



MICHELANGELO  
E LA MORTE DI CECCHINO BRACCI

*un'analisi del progetto funebre*

Anne Haak  
3845001  
a.haak@uu.nl

Universiteit Utrecht  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Italiaanse taal en cultuur

Relatore: dr. R. Spielman

2016-2017

---

## INDICE

Introduzione	3
Luigi del Riccio	6
Le poesie	9
Gli epitaffi	12
Consolatio	15
Problematica dei giochi di parole e poscritti	17
La tomba	23
Il progetto	23
La critica	27
Un'opera d'insieme	31
Conclusione	34
Riassunto in olandese	36
Bibliografia	37
Indice delle immagini	39

---

## INTRODUZIONE

«Oyme, messer Donato moi ! Il nostro Cechino è morto !

Rachomandoui la memoria et riuerentia ci portaua et delle buone et rare qualita sue,  
quale da poi la partita uostra erano multiplicatae in infinito. tanto che e cieli.  
che sempre ne portano il meglio. ce l'hanno tolto. Tutta Roma lo piagnie.  
Messer Michelagnolo mi fa il disegno d'uno onesto sepulcro di marmo,  
et uoi ui degnierete di fare lo epitaffio et mandarmelo con una epistola confortatoria,  
se sarà a tempo, che mi ha cauato l'anima. Patientia ! Viuo con mille et mille morte l'ora.

O Dio ! Come fortuna ua cangiando stile !

Il tuo (?) Luigi del Riccio disperato.»<sup>1</sup>

Così scrisse Luigi del Riccio il suo dolore per la perdita del nipote Francesco de' Bracci in una lettera all'amico Donato Giannotti. Il giovane quindicenne, detto «Cecchino», scomparve a Roma l'8 gennaio del 1544. Cecchino fu molto caro a Del Riccio e al circolo intellettuale di Firenze per la sua bellezza e il suo fascino.<sup>2</sup> Non si sa molto delle circostanze attorno al suo decesso, né della sua vita e situazione, tranne il fatto che era figlio di un *fuoruscito* fiorentino di nome Zanobi. Durante il breve governo del duca crudele Alessandro de' Medici il padre fu cacciato dalla sua città natale dovuto alle attività politiche. Successivo al suo imprigionamento nel 1530, il giovane Cecchino fu affidato allo zio Luigi del Riccio.<sup>3</sup>

Fu quindi Del Riccio a chiedere Michelangelo Buonarroti nei giorni immediatamente successivi all'8 gennaio 1544 di progettare un monumento sepolcrale per Cecchino e in più di comporre quindici epitaffi in memoria del giovane defunto. Michelangelo acconsentì alla richiesta, e la promessa fu mantenuta: l'artista disegnò una tomba che poi fu installata nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli (immagine 1). Inoltre compose un madrigale, un sonetto e niente di meno che quarantotto epitaffi (al posto dei quindici prima concordati) nei quali piange la morte di Cecchino (*Rime* 179-228).

---

<sup>1</sup> C. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin: G. Grote 1897, p. 532.

<sup>2</sup> J. M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo*, New Haven/London: Yale University Press 1991, p. 339.

<sup>3</sup> A. J. Smith, 'For the Death of Cecchino Bracci', *The Modern Language Review* 58 (1963) 3, p. 355.  
M. Buonarroti, *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano: RCS Libri 2010 p. 373.

È piuttosto particolare che un giovane come Cecchino, non avendo dato alcune prestazioni d'importanza, ottiene un posto così prominente in una chiesa venerabile di Roma; tanto meno che il Michelangelo in persona disegna il suo sepolcro. Infatti, già da anni Michelangelo era in servizio di un numero esiguo ed esclusivo di committenti, tra cui i papi e i loro rappresentanti.

I componimenti poetici che scrisse Michelangelo furono raccolti da Del Riccio insieme ai contributi di Domenico Giannotti, Giovanni Aldobrandini, Carlo Gondi, Paolo Del Rosso e Antonfrancesco Grazzini in un codice ora alla Nazionale di Firenze (*Magl.* VIII. 38).<sup>4</sup> Il fatto che Michelangelo in particolare diede alla serie commemorativa per Cecchino il contributo maggiore con i suoi cinquanta componimenti funebri, conduce alle domande seguenti: quali furono le motivazioni dell'artista di fare sia il sepolcro, che gli epitaffi per Cecchino? Aveva un rapporto speciale con il giovane, o potrebbe celarsi un altro motivo nella sua partecipazione?

La rivelazione della propria natura di Michelangelo Buonarroti è una ricerca disperata di cui ci si occupa da anni. Sembra quasi che l'artista abbia avuto tante indoli e personalità quanti biografi.<sup>5</sup>

Già nel suo tempo era il miglior documentato artista e questo lavoro è stato sempre proseguito.

Avvicinarsi alla persona di Michelangelo in se stesso non è difficile, dato che le fonti sono dettagliate e affidabili: di maggiore importanza sono le poesie e frammenti poetici di Michelangelo insieme alle sue lettere. Per le notizie quotidiane delle sue attività ci sono i *Ricordi*, documenti d'archivio del genere commerciale e finanziario. Sebbene al primo sguardo sembrano trattare soltanto questioni ordinarie, contengono in alcuni casi delle informazioni pregevoli. Però, per quanto si abbia a propria disposizione un certo numero di dati, una delle più grandi difficoltà della definizione del ritratto di Michelangelo è la sua controvoglia di svelarsi al pubblico.<sup>6</sup> Tuttavia spero di dare un contributo positivo mediante questa tesi.

Per comprendere meglio il rapporto tra Michelangelo e Cecchino Bracci, bisogna soffermarsi prima sul contesto e sul 'committente' di ambedue i progetti, Luigi del Riccio. Per questo, il primo capitolo osserverà il personaggio di Del Riccio e il rapporto tra lui e Michelangelo. Verranno discussi anche i contatti con Cecchino.

---

<sup>4</sup> P. Procaccioli, 'Luigi del Riccio' in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990.  
<[<sup>5</sup> R. J. Clements, \*Michelangelo. A self-portrait\*, New Jersey: Prentice-Hall 1963, p. 1.](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-del-riccio_(Dizionario-Biografico)/></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>6</sup> Ibid.

Il secondo capitolo si occuperà dei componimenti funebri che Michelangelo scrisse a richiesta di Luigi del Riccio. Verranno osservati i temi e motivi applicati negli epitaffi, dopodiché tratterò la problematica attorno all'interpretazione dei vari poscritti e giochi di parole. Proverò ad appurare le ragioni precise della partecipazione di Michelangelo al progetto, insieme allo scopo che avesse avuto in mente.

Nel terzo capitolo verrà analizzato il monumento funebre progettato dall'artista. Esaminerò come il sepolcro si è realizzato, affrontando il progetto e la mancanza dei documenti sull'affare. In più sarà fatta particolare attenzione alla ricezione e all'interpretazione della sepoltura.

Infine seguirà una riflessione sul legame tra gli epitaffi e la tomba per Cecchino, nella quale esaminerò se la considerazione dei due progetti come imprese separate succeda a ragione.

La tesi ha come obiettivo di dare una rassegna chiara e completa del progetto attorno alla morte di Cecchino Bracci.

Stranamente il monumento sepolcrale per Cecchino è sempre stato messo in ombra. Sia nella versione giuntiana delle *Vite* di Giorgio Vasari che nella *Vita di Michelangelo Buonarroti* di Ascanio Condivi manca ogni menzione della sepoltura. Nelle rassegne contemporanee dell'opera michelangiotesca si prescinde dal progetto funebre quasi sempre. Anche i componimenti funebri vengono considerati una parte insignificante dell'opera poetica di Michelangelo. Sono d'opinione che la causa della considerazione bassa o insignificante sia da imputare al fatto che generalmente il monumento funebre e gli epitaffi sono osservati e trattati come due questioni diverse, con cui l'uno componente è messo al servizio dell'altro e viceversa. Di conseguenza si perde di vista che le vicende andrebbero meglio interpretate e analizzate nell'insieme.

Il destino, fortunatamente, ha deciso diversamente per Cecchino. Nel 1962 David Hockney ha creato il dipinto *In memoriam of Cecchino Bracci* (Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid) e Tristan Keuris ha musicato nel 1990 *Sulla morte di Cecchino Bracci*. L'attrazione del giovane Cecchino continua a commuovere la gente ancora oggi.

## LUIGI DEL RICCIO

Michelangelo e Luigi del Riccio si erano incontrati probabilmente verso il 1535, dovuto ai loro rapporti comuni con gli Strozzi. Ambedue erano legati attraverso amicizia, collaborazione professionale e simpatie politiche alla cerchia dei fuorusciti fiorentini che si radunarono a Roma negli anni trenta del Cinquecento.<sup>7</sup> Di questo gruppo fecero parte tra gli altri Ruberto Strozzi, Niccolò Ridolfi, Giovanni Salviati, Ippolito de' Medici, Donato Giannotti e il padre di Cecchino Bracci. Luigi del Riccio fu il procuratore di Ruberto Strozzi della banca Strozzi-Ulivieri. Oltre a ciò fece il segretario e mediatore di Michelangelo: l'artista gli lasciava commissioni, ma fu anche Del Riccio a ottenere disegni, progetti e opere di Michelangelo a chi gliene facesse richiesta.<sup>8</sup>

È proprio strano che né Vasari, né Condivi fanno menzione del rapporto tra i due uomini. La dedizione di Luigi del Riccio per Michelangelo era molto integra, come sostiene Deoclecio Redig de Campos:

«La sua venerazione per Michelangelo [...] 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.»<sup>9</sup>

Michelangelo venne assistito anche da Del Riccio durante il processo della lunga trattativa sul contratto del monumento di Giulio II nella chiesa di San Pietro in Vincoli. Le prime lettere a Del Riccio datano dall'estate del 1542 quando incominciò l'ultima fase dei negoziati con gli eredi di Giulio II. Michelangelo cercava disperatamente di liberarsi di un obbligo che lo aveva tenuto catenato in una specie di servitù per quasi quarant'anni. L'artista fu esausto dell'essere infinitamente in balia di interessi contrapposti.<sup>10</sup> Sebbene le prime lettere scambiate trattassero quasi soltanto di affari, specie del monumento, presto la corrispondenza assumeva un tono più

<sup>7</sup> W. E. Wallace, 'Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci', *Artibus et Historiae* 35 (2013) 69, p. 97.

<sup>8</sup> G. Costa, 'Michelangelo e la stampa', *ACME* 60 (2007) 3, p. 221.

<sup>9</sup> D. Giannotti, *Dialoghi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, a cura di D. Redig de Campos, Firenze: Sansoni 1939, pp. 17-18.

<sup>10</sup> Da Michelangelo stesso indicato come 'la tragedia della sepoltura' E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi del Riccio*, Firenze: Valecchi 1932, p. 9.

personale. In una lettera dell'ottobre 1542 Michelangelo apre il proprio cuore a Luigi del Riccio ed esprime il suo senso di frustrazione e insoddisfazione:

«Basta che, per la fede di trentasei anni e per essersi donato volontariamente a altri, io non merito altro: la pittura e la scultura, la fatica e la fede m'han rovinato e va tuttavia di male in peggio. Meglio m'era ne' primi anni che io mi fussi messo a fare zolfanegli, ch'i' non sarei in tanta passione!»<sup>11</sup>

Dopo un lungo periodo di trattative che sembravano durare un'eternità, con l'aiuto di Del Riccio venne ratificato l'ultimo contratto. Grazie a lui la questione della sepoltura sembrava finalmente risolta.

Si può immaginare che, con questo gesto, Luigi del Riccio si fosse reso indispensabile: oltre a consigliere finanziario, mediatore e difensore diventò uno dei più cari amici di Michelangelo. Dopo la morte di Del Riccio nel 1547, l'artista racconta così del rapporto tra di loro: «era molto mio amico, e poi che morì Bartolomeo Angelini non è trovato uomo per fa[r] la mia faccende meglio di lui, né più fedelmente.»<sup>12</sup>

È quindi molto credibile e probabile che, quando era morto il giovane Cecchino tre anni prima, Michelangelo fosse più che disposto ad aiutare il suo amico e a dare sostegno mediante il progetto del monumento funebre.<sup>13</sup>

Alcuni studiosi hanno sostenuto che Michelangelo e Cecchino non si conoscevano bene, però già nelle lettere dell'artista del 1542 si osservano alcuni riferimenti al giovane che alludono a altre informazioni:

«[...] Ancora vorrei un'altra gratia da vvoi, e questa è che mi cavassi d'una certa anbiguità in che io sono rimasto stanotte, che, salutando *l'idolo nostro* [Cecchino] in sogno, mi parve che

---

<sup>11</sup> *Carteggio M*: 'Michelangelo [in Roma] a Luigi del Riccio [in Roma]' [Avanti il 24 ottobre 1542] M. Buonarroti, *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, vol. 4, Firenze: S.P.E.S. Editore, 1965-1983. p. 148.

<sup>12</sup> *Carteggio MXCII*: 'Michelangelo in Roma al nipote Leonardo in Firenze', 22 ottobre 1547 Buonarroti 1965-1983, p. 279.

<sup>13</sup> A volte è stato affermato che Michelangelo progettò il monumento per ringraziare Del Riccio della cura ricevuta durante il periodo in cui fu gravemente malato, ma questo motivo sarebbe impossibile: Michelangelo si ammalò nell'estate del 1544 e nell'inverno del 1545, mentre la prima menzione del sepolcro è già nella lettera che Luigi del Riccio inviò a Donato Giannotti il 12 gennaio 1544.

ridendo mi minacciassi; e io, non sappiendo a qual delle dua cose m'abbia a ttenere, vi prego lo intendiate da llui, e domenica, riveggiendoci, me ne raguagliate.

Vostro conn infiniti obbrig[h]i e sempre.»<sup>14</sup>

All'età di quattordici anni Cecchino segnò perfino il contratto tra Michelangelo, Giovanni de' Marchesi e l'Urbino, testimoniando l'avvenimento: «Io Francesco di Zanobi Bracci fui presente a quanto di sopra si contiene.»<sup>15</sup> Un'altra indicazione interessante fu data nel contributo di Carlo Gondi alla pubblicazione collettanea in morte per Cecchino, il quale suggerì che Michelangelo, come Del Riccio, soffrisse un dolore profondo:

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;  
onde d'un colpo fu di tre rapace:  
di lui qui il corpo e de' i due l'alma jace.<sup>16</sup>

In *The Letters of Michelangelo* E. H. Ramsden ipotizza che esattamente come i fuorusciti ammiravano in Michelangelo un caro ricordo dell'amata Repubblica, così vedevano in Cecchino un barlume di speranza e l'immagine della restaurazione. A quanto pare Cecchino fu un giovane di grazia e bellezza singolare ed è probabilmente per questo che fu esaltato da Luigi del Riccio, Donato Giannotti e Michelangelo. Gli uomini sembrano aver riposto le proprie speranze del futuro sul giovane e così egli diventò una specie di emblema dei loro ideali patriottici, o come scrisse Giannotti in uno dei sonetti dedicati a Del Riccio dopo la morte di Cecchino: «Fede tra noi del sommo bel divino».<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Saslow 1991, p. 339.

Carteggio CMLXIII: 'Michelangelo [in Roma] e [Luigi del Riccio in Roma], [Novembre-dicembre 1538? maggio 1539

Buonarroti 1965-1983, p. 98.

<sup>15</sup> G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze: Le Monnier 1875, p. 711.

<sup>16</sup> Frey 1897, p. 270.

<sup>17</sup> Frey 1897, p. 268.

E. H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, vol. 2, London: Peter Owen Limited 1963, p. 256.

## LE POESIE

L'esercizio poetico di Michelangelo si svolgeva pressoché integralmente nella sfera privata. La forma in cui le poesie sono state tramandate suggerisce che l'artista avesse inteso le sue attività per nessun altro che se stesso e il destinatario. I componimenti poetici si trovano spesso scarabocchiati su fogli sparsi in precedenza usati per disegni e a volte dietro le lettere ricevute da altri.<sup>18</sup> Si vede in base ai documenti trasmessi la cura e l'attenzione che Michelangelo dedicava alle sue poesie. In molti manoscritti è possibile seguire le diverse fasi redazionali: le correzioni, le riscrizioni e riformulazioni di una mente «alla costante ricerca della parola e dell'immagine più adatta a esprimere un *concetto*, un sentimento, uno stato d'animo».<sup>19</sup>

La critica sul piano della valutazione dell'opera poetica michelangiotesca è stata divisa. Le questioni e i punti di discussione hanno a che fare soprattutto con la qualità e l'autonomia delle poesie: sono dello stesso livello dell'arte visiva di Michelangelo e di valore indipendente, o sono considerate rilevanti soltanto perché sono di carattere fortemente confessionale riguardante la persona e la mente dell'artista? L'opera poetica di Michelangelo costituisce infatti una parte del corpus di documentazione biografica e autobiografica considerato il più esteso e saliente di ogni artista fino a quel punto.<sup>20</sup>

In parte la ricezione problematica delle *Rime* è dovuta anche all'artista stesso, continuamente elaborando e adattando le sue poesie che non raggiunsero mai un livello di soddisfazione. Questa caratteristica venne descritta anche da Condivi:

«Ma à questo ha atteso più per suo diletto, che perche egli ne faccia professione, sempre se stesso abbassando, et accusando in queste cose la ignoranza sua».<sup>21</sup>

<sup>18</sup> C. Ryan, *The Poetry of Michelangelo. An Introduction*, London: Athlone press 1998, p. 3. Buonarroti 2010, p. 9.

<sup>19</sup> Buonarroti 2010, p. 7.

<sup>20</sup> Saslow 1991, pp. 1-2.

<sup>21</sup> A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze : Studio per edizioni scelte 1998, p. 61.

Talvolta Michelangelo aggiunse commenti negativi alle poesie, come «cose vecchie dal fuoco, senza testimone» (*Rime* 91) e «[...] ma non posso scrivere» (*Rime* 157).<sup>22</sup> Si notano i commenti di questo genere anche sui fogli degli epitaffi per Cecchino: «Cose goffe! la fonte è secca; bisogna aspettar che piova [...]» (*Rime* 211).<sup>23</sup> Talaltra spedì i suoi componimenti agli amici Luigi del Riccio e Donato Giannotti con richieste di pareri e consigli:

«Messer Luigi,

Voi c'avete spirito di poesia, vi prego che mi abbreviate e rachonciate uno di questi madrigali quale vi pare il manco tristo, perché l'ò a dare a un nostro amico.

Vostro Michel [...].<sup>24</sup>

Perché un'artista come Michelangelo che era abile in così tanti modi e mezzi artistici vorrebbe anche dedicarsi alla poesia? Tenendo conto con l'ambito intellettuale in cui l'artista si muoveva, non è improbabile che coscientemente avesse voluto definirsi un *homo universalis*. Molto probabile però è la supposizione che il suo interesse primario sia stato l'autoespressione. È notato molto spesso che Michelangelo proiettava se stesso su tutto quello che faceva, diventando il suo proprio punto di riferimento. La sua poesia non solo riconosce la soggettività della sua reazione alle esperienze esterne, la celebra anche.<sup>25</sup>

Michelangelo fu sempre in servizio di committenti che ovviamente avevano una serie di esigenze e desideri precisi. Allo stesso modo in cui l'artista nel tempo libero fece disegni o sculture a scopo personale, le sue attività poetiche saranno state indubbiamente un'altra forma di una tale espressione creativa indipendente. A quanto pare l'arte visiva e l'arte scultorea in certi casi non furono sufficienti e non diedero soddisfazione a quello che l'artista voleva esprimere. Forse in un caso del genere avrà avuto bisogno di parole per far coincidere la sua concezione mentale.

---

<sup>22</sup> P. Mastrocola, *Rime e Lettere di Michelangelo*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1992, pp. 152, 203.

<sup>23</sup> Mastrocola 1992, p. 232.

Robert Clements suggerisce che Michelangelo aggiunse i commenti negativi per paura che Del Riccio volesse pubblicare i componimenti poetici.

R. J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York: New York University Press 1965, p. 141.

<sup>24</sup> *Carteggio* CMXCVIII: 'Michelangelo [in Roma] a Luigi del Riccio [in Roma]', [Settembre - 24 ottobre 1542]

Buonarroti 1965-1983, pp. 144-145.

<sup>25</sup> Saslow 1991, p. 5.

Nonostante il carattere intimo della prassi poetica di Michelangelo, alcuni dei suoi testi poetici circolavano già prima dell'apparizione postuma dell'edizione princeps delle *Rime*. Inoltre le sue poesie furono accolte positivamente. Nel 1534 il poeta Francesco Berni paragonò Michelangelo ai suoi contemporanei nel modo seguente (vv. 25-31):

[...] Ho visto qualche sua composizione,  
 Sono ignorante e pur dire d'avelle  
 Tutte lette nel mezzo di Platone.  
*Si ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle.*  
 Tacete unquanto, pallide viole  
 E liquidi cristalli e fiere snelle:  
*E' dice cose e voi dite parole.* [...] <sup>26</sup>

Nel 1547 all'Accademia Fiorentina Benedetto Varchi dedicò un'intera conferenza (*Due lezioni*) alla lettura e la spiegazione di due poesie dell'artista. Jacques Arcadelt, musicista e compositore eminente, musicò due madrigali. Alcune manipoli di altre poesie furono inserite anche nelle opere di amici e ammiratori, come quelle di Donato Giannotti e Giorgio Vasari.<sup>27</sup> Ovviamente Michelangelo si sarà sentito molto lusingato e ringraziò tutti in modo esteso. C'è dunque da chiedersi perché Michelangelo decise di rinunciare alla pubblicazione delle *Rime*. Quando Donato Giannotti insieme con Luigi del Riccio cominciarono a raccogliere un gruppo di testi poetici per la pubblicazione a stampa negli anni quaranta, Michelangelo si oppose con tutte le sue forze. Quando indovinò che ci furono già alcuni esemplari stampati, mandò tra l'altro la lettera seguente:

«Messer Luigi, e' vi pare che io vi risponda quello che voi desiderate, quande 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 ignoranza mandandomelo per Ercole, vergogniandovi a darmelo voi. Chi m'à tolto alla morte può ben anche vituperarmi; ma io non so già qual si pesi di più, o 'l vitupero o la morte. Però io vi prego e scongiuro, per la mia amicitia che è tra nnoi, che non mi pare, che voi facciate guastare quella stampa a abruciare quelle che sono

<sup>26</sup> F. Berni, *Prose e poesie*, a cura di E. Chiorboli, Firenze 1934, p. 168.

<sup>27</sup> Buonarroti 2010, p. 9.

stampate; e che se voi fate boctega di me, non la vogliate far fare anche ad altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrettanta, non di voi, ma delle vostre cose.

Michelagnuolo Buonarroto, non pictore né scultore né architectore  
ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi in casa.»<sup>28</sup>

Negli studi *Michelangelo: A self-portrait* e *The Poetry of Michelangelo* suggerisce R. J. Clements che lo scoppio d'ira con tutta probabilità avesse a che fare con gli epitaffi per Cecchino Bracci: la frase «e voi fate boctega di me, non la vogliate far fare anche ad altri» potrebbe essere un riferimento alla morte di Cecchino. È però difficile verificare la possibilità del motivo.<sup>29</sup>

---

## GLI EPITAFFI

I cinquanta componimenti che Michelangelo scrisse per la morte di Cecchino consistono di un madrigale, di un sonetto e di quarantotto quartine che si possono definire epitaffi epigrammatici. Le poesie furono scritte lungo il corso del 1544 e inviate a Del Riccio, singolarmente o raggruppate, man mano che furono composte.<sup>30</sup> I testi fanno parte (insieme ai contributi degli altri poeti prima menzionati) di una pubblicazione collettanea in morte, un genere in gran voga nel Cinquecento.<sup>31</sup>

Negli epitaffi Michelangelo tratta i diversi aspetti della morte di Cecchino e della sua bellezza straordinaria. Alcune volte dà la parola a Cecchino stesso e così finge che a parlare sia la sua anima. Importa sottolineare che le quartine sono epitaffi fittizi, nel senso che appaiono di essere

---

<sup>28</sup> *Carteggio* MLVI: 'Michelangelo [in Roma] a Luigi del Riccio [in Roma]', [Febbraio-marzo?, 1546] Buonarroto 1965-1983, p. 232.

<sup>29</sup> Clements 1963, p. 2 e Clements 1965, pp. 148-149.

<sup>30</sup> M. Buonarroto, *Rime*, a cura di G. Testori, Milano: Rizzoli Editore 1975, p. 241.

<sup>31</sup> «Si possono definire epitaffi dato che, a caratterizzarle, sono tre elementi tipici delle iscrizioni tombali: l'identità del defunto, l'ancoraggio topologico, la modalità d'esistenza [...] Oltreché epitaffi, numerose quartine possono anche definirsi epigrammi. [...] Secondo lo Scaligero, un epigramma è una poesia breve che si compone di due parti: la prima contiene l'indicazione di una cosa, di una persona o di un'azione, mentre la seconda «deduce» con un tratto di spirito, con un'agruzia qualcosa a partire dalle premesse che questa indicazione fornisce. Anche Lessing evidenzia un ritmo binario dell'epigramma, un ritmo però di natura psicologica, anziché logica come nello Scaligero. La prima parte del componimento ha la funzione di destare la curiosità del lettore e la seconda soddisfa questa curiosità. L'epigramma suppone dunque nel lettore la successione di due affetti: in un primo tempo viene creata un'attesa, un'aspettativa, ossia una tensione risolta poi dalla conclusione del testo.»

F. Voelker, 'I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio', *Italique* 3 (2000), pp. 25-26, 27.

ideati per essere incisi nella pietra sepolcrale.<sup>32</sup> L'idea è rafforzata dalla localizzazione «qui» e i riferimenti alla tomba di Cecchino che si incontrano spesso. Non è per forza così, però, che le poesie fossero state scritte con questo intento.

Nel Rinascimento l'epitaffio diventava un genere prominente, a causa della consapevolezza crescente rispetto alla caducità e alla mortalità. Si troveranno sicuramente negli epitaffi di quel periodo delle concezioni contemporanee della morte, specialmente la tendenza di minimizzare il momento del decesso tramite la maggiore prominenza degli altri aspetti. In caso di aspetti religiosi saranno evidenziate l'ascensione dell'anima al cielo oppure la riunione nell'aldilà e con aspetti classici potrà essere sollevato l'abbellimento della morte. Poi, gli epitaffi possono contenere un'edificazione del 'morire bene'. Infine ci sono i modi familiari di dissociarsi dalla morte, sia per mezzo di stilizzazione estetica, o per mezzo di svago.<sup>33</sup>

Gli epitaffi di Michelangelo mostrano molti tratti che l'artista prese dalla teoria filosofica del Neoplatonismo. Nella testimonianza di Vasari si legge come il giovane Michelangelo lasciò la bottega di Ghirlandaio per recarsi al giardino mediceo, dove incontrò tutti gli importanti intellettuali neoplatonici del tempo: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano, Girolamo Benivieni e Giovanni Pico della Mirandola.<sup>34</sup> Il periodo passato alla corte medicea e l'incontro con questi uomini di rilievo lasciò un'impronta molto profonda non solo nella sua formazione artistica, ma anche nella sua intera mentalità; nella sua concezione del mondo, della vita e, soprattutto, della morte. La sua esposizione più tardi alle teorie di Girolamo Savonarola ci aggiunse una componente religiosa. Così negli epitaffi di Michelangelo si nota che intorno al tema centrale della morte si incontrano tanti motivi che l'artista prese dal neoplatonismo e dal cristianesimo: «il sentimento pessimistico del mondo; la meditazione su gioventù e vecchiaia; il rapporto cielo-terra; il desiderio di eternità della bellezza; il corpo come carcere; il corpo come veste gloriosa al di del giudizio; il reciproco scambio di personalità nell'amore; l'immortalità dell'anima; la morte come vera vita; il concetto che è meglio non esser nati; o che è meglio morir

---

<sup>32</sup> Voelker 2000, p. 25.

È notevole che gli epitaffi iscritti sul monumento non sono quelli di Michelangelo.

<sup>33</sup> I. D. McFarlane, 'The Renaissance Epitaph', *The Modern Language Review* 81 (1986) 4, p. xxvi.

<sup>34</sup> E. Garin, 'Il Pensiero' in: C. De Tolnay, *Michelangelo. Artista, pensatore, scrittore*, vol. 2, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1978, p. 533.

giovani; la bellezza celeste come modello alla natura.»<sup>35</sup> Da questi motivi è possibile sottrarre il proprio concetto della morte.

A volte le poesie sono ancora descritte come una serie di poesie in cui Michelangelo apre il cuore ed esprime il suo lutto personale per il giovane a cui fu affezionato, ma in essenza lo stile degli epitaffi è molto decoroso, in modo adeguato a una tale situazione. In secondo luogo la supposizione dell'espressione personale del lutto è un'aspettativa romantica del decoro. Si potrebbe dire che i cinquanta epitaffi sono per niente intimi ma, come quasi tutto nel Rinascimento, destinati al pubblico.<sup>36</sup> Michelangelo agì secondo il decoro e prese ad esempio la forma prevalente in un tale caso. Sapeva anche che i suoi testi poetici – o per lo meno di quindici del totale – sarebbero stati letti da terzi. Benché facesse ciò che fu aspettato, non significa che non fosse affezionato a Cecchino.

Il progetto fu per Michelangelo anche l'occasione per eccellenza di dimostrare le sue competenze poetiche. Competitivo com'era, avrà considerato il progetto senza dubbio una possibilità di battersi contro i poeti consolidati.

Un'indicazione si vede ad esempio in una lettera inviata a Luigi del Riccio a seguito di un sonetto scritto da Donato Giannotti in memoria di Cecchino, con la richiesta «Mostratelo à Michelangelo come à censore».<sup>37</sup> Come risposta Michelangelo gli mandò il suo madrigale *S'è ver, com'è, che dopo il corpo viva* (*Rime* 192) con un poscritto in cui fa la constatazione seguente:

«[...] Il sonnetto di messer Donato mi par bello quante cosa facta a' tempi nostri; ma perch'io ò cactivo gusto, non posso far manco stima d'un panno, facto di nuovo, benché romagnuolo, che delle veste usate di seta e d'oro che farén parer bello un uom da sarti.»<sup>38</sup>

Infatti, il sonetto di Giannotti conformò interamente alle convenzioni del Cinquecento (*bello quante cosa facta a' tempi nostri*), ma in realtà fu vero il paragone di Michelangelo, cioè 'veste usate di seta e d'oro che farén parer bello un uom da sarti'. Una retorica molto elegante, ma in essenza

---

<sup>35</sup> L. Dussler, E. N. Girardi, 'Michelangelo Buonarroti' in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, 1972  
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti_%28Dizionario-Biografico%29/)>

<sup>36</sup> Smith 1963, p. 356.

<sup>37</sup> Frey 1897, p. 269.

A. H. Hallock, 'Michelangelo's Revelatory Epitaphs', *Neophilologus* 67 (1983), p. 531.

<sup>38</sup> Buonarroti 1974, p. 247.

vuota e senza sostanza. In modo sottile e “discreto” (*perch’io ò cactivo gusto*) mette a confronto il sonetto di Giannotti con il suo proprio ‘panno facto di nuovo’, un’espressione poetico originale nel quale sono visibili le proprie concezioni della morte. Infine conclude con le parole «Scrivetegliene e ditegliene e raccomandatemi a llui».<sup>39</sup> In questo senso il progetto della pubblicazione collettanea diventò per Michelangelo una specie di competizione, considerato che ogni partecipante scrisse con lo stesso obiettivo sullo stesso argomento.<sup>40</sup> La selezione del genere dell’epitaffio offrì quindi, insieme a una variazione infinita, la possibilità di produrre il maggior contributo e di superare gli ‘avversari’. Allo stesso tempo poteva compiacere al desiderio di Luigi del Riccio di raccogliere molti testi per rendere omaggio a Cecchino.

---

### CONSOLATIO

Malgrado le esigenze del decoro, ci fu ancora spazio per originalità. Gli epitaffi di Michelangelo si differiscono sostanzialmente dalle poesie che gli altri poeti mandarono a Luigi del Riccio. Al contrario degli altri, che piansero la sorte tragica e ne commiserarono, Michelangelo esaminò la morte di Cecchino da un punto di vista diverso: non descrisse come il mondo doveva elaborare la perdita del giovane, ma sottolineò il fatto che Cecchino fu finalmente liberato dall’esistenza terrestre per arricchire il cielo con la sua anima e la sua bellezza. Perciò la tematica delle poesie combacia al genere del *consolatio*, ovvero una composizione scritta per consolare sé o altri dal dolore. Secondo Michelangelo la tristezza è inutile come le lacrime, dato che Cecchino è finalmente liberato dal mondo. Nel seguente epitaffio lascia a parlare Cecchino che cerca di confortare il lettore:

(180)

Deh serbi, s’è di me pietate alcuna  
che qui son chiuso e dal mondo disciolto,  
le lacrime a bagnarsi il petto e ‘l volto  
per chi resta soggetto alla fortuna.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Hallock 1983, pp. 531-533.

<sup>40</sup> Voelker 2000, p. 29.

<sup>41</sup> Buonarroti 1975, p. 242.

La morte è inoltre descritta come un bene, liberando Cecchino dalla prigione corporea affinché salisse in paradiso. La sua situazione è decisamente migliore di quella di prima:

(220)

Deposto ha qui Cecchin sì nobil salma  
per morte, che 'l sol ma' simil non vide.  
Roma ne piange, e 'l ciel si gloria e ride,  
che scarca del mortal si gode l'alma.<sup>42</sup>

Veramente la Morte ha fatto una cortesia a Cecchino per non farlo invecchiare. Con una vita lunga aumentano le possibilità di commettere peccati e atti impuri:

(181)

Perché ne' volti offesi non entrasti  
dagli anni, Morte, e c'anzi tempo i' mora?  
Perché nel ciel non sale e non dimora  
cosa che 'nvecchi e parte il mondo guasti.<sup>43</sup>

La morte non volle uccidere la bellezza di Cecchino con le armi degli anni e della vecchiaia:

(182)

Non volse Morte non ancider senza  
l'arme degli anni e de' superchi giorni  
la beltà che qui giace, acciò c'or torni  
al ciel con la non persa sua presenza.<sup>44</sup>

In questa quartina si è distratto della morte e consolato dalla bellezza. Dal punto di vista del lettore moderno questo cambiamento di discorso può sembrare un po' eufemistico, ma è appunto rilevante. Michelangelo perseguì il bello e considerò la bellezza fisica un segno esteriore della bellezza spirituale e mentale. La bellezza visibile fu per lui di maggiore valenza, essendo il simbolo più effettivo della vera bellezza spirituale – infatti secondo il Neoplatonismo l'occhio era il più nobile dei sensi – e la bellezza umana può condurre più facilmente degli altri mezzi alla contemplazione del divino.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 258.

<sup>43</sup> Ibid., p. 242.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> A. Blunt, *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Oxford: Oxford University Press 1962, pp. 67-68.

## PROBLEMATICA DEI GIOCHI DI PAROLE E POSCRITTI

Le poesie per Cecchino suscitano ancora parecchi interrogativi: ad esempio è complicato cogliere il senso dei poscritti e giochi di parole, di tono poco funebre, che il poeta ha aggiunto ad alcuni epitaffi. Un esempio si trova nella quartina *Qui son de' Bracci, deboli a l'impresa* (Rime 184), nella quale Michelangelo tratta l'inutilità della lotta contro la morte e allo stesso momento gioca sul nome della famiglia di Cecchino:

(184)

Qui son de' Bracci, deboli a l'impresa  
 contr'a la morte mia per non morire  
 meglio era esser de' Piedi per fuggire  
 che de' Bracci, e non far da llei difesa.<sup>46</sup>

In effetti la comicità della poesia è in netto contrasto con la serietà della vicenda che fu alla base delle poesie, ma in verità non è altro che un modo di dissociarsi della morte attraverso un gioco di parole ingegnosamente trovato, magari capace di suscitare un riso al lettore.

In particolare un gioco di parole ha creato parecchi problemi. Le opinioni sono diverse dato che nel poscritto dell'epitaffio Michelangelo propone un'alternativa ambigua per gli ultimi due versi che ha suscitato molti interrogativi sul rapporto esatto tra Michelangelo e il giovane Cecchino:

(197)

La carne terra, e qui l'ossa mie, prive  
 de' lor begli occhi e del leggiadro aspetto,  
 fan fede a quel ch'i' fu' grazia e diletto  
 in che carcer quaggiù l'anima vive.

*Pigliate questi dua versi di socto, che son cosa morale ;  
 e questo ui mando per la recta de' quindici polizini.*

fan fede a quel ch'i' fui grazia nel letto,  
 che abbracciava e 'n che l'anima vive.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Buonarroti 1975, p. 243.

<sup>47</sup> Ibid., p. 250.

La variazione ha portato all'interpretazione che Michelangelo avrebbe avuto un rapporto omoerotico con Cecchino.<sup>48</sup> L'orientamento sessuale di Michelangelo è stato un soggetto di congettura soprattutto perché di fatto la supposizione è diametralmente all'affermazione dell'artista sulla propria castità.<sup>49</sup>

L'epitaffio però non è l'unico motivo che ha fatto pensare i critici. In alcune lettere destinate a Luigi del Riccio, Michelangelo avrebbe dichiarato i suoi sentimenti per Cecchino (*Carteggio* CMLXIII nel primo capitolo, *Carteggio* CMXCIX qui sotto):

«Messer Luigi signior mio caro, *el mio amore* à retificato al contratto che io gli ò fatto di me, ma dell'altra retificagione che voi sapete non so già quello che me ne pensi; però mi rachomando a voi e a messer Donato e al terzo poi o prima, come volete.

Vostro pien d'affanni

Michelangiolo Buonarroti [in] Roma.

*Cose vechie dal fuoco, senza testimone.* [...]»<sup>50</sup>

A mio parere, il fatto che il rapporto tra Michelangelo e Cecchino viene spiegato essendo omoerotico è ingiusto.<sup>51</sup> Le espressioni di Michelangelo vanno interpretati nel loro contesto storico, cioè, nell'ambito della cultura rinascimentale.

Tra l'élite culturale, il neoplatonismo di Ficino era una teoria filosofica popolare. Secondo questa filosofia esisteva una grande differenza tra sodomia, che valeva come molto spregevole e fu punita severamente, e il cosiddetto *amor socraticus*, il che fu lodato come la più alta forma di amicizia. Secondo l'*amor socraticus*, un uomo poteva servirsi della bellezza e l'amicizia dell'altro (e viceversa) per raggiungere il sommo bene, ovvero Iddio. La teoria pose che desideri carnali

---

<sup>48</sup> Ad esempio Giovanni Testori: «inequivocabile affermazione sulla natura dei suoi rapporti col ragazzo.» Ibid.

<sup>49</sup> Tiberio Calgagni fissa la conferma di Michelangelo in una postilla nella biografia condiviana dell'artista: «Del cioto. Questo ho io fatto sempre, e se ti vòì prollungar la vita, non lo usare o pure quanto poi 'l meno.» C. Elam, «“Che ultima mano?”: Tiberio Calgagni's postille to Condivi's Life of Michelangelo', in: *Condivi* 1998, p. XLV.

<sup>50</sup> *Carteggio* CMXCIX: 'Michelangelo in Roma a Luigi del Riccio [in Roma]', [Settembre - 24 ottobre 1542] Buonarroti 1965-1983, p. 146.

<sup>51</sup> Per quanto riguarda la presunta 'omosessualità' di Michelangelo sono dell'opinione che il termine 'omosessualità' è adottato ingiustamente. Il concetto dell'omosessualità è una concezione moderna che non esisteva nel Cinquecento. Perciò le tendenze menzionate dovrebbero essere indicate usando il termine 'omoerotismo'.

potessero essere purificati per divenire cristiani.<sup>52</sup> Queste espressioni di affezione e desiderio quindi non furono punite. Ricadeva persino sotto le convenzioni culturali di dichiararsi, essendo un uomo vecchio, rapito della bellezza dei giovani, di offrirgli un omaggio e di scrivere poesie erotiche; quel tipo di comportamento fu considerato un segno di delicatezza raffinata. In una lettera a un amico sconosciuto Michelangelo racconta la storia di un conoscente che raccomanda suo figlio affinché egli vada alla bottega dell'artista, poiché non appena l'artista avesse visto la bellezza eccezionale del ragazzo, lo avrebbe di sicuro 'cacciato' fino a letto. Michelangelo rifiuta il ragazzo e dice di lasciare il piacere piuttosto al padre. La storia mostra come il padre riconosce pubblicamente l'attrazione che un bel giovane potrebbe esercitare su un uomo più vecchio.<sup>53</sup>

Bisogna anche considerare l'uso linguistico: la parola 'amore' conobbe un utilizzo più ampio nel Cinquecento. Benché la parola fosse usata per esprimere un desiderio sessuale o affezione familiare, fu anche un'indicazione di sottomissione sociale e politica, un segno di carità verso un subordinato, oppure un'espressione di fiducia tra pari.<sup>54</sup> Si noti, ad esempio, l'uso variabile in una lettera di Luigi del Riccio a Michelangelo:

«[...] et se non vi parrà fatica il fare loro risposta, sarete causa di farli conoscere et che qualcuno farà loro carezze per *amore* vostro, [...]  
Et mi vi racomando. State sano et *amatemi*, [...].»<sup>55</sup>

Non spetta a me mettere in discussione o negare i sentimenti omoerotici di Michelangelo, ma non sono dell'opinione che Michelangelo fosse affezionato a Cecchino in tale modo. L'insistenza dell'artista che i versi alternativi sono «cosa morale» suggerisce la sua aspettativa che potrebbero essere spiegati in un modo diverso. Michelangelo sta cercando di prevenire un'interpretazione 'sbagliata'.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London/New York: Routledge 1993, p. 38.

<sup>53</sup> A. Hughes, *Michelangelo*, London/New York: Phaidon Press 1997, pp. 325-326.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>55</sup> *Carteggio* MXV: 'Luigi del Riccio in Roma a Michelangelo [in Roma]', 16 dicembre 1543 Buonarroti 1965-1983, p. 174.

<sup>56</sup> Saslow 1991, p. 359.

Anche Condivi menziona l'argomento in *Vita di Michelangelo*:

«Ha etiandio amata la bellezza del corpo, come quello che ottimamente la conosce, et di tal guisa amata, che appo certi huomini carnali et che non sanno intendere amor di bellezza se non lascivo e dishonesto, ha porto cagione di pensare et di dir male di lui, come se Alcibiade giovane formosissimo, non fusse stato da Socrate castissimamente amato dal cui lato, quando seco si posava, soleva dire non altrimenti levarsi, che dal lato del suo padre. Io più volte ho sentito Michelagnolo ragionar et discorrer sopra l'amore, et udito poi da quelli che si trovaron presenti, lui non altrimenti del amor parlare, di qualche appresso di Platone scritto si legge.»<sup>57</sup>

A mio avviso, i versi alternativi di Michelangelo sono della stessa categoria dei giochi di parole: una variazione dell'originale ingegnosamente trovata e, considerando il carattere del commento, magari qualcosa discusso in precedenza.<sup>58</sup>

La maggioranza dei poscritti riguardò le diverse cibarie ricevute da Luigi del Riccio in cambio delle poesie (immagine 2). In un poscritto (*Rime* 195) si legge ad esempio: «Io non ve lo volevo mandare, perché è cosa molto goffa; ma le trote e i tartufi sforzerebbono il cielo. A voi mi raccomando».<sup>59</sup> Alcuni altri esempi recitano così:

«Pel pane inficato.»<sup>60</sup>

«Questo dicono le trote e non io ; però, s' e' versi non ui piacciono, non le marinate più senza pepe.»<sup>61</sup>

«Questo goffo decto mille volte pe' finocchi.»<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Condivi 1998, p. 62.

<sup>58</sup> Un riferimento a un argomento affrontato in precedenza si trova per esempio anche in *Rime* 186. In un poscritto di Michelangelo si legge la spiegazione della poesia, dopodiché lui rimarca: «E questo è il contrario del concetto che mi dicesti ieri; e l'uno è favola e l'altro è verità». Buonarroti 1975, p. 244.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>60</sup> *Rime* 218  
*Ibid.*, p. 257.

<sup>61</sup> *Rime* 201  
*Ibid.* p. 251.

<sup>62</sup> *Rime* 199  
*Ibid.*, p. 250.

A prima vista sembrerebbe strano il fatto che Michelangelo ricevette del cibo per le sue poesie, ma tra lui e Del Riccio ciò fu una pratica corrente. Nel madrigale *Costei pur si delibera* (*Rime* 172) si trova, ad esempio, un poscritto in cui Michelangelo scrive di non chiedere cibo in cambio: «Questo non lo metto per polizino, ma per un sogno». <sup>63</sup> Il termine ‘polizino’ si incontra (come menzionato prima) anche nei poscritti degli epitaffi e indica le carte su cui Michelangelo trascriveva poesie da offrire a Del Riccio in cambio di doni materiali. <sup>64</sup>

Interessante è il commento che l’artista aggiunge al quindicesimo testo (*Rime* 196):

«Ora è finita la promessa de’ quindici polizini; non ve ne son più obrigato, se altro non viene dal paradiso, dov’è.» <sup>65</sup>

Pare che Michelangelo inizialmente intendeva smettere dopo il numero di poesie concordato. In un’altra poesia (*Rime* 191) già commenta: «Quando vuoi non ne volete, non mi mandate più niente.» <sup>66</sup> I doni di Luigi Del Riccio lo avranno persuaso a continuare a scrivere più poesie. Sarebbe troppo facile però assumere che Michelangelo abbia continuato il progetto soltanto in cambio di cibarie. La sua partecipazione sincera è chiara dall’ultimo epitaffio della serie:

(228)

Se ‘l mondo il corpo, e l’alma il ciel ne presta  
per lungo tempo, il morto qui de’ Bracci  
qual salute fie mai che ‘l soddisfacci?  
Di tanti anni e beltà creditor resta.

*Per baia e non pel numero.* <sup>67</sup>

In questa quartina si nota che in verità la morte di Cecchino è disonesto: la morte non è qualcosa di buono, anzi, Cecchino ha perso tanti anni della sua vita e della sua bellezza. Ciò dimostra che Michelangelo ammette all’ultimo momento che in verità gli argomenti consolatori non hanno senso. Siccome la conclusione dell’epitaffio non si armonizza con l’intento

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 172.

<sup>64</sup> Buonarroti 2010, p. 361.

<sup>65</sup> Buonarroti 1975, p. 249.

<sup>66</sup> Ibid., p. 245.

<sup>67</sup> *Rime* 228  
Ibid., p. 261.

originale del progetto, aggiunge nel poscritto che la quartina fu scritto solo per scherzo. Nell'articolo *I componimenti funebri di Michelangelo*, Franz Voelker propone di «non prendere i testi di Michelangelo soltanto alla lettera, ma [di] discernere in essi anche un'operazione consolatoria compiuta con strumenti altri che quelli razionali.»<sup>68</sup> Michelangelo si rende conto che alla fine non esiste nessun modo per attenuare il dolore della morte di un quindicenne. Uno 'strumento' più efficace potrebbe essere l'amicizia.<sup>69</sup> In fondo gli epitaffi sono, oltre a un omaggio a Cecchino e un'occasione d'oro per se stesso, un caloroso gesto di sostegno per aiutare Luigi del Riccio nell'elaborazione del suo lutto.

---

<sup>68</sup> Voelker 2000, p. 35.

<sup>69</sup> Ibid.

---

## LA TOMBA

Il presunto contratto del monumento funebre per Cecchino non è stato tramandato e ormai si potrebbe suggerire con qualche certezza che non sia mai esistito. Così, l'unico testimone dell'accordo del progetto tombale è la lettera inviata da Luigi del Riccio all'amico Donato Giannotti:

«Messer Michelagnolo mi fa il disegno d'uno onesto sepulcro di marmo [...]»<sup>70</sup>

A identificare i disegni è stato Ernst Steinmann all'inizio del secolo scorso. Gli studi preparatori del monumento sono stati riconosciuti nel foglio 19F (recto e verso) di Casa Buonarroti (immagini 3a e 3b). L'analisi dei disegni permette di seguire lo sviluppo dell'idea originaria.<sup>71</sup> Come punto di partenza, Michelangelo usò le idee che aveva progettato in precedenza nei monumenti funebri di mano sua. Si può constatare, ad esempio, che la forma di base del sarcofago e lo sfondo architettonico del sepolcro mostrino delle somiglianze con quelli delle tombe Medicee. La struttura del monumento – suddiviso verticalmente in tre parti e accentuato dal frontone al centro – richiama i disegni che l'artista fece intorno al 1525 e 1526 per la tomba di Giulio II.<sup>72</sup> Confrontando i disegni precedenti con il risultato finale, si può concludere che Michelangelo continuava ad apportare modifiche al progetto finché raggiunse la soluzione corrispondente all'idea che aveva in mente. Sotto questo aspetto, la prassi scultorea dell'artista coincide con il modo in cui compose le sue poesie: dopo aver iniziato un progetto, la sua immaginazione creativa spesso rifaceva l'idea dell'opera.<sup>73</sup>

---

## IL PROGETTO

Ancora oggi sulla parete sinistra dell'atrio laterale della chiesa di Santa Maria in Araceli si può ammirare il monumento sepolcrale disegnato da Michelangelo. Entrando nel palazzo si vede il busto del giovane defunto, fiancheggiato da due iscrizioni e stemmi della famiglia Bracci di

---

<sup>70</sup> Vedi nota 1.

<sup>71</sup> P. Ragionieri, 'Tomba di Cecchino Bracci', in: Mussolin, M., (ed.), *Michelangelo. Architetto a Roma*, Milano: Silvana 2009, p. 126.

<sup>72</sup> C. De Tolnay, *Michelangelo. The Medici Chapel*, vol. 3, Princeton: Princeton University Press 1970, p. 81.

<sup>73</sup> A. C. Labriola, 'Sculptural Poetry: The Visual Imagination of Michelangelo, Keats, and Shelley', *Comparative Literature Studies* 24 (1987) 4, p. 326.

Firenze, che è collocato entro due lesene al di sopra di un sarcofago a coperchio. La struttura, poggiante su modiglioni, è coronata da un frontone semicircolare.<sup>74</sup> Gli ornamenti decorativi sono stati applicati in modo sottile, dando al sepolcro un'impressione modesta e contenuta.

Malgrado il fatto che la tomba di Cecchino sia meno appariscente, è più grande degli altri monumenti sepolcrali nella chiesa ed è composta da una quantità considerevole di marmo.<sup>75</sup> A causa del contratto mancante è difficile determinare sia la provenienza che il finanziatore del materiale. Dato che il monumento fu commissionato da Luigi del Riccio, è molto probabile che fu proprio quest'ultimo ad aver pagato l'artista in qualche modo. Del modo di pagamento, però, manca ogni indicazione. Un'ipotesi più convincente sarebbe che il materiale fosse fornito dalla scorta di Michelangelo stesso. La tomba fu eseguita negli anni in cui i lavori per il monumento di Giulio II si trovavano nella fase conclusiva. Per questo progetto di lunga durata Michelangelo aveva acquistato molti marmi, per cui non è improbabile che l'artista avesse fatto uso di questa scorta. Inoltre, Michelangelo era uno dei pochi a comprare dei marmi per uso privato: si pensi ad esempio alla *Pietà Bandini* (1547, immagine 4) e alla *Pietà Rondanini* (1552-1564, immagine 5). Nonostante la descrizione di Ascanio Condivi riguardante la vita austera di Michelangelo, si evince dalle fonti contemporanee che l'artista era un uomo molto benestante. È Michelangelo stesso il responsabile della maggioranza dei miti intorno al suo nome. L'immagine finta di un 'Michelangelo sudicio' fu propagata da lui stesso nelle lettere inviate ai familiari, mentre (specie nella sua vita tardiva) invece godeva di vestiti eleganti e fu rappresentato in una stampa contemporanea come 'patrizio fiorentino', vestendosi in broccato.<sup>76</sup>

L'esecuzione del monumento non è attribuita a Michelangelo, ma al suo servitore e collaboratore Francesco di Amadori detto l'Urbino. L'ipotesi che Urbino avesse la propria parte nella realizzazione del monumento è proposta dal fatto che, insieme agli altri assistenti Pietro Urbano e Raffaele da Montelupo, collaborava intimamente con Michelangelo negli stessi anni per portare a termine il progetto della tomba di Giulio II. Il suo contributo va ricordato anche in una lettera del dicembre 1545, inviata da Michelangelo a Luigi del Riccio, in cui l'artista fa rapporto del collaboratore che sta cercando il permesso papale per il posto della tomba:

---

<sup>74</sup> P. Ragionieri 2009, p. 124 e Wallace 2013, pp. 101-102.

<sup>75</sup> Wallace 2013, p. 102.

<sup>76</sup> Hughes 1997, p. 323.

«Urbino à parlato a messer Aurelio e parlerà di nuovo; e per quello che mi dice, arete per la sepultura di Cecchino il luogo dove avere desiderato: e detta sepultura è al fine, e riuscirà cosa bella.»<sup>77</sup>

Nonostante le affermazioni che il monumento fosse ascrivito a uno degli altri assistenti, l'attribuzione finale si fonda prevalentemente su un breve passaggio nell'edizione torrentiana delle *Vite* (1550) di Giorgio Vasari:

«[...] et a Luigi del Riccio suo domestico la sepultura di Cecchino Bracci, e quella di Zanobi Montaguto disegnò egli perché Urbino le facesse.»<sup>78</sup>

Nella versione giuntiana del 1568 però non c'è più menzione della tomba. A mio avviso, questa mancanza potrebbe essere dovuta alla biografia che scrisse Condivi nel 1553, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, tra le due edizioni di Vasari (tenendo in mente che, successivamente, Vasari ha copiato molti passaggi del testo di Condivi senza problemi). Esaminando la biografia condiviana si può notare che il testo non ha necessariamente come obiettivo di raccontare in modo fedele la vita dell'artista, anzi, è una storia tutta intorno alla purificazione del nome di Michelangelo Buonarroti: soprattutto concernente la questione della tomba di Giulio II, caratteristicamente indicata come «la tragedia della sepultura».<sup>79</sup> Verso 1520 Michelangelo venne accusato di inadempienza contrattuale verso gli eredi di Giulio II che lo rimproverarono anche di aver trafugato una grossa somma di denaro. Sia nella biografia condiviana, che nelle diverse lettere inviate durante quel periodo si leggono i tentativi fatti da Michelangelo per difendersi da queste accuse.<sup>80</sup> Infatti, egli era consapevole del fatto che la biografia di Condivi sarebbe stata pubblicata e perciò voleva ad ogni costo che tutti sapessero quanto aveva sofferto e che per tutti quegli anni

<sup>77</sup> *Carteggio* MXLVI: 'Michelangelo in Roma a Luigi del Riccio in Lione', avanti il 22 dicembre 1545 *Buonarroti* 1965-1983, p. 220.

<sup>78</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino: Einaudi 1986, pp. 948-949.

<sup>79</sup> Questo obiettivo è stato confermato nelle lettere inviate da Annibale Caro agli eredi di Giulio II. Caro dichiara che la biografia condiviana è stata scritta «da un suo discepolo, ne la quale si fa menzione specialmente de la cosa de la sepultura, di che io le parlai, e de le suo giustificazioni in questo negozio». M. Hirst, 'Michelangelo in 1505', *The Burlington Magazine* 133 (1991) 1064, pp. 760-761.

<sup>80</sup> *Condivi* 1998, pp. 48-49.

*Carteggio* MI: 'Michelangelo [in Roma] a Monsignore ... [in Roma]', [avanti il 24 ottobre 1542] *Buonarroti* 1965-1983, p. 150.

era stato un ‘prigioniero’ della corte papale. Di conseguenza, doveva necessariamente emergere che l’artista restava fedele a Giulio II. Dunque, considerato che Michelangelo si trovava in una situazione difficile – tranne la possibilità che forse non lo valutasse abbastanza importante da inserire nella storia – menzionare il monumento per Cecchino sarebbe stato una mossa poco prudente. Un’altra motivazione per l’omissione del progetto potrebbe essere il fatto che Michelangelo voleva creare il mito di lavorare solitario: la descrizione di un monumento realizzato dall’assistente ovviamente non contribuisce alla credibilità di un tale mito.

Che cosa spinse Michelangelo, definendosi in primo luogo come ‘scultore’, a consegnare così tanti epitaffi ma allo stesso tempo rinunciare alla realizzazione personale del monumento?

A mio parere, il fatto che il monumento progettato da Michelangelo non è alla fine fatto da mano sua non è da imputare al presunto desiderio dell’artista di definirsi poeta. Michelangelo si prese una grave malattia e per di più non poté assolutamente sottrarsi al servizio del pontefice Paolo III, che, nel suo entusiasmo ardente per l’artista e nel suo spirito autoritario, accampava diritti esclusivi su tutta la sua attività. Paolo III gli commissionò il completamento del Giudizio Universale, gli affidò la decorazione della cappella Paolina e la riprogettazione di Piazza Campidoglio.<sup>81</sup> È ben pensabile che l’esecuzione del monumento per Cecchino avesse preteso troppo dalle sue forze.

Anche il busto del monumento funebre non fu realizzato da Michelangelo stesso e viene attribuito a uno degli assistenti (immagine 6). Benché inizialmente l’artista si rifiutasse di fare un ritratto del giovane defunto (*Rime* 193), alla fine lo consegnò comunque. Questo si rivela da una lettera di Luigi del Riccio:

«Supricovi ritroviate certo disegno vi detti già per fare intagliar la testa di Cecchino, che sono in su quel medesimo capriccio; et voi mi dicesti farne uno, perché quello non vi piaceva. Pigliate il comodo vostro et rimandatemi quello, trovandolo; se non, non importa»<sup>82</sup>

<sup>81</sup> L. Dussler; E. N. Girardi 1972.

M. Forcellino, ‘La Tomba di Giulio II. La gloria negata’, *Incontri* 29 (2014) 1, p. 111.

<sup>82</sup> *Carteggio* MXXV: ‘Luigi del Riccio [in Roma] a Michelangelo [in Roma]’, [luglio-agosto?, 1544] Buonarroti 1965-1983, p. 187.

La risposta di Michelangelo recita così:

«Io vi rimando [...] 'l disegno non ancora; ma lo farò a ogni modo come posso meglio disegnare.»<sup>83</sup>

È un dato di fatto abbastanza speciale che Michelangelo fu disposto a disegnare Cecchino. Come afferma Vasari, Michelangelo «[...] aborriva il fare somigliare il vivo se non era d'infinita bellezza».<sup>84</sup> Il busto finale di Cecchino sembra contenuto. Il giovane ha uno sguardo limpido e aperto e le labbra arriccianti suggeriscono un sorriso dolce. I contorni del volto sono di forma sottile e delicata. Forse è proprio questa serenità a evidenziare il contrasto con la morte infelice e prematura di Cecchino.

---

## LA CRITICA

Sebbene Michelangelo fornì il disegno del progetto tombale, la sua paternità artistica è a stento riconosciuta. Il monumento non è quasi mai raccolto nelle rassegne dell'opera michelangiotesca e se viene trattato, le descrizioni riguardano generalmente i disegni preliminari. Quest'ultimo, infatti, è considerato non altro che un progetto marginale dell'opera di Michelangelo.<sup>85</sup> L'omissione del monumento è dovuta al fatto che non è stato Michelangelo stesso a realizzare la tomba? Esistono dei pregiudizi verso Michelangelo che rendono difficile l'apprezzamento dell'opera?

---

<sup>83</sup> *Carteggio* MXXVI: 'Michelangelo [in Roma] a [Luigi del Riccio in Roma]', [luglio-agosto?, 1544] Buonarroti 1965-1983, p. 188.

<sup>84</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, 1997, p. 708.

<<http://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giorgio-vasari/le-vite-dei-piu-eccellenti-pittori-scultori-e-architetti/>>

«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 bellezza.»

Questa descrizione di Vasari però non è accurata. C'è consenso sull'esistenza di altri ritratti eseguiti da Michelangelo. Dei tre disegni che l'artista avrebbe fatto, soltanto uno è stato riconosciuto come il ritratto di Andrea Quaratesi. Gli altri ritratti sono persi, cioè quelli di Tommaso Cavalieri e Cecchino Bracci.

L'«infinita bellezza» è proprio ciò che congiunge i giovani. Vale la pena menzionare che Michelangelo era affezionato a tutti i tre.

C. Gould, 'A New Portrait Attribution to Michelangelo', *Master Drawings* 27 (1989) 4, pp. 305-307.

<sup>85</sup> Wallace 2013, pp. 101-102.

Si potrebbe cogliere la natura di questa sottovalutazione della tomba di Cecchino mettendola a confronto con il progetto per monumento sepolcrale che l'artista stava completando negli stessi anni, cioè la tomba di Giulio II. Nel 1505 Michelangelo ricevette l'ordine di progettare un sepolcro per il pontefice che aveva il desiderio della costruzione di un'immensa tomba indipendente da collocare nella basilica di San Pietro, così unica per la sua tipologia che avrebbe gareggiato con i mausolei antichi.<sup>86</sup> Il primo progetto ideato dall'artista fu un monumento di tre piani con, al cuore, un mausoleo ovale (immagine 7). Circa quaranta sculture avrebbero coronato il monumento faraonico (un rettangolo di dieci metri per sette), insieme a due o tre bassorilievi che avrebbero esibito i momenti principali della vita del pontefice. Agli angoli sarebbero state collocate quattro sculture, delle quali una avrebbe rappresentato Mosè. Le dimensioni del progetto sottolineano il carattere trionfale del monumento; anche il numero delle statue previste, così come i suoi costi, erano assolutamente senza precedenti. Per il suo sepolcro, Giulio II ricercò l'artista più famoso del momento.<sup>87</sup> Michelangelo gli assicurò che non esisteva niente che potesse reggere il confronto con il suo monumento. L'iconografia del monumento fu ispirata anche dalle idee neoplatoniche e religiose dell'artista. Il progetto del 1505 raffigura non solo l'ideale neoplatonico dell'unione dell'anima con Dio, ma anche la speranza cristiana della riunione con il Creatore. È proprio un'idea di questo tipo a cui ci si è abituati studiando Michelangelo: unica, spettacolare, schiacciante, ineguagliabile. Solitamente l'artista è menzionato insieme alla qualità rinascimentale di 'terribilità'. La caratteristica rappresenta sia la conoscenza dell'artista che l'artista in possesso di queste capacità.<sup>88</sup> L'opera michelangiotesca trasmette un'energia possente, un certo vigore che non si può osservare impassibilmente. Si notano questi aspetti 'terribili' nel *Mosè* (e anche nelle sculture degli Schiavi e dei Prigionieri una volta realizzati per il monumento, immagini 8 e 9), che ha ottenuto un posto prominente nella composizione finale. Anche gli elementi filosofici e religiosi sono tratti tipici dell'opera visiva michelangiotesca. La stessa cosa vale per il progetto delle Tombe Medicee (immagini 10a e 10b), delle quali il programma iconografico è analogo al progetto finale del sepolcro di Giulio II. L'accento delle tombe è

---

<sup>86</sup> Forcellino 2014, p. 105.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> P. Barolsky, *Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1990, p. 119.

fortemente sulla liberazione dell'anima dal corpo terrestre; poi cade sul passare del tempo e la sua forza distruttiva, rappresentati dalle personificazioni dell'*Alba*, del *Crepuscolo*, del *Giorno* e della *Notte*. Le sculture di Giuliano e Lorenzo rappresentano la Vita Activa e la Vita Contemplativa, le due strade mediante le quali l'anima può raggiungere Dio e l'immortalità.

La tomba di Cecchino invece è umile, non appariscente, decente e spesso descritta come spoglio o mediocre. È stata notata la sproporzione delle varie parti, probabilmente dovuta all'assistente che modificò alcune proporzioni individuali: le paraste angolari sono molti esili, i modiglioni sono corti e massicci. L'effetto totale è fortemente influenzato da queste imprecisioni; ciononostante il monumento non merita meno attenzione.<sup>89</sup> La sobrietà della costruzione è dovuta, a mio avviso, al fatto che Michelangelo non aveva molto a disposizione. Durante la sua vita breve Cecchino non aveva fornito delle prestazioni apprezzabili, né ricoperto una carica importante. Non si può aspettare, dunque, che l'iconografia del sepolcro sia puntata sul ruolo in società del giovane defunto. Il monumento si concentra invece sulle altre caratteristiche di Cecchino che sono degne di nota. Gli scudi, ad esempio, hanno nel campo un braccio ripiegato, il motivo araldico parlante della famiglia Bracci. Le iscrizioni raccontano e piangono la morte del giovane.<sup>90</sup> Il busto al centro contribuisce alla sensazione che le caratteristiche principali di Cecchino siano state la sua giovinezza e soprattutto la sua bellezza.

Tuttavia, a mio avviso il sepolcro di Cecchino ha un programma più ragionato rispetto a quanto ipotizzato inizialmente, evidente dai diversi paralleli con le Tombe Medicee. Sull'opera di Michelangelo di quel periodo c'è un umore autunnale: Michelangelo si sentì vecchio e i suoi pensieri si concentrarono sempre più sulla morte. Non separa la vita dalla morte, anzi, secondo lui le due condizioni sono unite inseparabilmente: la morte simbolizza la vera vita. Il progetto della Cappella Medicea fu dunque un'opportunità per Michelangelo di materializzare la propria

---

<sup>89</sup> DeTolnay 1970, p. 81.  
Ragionieri 2009, p. 126.

<sup>90</sup> D.O.M. / FRANCISCO BRACCIO FLOREN. / NOBILI ADOLESCENTI IMMA- / TVRA MORTE PRAEREPTO / AN. AGENTI XVI / DIE VIII IANVARIII MDXLIII E M.M.V. / ALOISIVS DEL RICCIO AFFINI / ET ALVMNO DVLCISS. P. / INVIDA FATA PVER MIHI / TE RAPVERE SED IPSE / TVMVLVM ET LACHRY / MAS QUAE DARE DEBVERAS  
A. Schiavo, *Michelangelo nel complesso delle sue opere*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato 1990, p. 484.

filosofia e le concezioni della morte.<sup>91</sup> Nelle sculture che rappresentano le personificazioni si nota nuovamente la terribilità caratteristica di Michelangelo: le sculture rappresentano il lutto della caducità della vita, espressa tramite una tensione fisica e psichica. Però, nelle sculture di Lorenzo e Giuliano questa tensione sembra essere esclusa. Secondo Charles de Tolnay, lo schema compositivo richiama alla memoria certi sarcofagi romani del terzo secolo avanti Cristo, nei quali si trova un clipeo con un ritratto del defunto che è portato da due geni all'aldilà (simbolizzata da due personificazioni sdraiate). Sebbene cambiasse i clipei per figure intere, l'idea rimase uguale. Inizialmente, nei disegni precedenti delle tombe, Michelangelo progettò la stessa idea di un clipeo in mezzo a due personificazioni. Notevole è la constatazione che nelle diverse fasi della progettazione la tomba si 'spacca' soltanto nei disegni in cui si trova anche un clipeo. Nel progetto finale sembra che i sarcofagi si siano spaccati dal peso delle personificazioni del tempo e della caducità, affinché la scultura del defunto, ovvero, la sua anima sia liberata dalla tomba e dalla prigionia corporea.<sup>92</sup>

Come prima menzionato, la tomba di Cecchino Bracci fu basata sui progetti delle Tombe Medicee. Benché il coperchio del sarcofago di Cecchino non increspi allo stesso modo, c'è ancora visibile l'intenzione di una frattura al centro e il busto al di sopra di quel punto. Gli elementi decorativi della tomba — come le maschere nei riccioli del coperchio e la ghirlanda adornando il sarcofago — provengono dalle tradizioni funerarie antiche e sono associati con la morte e l'immortalità. Nel monumento di Cecchino le personificazioni della caducità e del tempo sono assenti, ma, a mio parere, un tale riferimento non sarebbe stato applicabile considerando il fatto che Cecchino non morì di vecchiaia, al contrario, morì prematuro. Già presto fu liberato dalla prigionia terrena, simbolizzato dalla faccia giovane del busto che esala dalla sua tomba.

---

<sup>91</sup> De Tolnay 1970, pp. xi-xii.

<sup>92</sup> Ibid., pp. 66-67.

## UN'OPERA D'INSIEME

In *Michelangelo: A Self-Portrait* Robert Clements affronta l'idea, formulata da Eugenio Battisti, dell'unità indissolubile dell'arte, poesia e cultura di Michelangelo. L'unione essenziale marca la scrittura, le conversazioni e l'arte dell'artista.<sup>93</sup>

In base alla convinzione accennata sopra, sosterrrei l'idea che questa unità sia presente anche nel progetto per Cecchino Bracci, il che ha come conseguenza che gli apparenti contributi indipendenti e autonomi sarebbero stati considerati un'opera d'insieme.

Nel tempo in cui il dibattito del Paragone – la disputa sul merito delle arti e quale fosse la più nobile – fu all'ordine del giorno, un punto di questione fu anche la resistenza dell'arte. Gli umanisti citarono frequentemente il *topos* che la fama e la gloria fossero sopravvissute prevalentemente dalle fatiche e imprese della penna; di grande rilievo fu la citazione oraziana «exegi monumentum aere perennius». Per quanto l'architettura, la pittura e la scultura avessero i propri vantaggi e punti di difesa, rimasero sempre degli artefatti caduchi che avessero perpetuato meno probabile e meno lungo.<sup>94</sup>

Il concetto dell'immortalità dei ritratti aveva già una lunga storia nel Rinascimento. Anche negli epitaffi Michelangelo adotta questa concezione, come nella quartina seguente:

(202)

I' fu de' Bracci, e se ritratto e privo  
restai dell'alma, or m'è cara la morte,  
po' che tal opra ha sì benigna sorte  
*d'entrar dipinto ov'io non pote' vivo.*<sup>95</sup>

Pure nella morte il giovane Cecchino vince l'immortalità attraverso il suo ritratto:

(215)

A la terra la terra e l'alma al cielo  
qui reso ha morte; a chi morto ancor m'ama  
ha dato in guardia mie bellezza e fama  
*ch'etterni in pietra il mie terrestre velo.*<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Clements 1963, p. 6.

<sup>94</sup> McFarlane 1986, p. xxvii.

<sup>95</sup> Buonarroti 1975, p. 251.

<sup>96</sup> Ibid., p. 256.

Se anche la scrittura potesse veramente resistere al tempo, ci sarebbe la possibilità per Michelangelo di eternare Cecchino in due modi. Così l'artista «cerca una certa presenza, dopo la morte, del giovane tra i suoi stessi parenti, con l'intenzione di abbattere le barriere costituite dal tempo»<sup>97</sup> Questa volta però le due arti non si battono contro, ma piuttosto riuniscono le forze.

Michelangelo assembla dunque diverse qualità delle due arti al fine di produrre l'effetto da lui desiderato. In un certo senso scrive gli epitaffi per continuare il rapporto con le sue creazioni visive attraverso la poesia (si pensi ad esempio all'epigramma *Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso* che scrisse per la *Notte* delle Tombe Medicee). In questo modo anima il marmo e attribuisce alle sue sculture delle qualità psichiche ed emozionali:

(219)

I' fui de' Bracci, e qui mie vita è morte.  
Sendo oggi 'l ciel dalla terra diviso,  
toccando i' sol del mondo al paradiso,  
anzi per sempre serri le suo porte.

*Sotto la testa, che parli*<sup>98</sup>

Attraverso il discorso poetico di rivolgersi al giovane e di farlo rispondere, Michelangelo anima il ritratto marmoreo di Cecchino. Nell'epitaffio in cui il giovane prende parte di un dialogo, il contrasto tra l'immagine vera e la realtà morta diventa sempre più chiaro<sup>99</sup>:

(195)

Se qui cent'anni t'han tolto due ore,  
un lustro è forza che l'eterno inganni.  
No: che 'n un giorno è vissuto cent'anni  
colui che 'n quello il tutto impara e muore

*Uno che vede Cecchino morto e parlagli e Cecchino gli risponde*<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> F. Cartoni, 'Un aspetto degli scritti letterari di Michelangelo Buonarroti: la notte, il giorno, la vita e la morte come legame tematico di continuità', *Revista de filología románica* 1 (1983), p. 265.

<sup>98</sup> Buonarroti 1975, p. 257.

<sup>99</sup> Labriola 1987, pp. 328-329.

<sup>100</sup> Buonarroti 1975, p. 249.

In alcune quartine Michelangelo fa parlare anche la tomba, per cui sembra che l'artista stesso personifichi il sepolcro. Il legame tra il monumento funebre e le poesie viene messo in evidenza nell'epitaffio in cui Michelangelo riferisce al proprio progetto della tomba:

(216)

Qui serro il Braccio e suo beltà divina,  
 e come l'alma al corpo è forma e vita,  
 è quello a me dell'opra alta e gradita;  
 c'un bel coltello insegna tal vagina.

*Sopra il deposito*<sup>101</sup>

Nel caso della morte di Cecchino quindi non è l'immagine o la scrittura ad offrire una soluzione al concetto che Michelangelo desidera esprimere; sono complementari nella progettazione del concetto e il messaggio.

La tomba esplicita inoltre le concezioni filosofiche che prima hanno preso forma nei testi poetici. Le poesie in cui lo spirito di Cecchino si è liberato dall'involucro terrestre non solo vengono enfatizzate dallo schema compositivo della tomba, ma anche dalla collocazione: nell'articolo 'Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci', William Wallace introduce ad esempio l'osservazione che contrariamente agli altri sepolcri, nei quali il busto guarda verso l'altare, lo sguardo del busto di Cecchino si fissa sulla porta del transetto. La combinazione di una tomba insieme ad un uscio richiama un motivo corrente dei sarcofagi antichi, dove una porta aperta suggerisce la liberazione dell'anima del defunto.<sup>102</sup> Nella lettera di Michelangelo a Luigi del Riccio in cui lo informa sul luogo del monumento (*Carteggio* MXLVI) si ricorda per giunta che Del Riccio scelse il posto del sepolcro coscientemente.

In questo senso il monumento sepolcrale è la componente visuale, l'interpretazione visiva di un'idea che non si può esprimere soltanto in parole. È grazie alla sintesi creativa che il messaggio di Michelangelo suscita il massimo effetto.

---

<sup>101</sup> Ibid. p. 256.

<sup>102</sup> Wallace 2013, p. 103.

---

## CONCLUSIONE

Cecchino Bracci fu un ragazzo estremamente bello e affascinante che andava incontro a un futuro promettente. Pare che gli intellettuali della cerchia di Luigi del Riccio consideravano il giovane un emblema della speranza. Considerato che Michelangelo e Cecchino si conoscevano già da vari anni, la morte del ragazzo avrà sicuramente causato all'artista un gran dispiacere. Perciò è ben comprensibile che l'artista accettò la richiesta dell'amico Luigi del Riccio quando quest'ultimo chiese la collaborazione di Michelangelo al progetto funebre per Cecchino. Inoltre Michelangelo non poteva negare dopo tutto l'aiuto che Luigi del Riccio gli ebbe dato nel passato.

Si potrebbe capire meglio il progetto osservandolo da molteplici punti di vista: Michelangelo aveva come obiettivo sia di rendere omaggio a Cecchino che aiutare Luigi del Riccio nel suo periodo di lutto. Ciò si vede molto chiaro nei cinquanta componimenti funebri scritti dall'artista, nei quali tratta in modo decoroso la morte e la bellezza del giovane. Sebbene in primo luogo avesse composto soltanto quindici epitaffi, i doni continui dell'amico lo avranno persuaso di proseguire il progetto. Poesie di tono serio si alternano con componimenti più lievi, spesso accompagnati da poscritti in cui l'artista aggiunge uno scherzo o un piccolo messaggio. Il carattere dei poscritti fa notare che Michelangelo faceva un tentativo sincero di consolare il suo amico e di alleviare il suo dolore.

Nonostante tutti i suoi impegni, Michelangelo fu intimamente coinvolto nel progetto sepolcrale per Cecchino. Accanto ai componimenti poetici ideò un monumento funebre, consegnò un disegno per un busto e si occupò pure del luogo della tomba. La costruzione finale potrebbe essere considerata disadorna, ma invece la decorazione è molto utile e appropriata per un giovane morto all'età di quindici anni del quale la prestazione più importante era la sua giovinezza. Le creazioni modeste, però, non sono quelle che si aspetta da Michelangelo e parzialmente perciò la tomba di Cecchino è facilmente dimenticata.<sup>103</sup> In realtà è stato Luigi del Riccio a chiedere Michelangelo di progettare un 'onesto sepolcro' ed è proprio questo che l'artista gli ha dato: il monumento funebre attesta lo sforzo sincero di onorare decorosamente Cecchino Bracci.

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 102

Sebbene il progetto in omaggio a Cecchino fosse una commissione piuttosto informale e meno prestigiosa, Michelangelo ragionò tutti gli elementi fin nei minimi dettagli per raggiungere il massimo effetto. A mio parere, ciò dimostra come egli non era soltanto un artista di 'terribilità' e come poteva agire perfettamente secondo il decoro, andando ancora in ricerca dell'originalità e della propria interpretazione entro certi limiti. Queste caratteristiche si vedono sia nelle poesie che nel sepolcro e meriterebbero più considerazione.

Il progetto rende comprensibile anche la visione di Michelangelo della morte. Come prima menzionato, l'artista stava cercando già da anni di definire e di dare forma alla sua filosofia intorno alla morte. I suoi componimenti poetici indicano esplicitamente una visione neoplatonica, ma le opere visive formano un mezzo indispensabile per comunicare questa idea. Nell'articolo 'Il Pensiero di Michelangelo', Eugenio Garin esprime in modo avvincente che «non si tratta, tuttavia, di una mera trascrizione illustrativa in immagini di un sistema filosofico dato, ma di una filosofia in se stessa una sintesi creativa in simboli visivi [...] E la sintesi creativa è molto più chiara e molto più consistente di quelle che si trovano nelle opere dei filosofi e poeti contemporanei. Scrittori come Landino, Ficino e Pico erano incapaci di esprimere i loro pensieri in un linguaggio non equivoco e di arrivare a una sintesi coerente.»<sup>104</sup>

Al contrario dei poeti che piansero una morte prematura, Michelangelo esaminò la morte di Cecchino di un altro punto di vista, ponendo l'accento sul fatto che il giovane ebbe finalmente raggiunto 'la vera vita' e l'eterna bellezza. Lo stesso messaggio, benché meno notevole, si vede nello schema compositivo del monumento sepolcrale nel quale Cecchino per così dire si libera della tomba e mantiene la sua bellezza.

Il massimo effetto, però, è suscitato dal modo in cui Michelangelo continua il rapporto con Cecchino attraverso l'animazione del busto marmoreo usando la poesia. L'artista anima il ritratto del giovane e crea un modo di renderlo presente tra i suoi parenti. A mio avviso, è proprio per questo che Michelangelo ha scelto di fare sia il monumento che gli epitaffi. Mediante il progetto funebre, infatti, egli non solo gli rende estremi onori ma prova anche ad abbattere le barriere costituite dal tempo per eternare Cecchino Bracci.

---

<sup>104</sup> Garin 1978, p. 534.

---

## RIASSUNTO IN OLANDESE

In deze scriptie wordt nader ingegaan op Michelangelo's grafproject voor de jong overleden Francesco de' Bracci, bijgenaamd 'Cecchino'. Op verzoek van goede vriend Luigi del Riccio schreef Michelangelo ter nagedachtenis aan de jongen niet alleen vijftig epitaffi, ook ontwierp hij een grafmonument dat zich tot op heden nog steeds bevindt in de Santa Maria in Aracoeli te Rome. Naast Michelangelo's beweegredenen om de verzoeken aan te nemen zal tevens worden stilgestaan bij zijn precieze relatie met de jonge Cecchino. Ook zal de receptie van zowel de epitaffi als het grafontwerp worden behandeld, naar mijn mening sterk beïnvloed door het feit dat zij over het algemeen als twee op zichzelf staande projecten worden beschouwd.

In het eerste en het tweede hoofdstuk is geprobeerd om een helder beeld te vormen van de relatie tussen Michelangelo en Cecchino Bracci. De jongen was geliefd binnen de intellectuele kringen waarbinnen de kunstenaar circuleerde en werd geprezen om zijn charme en schoonheid. Behalve dat was hij het neefje van de reeds eerder genoemde Luigi del Riccio. Hoewel Michelangelo ongetwijfeld waarde hechtte aan Cecchino, zal de innige vriendschap met zijn oom Del Riccio er waarschijnlijk toe hebben geleid dat de kunstenaar een dergelijk grafproject aannam. In dit licht zouden het monument dat Michelangelo ontwierp en de gedichten die hij schreef in eerste instantie moeten worden uitgelegd als een vriendendienst. In de epitaffi is bijvoorbeeld zichtbaar dat Michelangelo de 'positieve' kanten van Cecchino's dood probeert te benadrukken om zijn vriend te troosten: het is weliswaar triest dat de jongen vroegtijdig te overlijden is gekomen, maar hij is daardoor verlost uit zijn aardse bestaan en heeft het hemelse, eeuwige leven bereikt. Ook voorzag Michelangelo zijn gedichten in enkele gevallen van korte bijschriften die als 'grapje' aan de ontvanger waren bedoeld. Hoewel de kunstenaar in eerste instantie zijn vriend had beloofd om vijftien epitaffi te schrijven, werden het er uiteindelijk vijftig: enerzijds doordat Del Riccio hem betaalde met allerhande delicatessen, anderzijds waarschijnlijk omdat hij wilde laten zien wat hij waard was. De epitaffi zijn, in tegenstelling tot wat Michelangelo in de bijschriften beweerde, zorgvuldig samengestelde en doordachte poëtische teksten. De gedichten geven een inkijk in Michelangelo's visie van de dood, iets wat van belang lijkt te zijn bij aanschouwing van het grafmonument dat de kunstenaar voor Cecchino ontwierp. Uit het derde en het vierde hoofdstuk blijkt namelijk dat de epitaffi en het grafmonument een creatieve samensmelting vormen die Michelangelo's filosofie van de dood uitdragen. Het is mijns inziens een manier geweest om Cecchino Bracci zowel een laatste eer te bewijzen als hem te vereeuwigen op aarde.

## BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, R., *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London/New York: Routledge 1993.
- Barolsky, P., *Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1990.
- Berni, F., *Prose e poesie*, a cura di E. Chiorboli, Firenze 1934.
- Blunt, A., *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Oxford: Oxford University Press 1962.
- Buonarroti, M., *Il Carteggio di Michelangelo*, 5 vols., a cura di P. Barocchi e R. Ristori, vol. 4, Firenze: S.P.E.S. Editore, 1965-1983.
- Buonarroti, M., *Rime*, a cura di G. Testori, Milano: Rizzoli Editore 1975.
- Buonarroti, M., *Rime*, a cura di P. Zaja, Milano: RCS Libri 2010.
- Cartoni, F., 'Un aspetto degli scritti letterari di Michelangelo Buonarroti: la notte, il giorno, la vita e la morte come legame tematico di continuità', *Revista de filología románica* 1 (1983), pp. 263-270.
- Clements, R. J., *Michelangelo. A self-portrait*, New Jersey: Prentice-Hall 1963.
- Clements, R. J., *The Poetry of Michelangelo*, New York: New York University Press 1965.
- Condivi, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze: Studio per edizioni scelte 1998.
- Costa, A., 'Michelangelo e la stampa', *ACME* 60 (2007) 3, pp. 211-244.
- Dussler, L., Girardi, E. N., 'Michelangelo Buonarroti' in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, 1972 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti_%28Dizionario-Biografico%29/)>
- Forcellino, M., 'La Tomba di Giulio II. La gloria negata', *Incontri* 29 (2014) 1, pp. 104-114.
- Frey, C., *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin: G. Grote 1897.
- Garin, E., 'Il Pensiero' in: De Tolnay, C., *Michelangelo. Artista, pensatore, scrittore*, 2 vols., vol. 2, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1978, pp. 529-541.
- Giannotti, D., *Dialogi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, a cura di D. Redig de Campos, Firenze: Sansoni 1939.
- Hallock, A. H., 'Michelangelo's Revelatory Epitaphs', *Neophilologus* 67 (1983), pp. 525-539.
- Hirst, M., 'Michelangelo in 1505', *The Burlington Magazine* 133 (1991) 1064, pp. 760-766.
- Hughes, A., *Michelangelo*, London/New York: Phaidon Press 1997.

- Labriola, A. C., 'Sculptural Poetry: The Visual Imagination of Michelangelo, Keats, and Shelley', *Comparative Literature Studies* 24 (1987) 4, pp. 326-334.
- Mastrocola, P., *Rime e Lettere di Michelangelo*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1992.
- McFarlane, I. D., 'The Renaissance Epitaph', *The Modern Language Review* 81 (1986) 4, pp. xxv-xxxv.
- Milanesi, G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze: Le Monnier 1875.
- Procaccioli, P., 'Luigi del Riccio' in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990.  
<
- Voelker, F., 'I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio', *Italique* 3 (2000), pp. 23-44.
- Wallace, W. E., 'Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci', *Artibus et Historiae* 35 (2013) 69, pp. 97-106.

## INDICE DELLE IMMAGINI

## COPERTINA

M. Buonarroti, *Tomba di Cecchino Bracci*, 1544, marmo, Roma, Santa Maria in Aracoeli. Foto: Courtauld Institute, London.

## IMMAGINE 1

Vedi copertina.

## IMMAGINE 2

M. Buonarroti, *Quattro epitaffi in onore di Cecchino Bracci inviati a Luigi del Riccio*, 1544, penna e inchiostro, 21.6 x 23.0 cm, Firenze, Archivio Buonarroti, XIII, 33. Foto: <http://www.casabuonarroti.it/it/wp-content/uploads/2011/06/XIII-332.jpg>

## IMMAGINE 3A

M. Buonarroti, *Studi per la tomba di Cecchino Bracci, schizzi di scale, studi di figura*, 1544, matita nera, 19.2 x 19.9 cm., Firenze, Casa Buonarroti, 19 F recto. Foto: E. Steinmann, 'Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli', *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1 (1908) 11, p. 971.

## IMMAGINE 3B

M. Buonarroti, *Studi per la tomba di Cecchino Bracci, schizzi di scale, studi di figura*, Firenze, Casa Buonarroti, 19 F verso. Foto: C. De Tolnay, Michelangelo. The Medici Chapel, vol. 3, Princeton: Princeton University Press 1970.

## IMMAGINE 4

M. Buonarroti, *Pietà Bandini*, ca.1547-1555, marmo, 226 cm., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: <http://www.dailyartdaily.com/michelangelos-pietas-gathered-one-place/>

## IMMAGINE 5

M. Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, 195 cm., Milano, Castello Sforzesco. Foto: <https://rondanini.milanocastello.it/it/content/gli-allestimenti-museali>

## IMMAGINE 6

M. Buonarroti (?), *Busto di Cecchino Bracci*, Roma, Santa Maria in Aracoeli. Photo: Art Resource, NY.

## IMMAGINE 7

M. Buonarroti, *Progetto per la tomba di Giulio II*, 1505, matita su carta, Galleria degli Uffizi, Firenze. Foto: Forcellino, M., La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta, Amsterdam 2007, fig. 21.

## IMMAGINE 8

M. Buonarroti, *Mosè*, ca. 1513-1515, marmo, 235 cm, Roma, basilica di San Pietro in Vincoli. Foto: [http://www.wikiwand.com/it/Mosè\\_\(Michelangelo\)](http://www.wikiwand.com/it/Mosè_(Michelangelo))

## IMMAGINE 9

M. Buonarroti, *Schiavo ribelle*, ca. 1513, marmo, 215 cm, Parigi, Museo del Louvre.  
M. Buonarroti, *Schiavo morente*, ca. 1513, marmo, 229 cm, Parigi, Museo del Louvre.  
Foto: <http://www.accademia.org/it/esplora-il-museo/le-opere/i-prigioni-schiavi-di-michelangelo/>

## IMMAGINE 10A

M. Buonarroti, *Tomba di Giuliano de' Medici*, 1526-33, marmo, 630 x 420 cm., Firenze, Sagrestia Nuova, San Lorenzo. Foto: [http://www.wga.hu/html\\_m/m/michelangelo/sculpture/medici/](http://www.wga.hu/html_m/m/michelangelo/sculpture/medici/)

## IMMAGINE 10B

M. Buonarroti, *Tomba di Lorenzo de' Medici*, 1524-31, marmo, 630 x 420 cm., Firenze, Sagrestia Nuova, San Lorenzo. Foto: [http://www.wga.hu/html\\_m/m/michelangelo/sculpture/medici/](http://www.wga.hu/html_m/m/michelangelo/sculpture/medici/)