cura di J.A. Symonds, London 1878.
- BUONARROTI, ed. Frey 1897 = *DIE DICHTUNGEN DES MICHELANGELO BUONARROTI*, a cura di C. Frey, Berlin 1897.
- BUONARROTI, ed. Passerini 1907 = *LIRICHE DI MICHELANGELO BUONARROTI*, prefazione di L. Passerini, Venezia 1907.
- BUONARROTI, ed. Papini 1910 = *LETTERE DI MICHELANGELO BUONARROTI*, prefazione di G. Papini, Lanciano 1910.
- BUONARROTI, ed. Amendola 1911 = *RIME DI MICHELANGELO BUONARROTI*, prefazione di G. Amendola, Lanciano 1911.
- BUONARROTI, ed. Foratti 1921 = M. BUONARROTI, *Le rime*, prefazione e note di A. Foratti, Milano 1921.
- BUONARROTI, ed. 1923 = *POESIE DI MICHELANGELO BUONARROTI*, Roma 1923.
- BUONARROTI, ed. Rizzi, Bistolfi 1924 = *MICHELANGELO POETA*, a cura di F. Rizzi, prefazione di L. Bistolfi, Milano 1924.
- BUONARROTI, ed. Papini 1927 = M. BUONARROTI, *Rime*, prefazione di G. Papini, Firenze 1927.
- BUONARROTI, ed. Piccoli 1930 = M. BUONARROTI, *Le rime*, a cura di V. Piccoli, Torino 1930.
- BUONARROTI, ed. Vitaletti 1930 = M. BUONARROTI, *Lettere e rime*, a cura di G. Vitaletti, Torino 1930.
- BUONARROTI, ed. Dobelli 1933 = M. BUONARROTI, *Le rime*, a cura di A. Dobelli, Milano 1933.
- BUONARROTI, ed. Gengaro 1933 = *LETTERE E RIME DI MICHELANGELO BUONARROTI*, a cura di M.L. Gengaro, Milano 1933.

- BUONARROTI, ed. Venturi 1933 = *RIME E LETTERE DI MICHELANGELO BUONARROTI*, a cura di L. Venturi, Milano 1933.
- BUONARROTI, ed. 1944 = M. BUONARROTI, *Rime*, Roma 1944.
- BUONARROTI, ed. Ceriello 1954 = *LE RIME DI MICHELANGELO*, introduzione di G.R. Ceriello, Milano 1954.
- BUONARROTI, ed. Girardi 1960 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari 1960.
- BUONARROTI, ed. 1964 = M. BUONARROTI, *Venti sonetti*, Ancona 1964.
- BUONARROTI, ed. Girardi 1967 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari 1967.
- BUONARROTI, ed. Barelli, Testori 1975 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. Barelli, introduzione di G. Testori, Milano 1975.
- BUONARROTI, ed. Luzi 1975 = M. BUONARROTI, *Le rime*, a cura di M. Luzi, Firenze 1975.
- BUONARROTI, ed. Mastrocola 1992 = M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino 1992.
- BUONARROTI, ed. Perilli 1993 = M. BUONARROTI, *Le poesie e la vita (narrata dal Condivi)*, introduzione di P. Perilli, Roma 1993.
- BUONARROTI, ed. Residori 1998 = MICHELANGELO [BUONARROTI], *Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998.
- BUONARROTI, ed. Fanelli 2005 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di S. Fanelli, introduzione di C. Montagnani, Milano 2005.
- BUONARROTI, ed. Gurrieri 2010 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di T. Gurrieri, Firenze 2010.
- BUONARROTI, ed. Zaja 2010 = M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano 2010.
- BUONARROTI, ed. Corsaro, Masi 2016 = M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro, G. Masi, Milano 2016.
- IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1983 = *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- CASCIO 2013 = G. CASCIO, *Michelangelo in Parnaso. Scrittori a contatto con le Rime buonarrotiane: la ricezione critica, creativa e le traduzioni d'autore*, Utrecht 2013.
- CECCHI CDS = A. CECCHI, *In memoria di Rosina. La donazione di Cosimo, l'ultimo dei Buonarroti (1790-1858)*, in *Padroni di casa*, a cura di A. Cecchi (in corso di pubblicazione).
- CHAPMAN 2005 = H. CHAPMAN, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teyler Museum, 6 ottobre 2005-

- 8 gennaio 2006, e Londra, British Museum, 23 marzo-25 giugno 2006), London 2005.
- CONDIVI, ed. Nencioni 1998 = A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze 1998.
- CORSARO 1994 = A. Corsaro, *Michelangelo, il comico e la malinconia*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 49, 1994, pp. 97-119.
- CORSARO 2008 = A. Corsaro, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 2008, 612, pp. 536-569.
- CORSARO 2011 = A. Corsaro, *La prima circolazione manoscritta delle rime di Michelangelo*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s., 22, 2011, pp. 279-297, 447-448.
- CORSARO 2014 = A. CORSARO, *Biografie moderne di Michelangelo*, in *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia 2014, pp. 209-224.
- I DISEGNI DI MICHELANGELO* 1975 = *I DISEGNI DI MICHELANGELO NELLE COLLEZIONI ITALIANE*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 23 novembre 1975-6 gennaio 1976) a cura di Ch. de Tolnay, Firenze 1975.
- DOKUMENTE UND FORSCHUNGEN* 1906 = *DOKUMENTE UND FORSCHUNGEN ZU MICHELANGELO*, a cura di E. Steinmann e H. Pogatscher, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, 5-6, pp. 387-457.
- FARINELLA 2007 = V. FARINELLA, «Non si poteva satiare di guardare quelle figure»: *Michelangelo e Alfonso d'Este*, in *Michelangelo. La Leda e la seconda Repubblica fiorentina – Die Leda und die zweite florentinische Republik*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-2 settembre 2007, e Bonn, Rheinisches LandesMuseum, 12 settembre-28 ottobre 2007), a cura di P. Ragionieri, Cinisello Balsamo 2007, pp. 26-115.
- FREY 1909-1911 = K. FREY, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911.
- FROMMEL 1979 = CH.L. FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri. Mit der Übertragung von Francesco Diacceto »Panegirico all'Amore«*, Amsterdam 1979.
- GARRARD 2014 = M. D. GARRARD, *Michelangelo in Love: Decoding the Children's Bacchanal*, in «The Art Bulletin», XCVI, 2014, pp. 24-49.
- THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992 = *THE GENIUS OF THE SCULPTOR IN MICHELANGELO'S WORK*, catalogo della mostra (Montreal,

- Musée des Beaux-Arts, 12 giugno-13 settembre 1992), a cura di P.C. Marani, Montreal 1992.
- GIANNOTTI, ed. Redig de Campos 1939 = *DIALOGI DI DONATO GIANNOTTI de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, edizione critica a cura di D. Redig de Campos, Firenze 1939.
- GNANN 2010 = A. GNANN, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina, 8 ottobre 2010-9 gennaio 2011), Wien-Ostfildern 2010.
- GOTTI 1875 = A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 voll., Firenze 1875.
- GRISOLIA 2013 = F. GRISOLIA, «Nuovo Apelle, e nuovo Apollo». *Domenico Maria Manni, Michelangelo e la filologia dell'arte*, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 2, pp. 117-150.
- HEKLER 1930 = A. HEKLER, *Michelangelo und die Antike* in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1930, pp. 201-223.
- HENNEBERG 1970 = J. VON HENNEBERG, *An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Rome*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 157-171.
- HIRST 1978 = M. HIRST, *A drawing of The Rape of Ganymede by Michelangelo*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, 2 voll., Firenze 1978, vol. II, pp. 253-260.
- HIRST 1988A = M. HIRST, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993 (ed. or. *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London 1988).
- HIRST 1988B = M. HIRST, *Michelangelo draftsman*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 9 ottobre-11 dicembre 1988), Milano 1988.
- HIRST 1998 = M. HIRST, *Introduction*, in A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, pp. I-XX.
- HIRST 2011 = M. HIRST, *Michelangelo. I. The achievement of fame, 1475-1534*, New Haven-London 2011.
- JOANNIDES 1995 = P. JOANNIDES, *On the Recto and the Verso of a Sheet of Drawings by Michelangelo at Princeton*, in «Record of The Art Museum Princeton University», 54, 1995, 2, pp. 2-11.
- JOANNIDES 1996 = P. JOANNIDES, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 27 ottobre 1996-5 gennaio 1997; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 19 gennaio-30 marzo 1997; Chicago, The Art Institute, 12 aprile-22 giugno 1997; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 7 ottobre-14 dicembre 1997; Londra, The Queen's Gallery, 23 gennaio-5 aprile 1998), Washington-London 1996.

- JOANNIDES 2003 = P. JOANNIDES, *Michel-Ange. Élèves et copistes, Inventaire général des dessins italiens. VI*, Paris 2003.
- KIRKENDALE 2001 = W. KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to L'Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*, Firenze 2001.
- LOMBROSO 1890 = C. LOMBROSO, *Anomalie psichiche in Michelangelo e Virgilio*, in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», XI, 1890, pp. 331-333.
- MANN 1950 = TH. MANN, *L'eros di Michelangelo*, in *Michelangelo, Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998, pp. 489-499 (ed. or. *Michelangelo in seinen Dichtungen*, in «Du», 1950; poi *Die Erotik Michelangelos*, in Th. Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt am Main 1953).
- MARONGIU 2008 = M. MARONGIU, *CVRRVS AVRIGA PATERNI. Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII-XVIII*, Lugano 2008.
- MARONGIU 2013 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 1, pp. 257-319.
- MARONGIU 2014 = M. MARONGIU, "...perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime...". *I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», IV, 2014, 1, pp. 11-55.
- MARONGIU 2016 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, in *Intorno a Marcello Venusti*, Atti della Giornata di studi (Roma, 12 maggio 2015), a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 45-54.
- MARONGIU 2017 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri*, in C.C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017, pp. 287-289, 354-355.
- MARONGIU 2019 = M. MARONGIU, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 13-73.
- MICHELANGELO'S DREAM 2010 = MICHELANGELO'S DREAM, catalogo della mostra (Londra, The Courtauld Gallery, 18 febbraio-16 maggio 2010), a cura di S. Buck, London 2010.

- IL MITO DI GANIMEDE 2002 = *IL MITO DI GANIMEDE PRIMA E DOPO MICHELANGELO*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-30 settembre 2002), a cura di M. Marongiu, Firenze 2002.
- MONTALE 1976 = E. MONTALE, *Michelangelo poeta*, Bologna 1976.
- OBERDORFER 1913 = A. OBERDORFER, *Saggio su Michelangelo*, Milano 1913.
- ØSTERMARK-JOHANSEN 1998 = L. ØSTERMARK-JOHANSEN, *Sweetness and Strengh. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Aldershot-Brookfield 1998.
- PALUMBO 2012 = M. PALUMBO, *Michelangelo e la virtù*, in «Artista», 2012, pp. 26-37.
- PANOFSKY 1939 = E. PANOFSKY, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 236-319 (ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939).
- PAPINI 1949 = G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Milano 1949.
- PARLAGRECO 1887 = C. PARLAGRECO, *Michel Angelo Buonarroti (il Vecchio). Studio*, Napoli 1887.
- PASCALE 1902 = V.I. PASCALE, *Michelangelo Buonarroti poeta (studio letterario, storico, filosofico)*, Napoli 1902.
- PECCHIAI 1950 = P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti*, Roma 1950.
- PERRIG 1979 = A. PERRIG, ad vocem *Cavalieri, Tommaso de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma 1979, pp. 678-680.
- PERRIG 1991 = A. PERRIG, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven-London 1991.
- PETROVICH 1945 = R. PETROVICH, *On the crossroad of two destinies: Correggio and Michelangelo*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XXVIII, 1945, 1, pp. 327-346.
- POPHAM, WILDE 1949 = A. E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King*, London 1949.
- REDIG DE CAMPOS 1946 = D. REDIG DE CAMPOS, *Il Genio e l'Angelo*, in *Raffaello e Michelangelo*, Roma 1946, pp. 113-147.
- REGAN 2012 = L.K. REGAN, *Give and Take. Michelangelo and the Drawings for Tommaso de' Cavalieri*, in *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, a cura di D. Guth e E. Priedl, Bielfeld 2012, pp. 271-300.
- RIZZI 1924 = F. RIZZI, *Michelangelo poeta*, Milano 1924.
- ROLLAND 1905 = R. ROLLAND, *Michel-Ange*, Paris 1905.

- ROMANI 2013 = V. ROMANI, *Osservazioni su alcuni disegni di Michelangelo del terzo decennio del Cinquecento*, in *Michelangelo als Zeichner*, Atti del Convegno internazionale (Vienna, 19-20 novembre 2010), a cura di C. Echingher-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster 2013, pp. 313-328.
- ROVETTA 2015 = A. ROVETTA, *I disegni di Michelangelo per Gherardo Perini, Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna*, in *D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 30 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia 2015, pp. 15-19.
- RUVOLDT 2003 = M. RUVOLDT, *Michelangelo's Dream*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 2003, pp. 86-113.
- RUVOLDT 2010 = M. RUVOLDT, *Michelangelo's mythologies*, in *Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300-c. 1550*, a cura di A. Lee, P. Péporté, H. Schnitker, Leiden 2010, pp. 207-224.
- RUVOLDT 2013 = M. RUVOLDT, *Michelangelo's Open Secrets*, in *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, a cura di T. McCall, S. Roberts, G. Fiorenza, Kirksville 2013, pp. 105-125.
- RUVOLDT 2020 = M. RUVOLDT, *Gossip and reputation in sixteenth-century Rome: Tommaso de' Cavalieri and Lavinia della Valle*, in «Renaissance Studies», XXXIV, 2020, 3, pp. 374-391.
- SASLOW 1986 = J. M. SASLOW, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven 1986.
- SCHEFFLER 1892 = L. VON SCHEFFLER, *Michelangelo. Eine Renaissancestudie*, Altenburg 1892.
- SICKEL 2006 = L. SICKEL, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelo. Mit einem Exkursus über Filippo Cicciporci*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006, pp. 163-221.
- SYMONDS 1893 = J.A. SYMONDS, *The Life of Michelangelo Buonarroti based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence*, 2 voll., Philadelphia 2002 (ed. or. London 1893).
- TESTORI 1975 = G. TESTORI, *Un uomo in una donna, anzi uno Dio*, in M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. Barelli, introduzione di G. Testori, Milano 1975, pp. 5-12.
- THODE 1908-1913 = H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913.
- TOLNAY 1943-1960 = CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1943-1960.

- TOLNAY 1975-1980 = CH. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980.
- VARCHI 1549 = B. VARCHI, *Due Lezzioni*, Firenze 1549.
- VASARI, ed. Barocchi 1962 = G. VASARI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962.
- VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987.
- VASARI, ed. Bottari 1759-1760 = *VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI SCULTORI E ARCHITETTI SCRITTE DA GIORGIO VASARI pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note*, a cura di G. Bottari, 3 voll., Roma 1759-1760.
- WALLACE 2010 = W. E. WALLACE, *Michelangelo. The Artist, the Man, and His Times*, Cambridge-New York 2010.
- WILDE 1953 = J. WILDE, *Michelangelo and his studio*, London 1953.

Didascalie

- Fig. 1. Giulio Clovio (attr.), *Ratto di Ganimede* (da Michelangelo) (1534 circa) matita nera, mm 361 x 275. Cambridge, Mass., Harvard Art Museums / Fogg Museum, Gifts for Special Uses Fund, inv. 1955.75. © President and Fellows of Harvard College
- Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, *Supplizio di Tizio* (1532 circa), matita nera, mm 190 x 330. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912771. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019
- Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1533 circa, matita nera, mm 410 x 234. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912766. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019
- Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Baccanale di putti* (1533-1534 circa), matita rossa, mm 271 x 385. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912777. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019
- Fig. 5. Michelangelo Buonarroti, *Cleopatra* (1534 circa), matita nera, mm 225 x 170. Firenze, Casa Buonarroti, inv. 2 F. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze
- Fig. 6. Artista della metà del XVI secolo, *Ritratto di Tommaso de' Cavalieri* (?) (da Michelangelo ?), matita nera, mm 361 x 275. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 595. © Bayonne, Musée Bonnat-Helleu / cliché: A. Vaquero
- Fig. 7. Benedetto Varchi, *Due Lezzioni*, Firenze 1549, p. 47. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze
- Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *Non vider gli occhi miei cosa mortale*, in Benedetto Varchi, *Due Lezzioni*, Firenze 1549, p. 52. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze
- Fig. 9. Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Postille al sonetto di Michelangelo "Non vider gli occhi miei cosa mortale"* (particolare) (1617-1623). Firenze, Archivio Buonarroti, vol. XV, fol. 152. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze
- Fig. 10. Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Postille al sonetto di Michelangelo "Non vider gli occhi miei cosa mortale"* (particolare) (1617-1623). Firenze, Archivio Buonarroti, vol. XV, fol. 152. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze.
- Fig. 11. *Rime di Michelagnolo Buonarroti, Raccolte da Michelagnolo suo Nipote*, Firenze 1623, frontespizio. © Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze.





2





4





6

A l'arte di beltà, che meco uenne.
 che bene la si portò dal Cielo questo angelo celeste; &
 perche ciascuno possa meglio giudicare non tanto le
 diuerse cagioni, che assegna egli stesso à l'Amore suo,
 & passioni, ma ancora i bellissimoi concetti ui recitarò
 due interi de' suoi sonetti, veggendo quãto m'ascoltate
 (mentre ui recito delle sue cose) volentieri, & con che-
 tissima attenzione, & il primo sarà quello indiritto à
 M. Tommaso Cavalieri giouane Romano nobilissi-
 mo, nel quale io conobbi già in Roma (oltra l'incompa-
 rabile bellezza del corpo) tanta leggiadria di costumi,
 & così eccellente ingegno, et graziosa maniera, che ben
 meritò, & merita ancora, che piu l'amasse chi maggior-
 mente il conosceua.

*A che piu debbo homai l'intensa uoglia
 Sfogar con pianti, o con parole meste,
 Se di tal sorte il Ciel, che l'Alma ueste,
 Tardi, o per tempo alcun mai non ne spoglia?*
*A che l'cor lasso à piu languir m'iuoglia,
 S'altri pur dee morir? dunque per queste
 Luci, l'hore del fin sien men moleste,
 Ch'ogni altra ben ual men, ch'una mia doglia.*
*Però se l'colpo, ch'io ne rubo, e'n uolo
 Schifar non posso; & men s'è destinato,
 Chi enterrà fra la dolcezza, e'l duolo?
 Se uinto, & preso io debbo esser beato,
 Marauiglia non è, se nudo, & solo,
 Resto prigion d'un cavalier armato.*

L'altro sarà questo, fatto per auentura sopra il sogget-
 to medesimo, degno per mio giudizio di qualunque
 miglior Filosofo, & non inescitato Poeta;

Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume,

52
 che il Poeta nostro intendesse di questa arte, & di questo Amore lo mostrano manifestissimamente (oltra l'età, & costumi suoi honestissimi) tutti i componimenti di lui pieni d'Amore Socratico, & di concetti Platonicci, de i quali essendo homai l'hora tarda, & restandoci, che dire pure assai intorno la maggioranza dell'arti, uoglio, che mi baste allegare vn sonetto solo, il quale però puo valere per molti, & mostrerà (come disse quello ingegnossimo Poeta di ciance, et da trastullo) che egli è nuouo Apollo, & nuouo Apelle, & non dice parole, ma cose, tratte non solo del mezzo di Platone, ma d'Aristotile.

Non uider gl'occhi miei cosa mortale

Alhor, che ne' bei uostri intera pace

Trouai, ma dentro, ou' ogni mal dispiace,

Chi d'Amor l'Alma a se simil m'assale:

Et se creata à Dio non fusse eguale

Altro, che l'bel di fuor, ch' à gl'occhi piace

Piu non uorria, ma perch' è si fallace,

Trascende nella forma uniuersale.

Io dico, ch' à chi uiue quel che muore

Quetar non puo disir, ne par s'aspetti

L'eterno al tempo, oue altri cangia il pelo.

Voglia sfrenata è l'senso è, non amore,

Che l'Alma uccide; e l'nostro fa perfetti

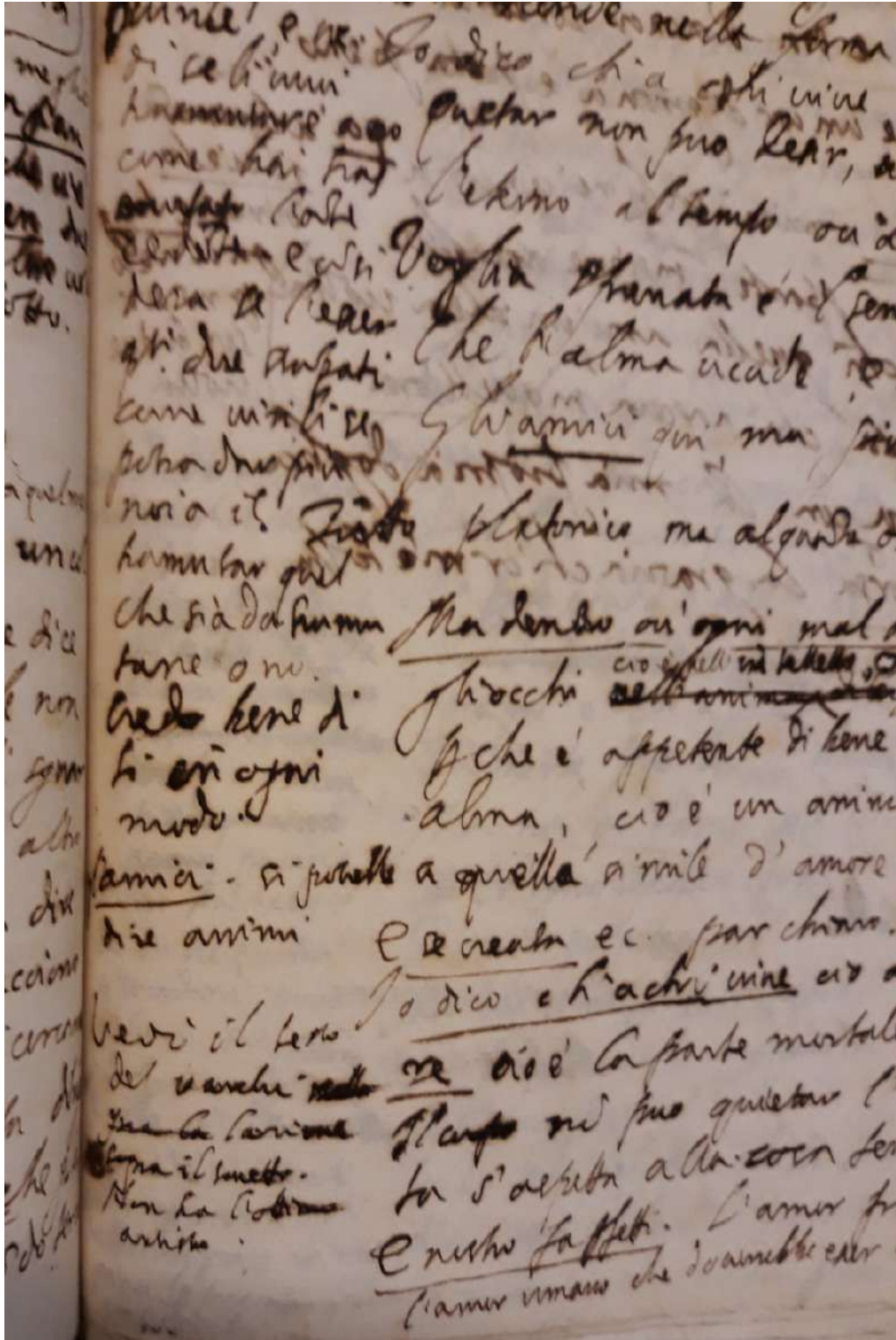
Gl'Amici qui, ma piu per morte in Cielo.

Da questo sonetto penso io, che chiūque ha giudizio, potrà conoscere quanto questo Angelo, anzi Arcangelo, oltra le sue tre prime, & nobilissime professioni Architettura: Scultura, & Pittura, nelle quali egli senza alcun contrasto non solo auanza tutti i moderni, ma trapassa gl'Antichi, sia ancora eccellente, anzi singola-

Non veder gli occhi
Habi in ~~con~~ ^{derazione} che allora che ne hai un
glo amato ~~o~~ ^o ~~quasi~~ ma ~~che~~ ^o
Palkardente Chid'anni ~~o~~ ^o
e ad abnigi ~~o~~ ^o
~~o~~ ^o
Quarda ~~o~~ ^o
une ben ricino ~~o~~ ^o
Se chiosanest ~~o~~ ^o
amor platonica ~~o~~ ^o
Quinda ~~o~~ ^o
di ce li unni ~~o~~ ^o
Lamentose ~~o~~ ^o
come hai tot ~~o~~ ^o
Quinta ~~o~~ ^o
Lamenta e gli ~~o~~ ^o
dera de Rean ~~o~~ ^o
gli due angati ~~o~~ ^o
come un li us ~~o~~ ^o
pcho due fin ~~o~~ ^o
noia il. ~~o~~ ^o
hannu la quel ~~o~~ ^o

Non veder gli occhi
Allor che ne hai un
Trovar, ma ~~che~~ ^o
Chid'anni ~~o~~ ^o
e ad abnigi ~~o~~ ^o
Quarda ~~o~~ ^o
une ben ricino ~~o~~ ^o
Se chiosanest ~~o~~ ^o
amor platonica ~~o~~ ^o
Quinda ~~o~~ ^o
di ce li unni ~~o~~ ^o
Lamentose ~~o~~ ^o
come hai tot ~~o~~ ^o
Quinta ~~o~~ ^o
Lamenta e gli ~~o~~ ^o
dera de Rean ~~o~~ ^o
gli due angati ~~o~~ ^o
come un li us ~~o~~ ^o
pcho due fin ~~o~~ ^o
noia il. ~~o~~ ^o
hannu la quel ~~o~~ ^o

ma me ho
non pian
pcho av
men de
alio un
Lotto.



R I M E
D I
MICHELAGNOLO
BVONARROTI.

Raccolte da Michelagnolo
suo Nipote.

L. Luca degli Albizzi



IN FIRENZE APPRESSO I GIVNTI
CON LICENZA DE' SVPERIORI
M. DC. XXIII