

La Tomba di Giulio II La gloria negata

Maria Forcellino

Il monumento funebre di Michelangelo per Giulio II è una delle opere più documentate del Rinascimento.¹ Grazie all'ampia documentazione è possibile ricostruire con quanto interesse i contemporanei di Michelangelo ne seguirono e ne ostacolarono anche la sua realizzazione. La storia difficile di questa commissione è nota. Il monumento, concepito nel 1505 per celebrare papa Giulio II e la sua famiglia, i della Rovere, giunse a compimento solo fra 1542 e 1545. Tre papi, Leone X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) e Paolo III (1534-1549) desiderando legare il proprio nome a quello dell'artista gli affidarono infatti nuovi incarichi che ne rallentarono l'esecuzione, sia pure con la complicità dell'artista stesso. In qualche caso arrivarono addirittura a impedirgli con l'emanazione di appositi 'brevi' papali, di lavorare sull'opera. Ostacolando la propaganda messa in atto da Giulio II prima – e dalla sua famiglia poi – questi papi cercarono piuttosto, e con successo, di favorire la propria. Con Michelangelo infatti, il primo artista moderno, solitario, ossessionato dalla sua idea, che sola esiste per lui, giunge a compimento il processo di emancipazione dell'artista e si realizza la sua ascesa: non più l'arte, ma l'artista stesso diventa oggetto di venerazione, diventa di moda.² Maggiore è la gloria dell'artista maggiore è il lustro che il suo mecenate riceve dalle sue opere. Per la Tomba di Giulio II però la 'gloria' del suo artista si trasformò piuttosto in un problema, provocandone la sua dilazione in diverse fasi della sua storia. Un fatto questo che fino ad oggi non ha avuto un'adeguata considerazione negli studi che hanno attribuito facilmente la responsabilità delle inadempienze contrattuali all'artista sottovalutando notevolmente la natura e la prerogativa dei documenti pontifici.³

¹ Relazione tenuta al convegno 'Pauselijke propaganda' all'Università di Groningen, il 28 giugno 2013. La bibliografia sul monumento è molto ampia, si vedano almeno C. Tolnay, *Michelangelo. IV, The Tomb of Julius II*, Princeton, Princeton University Press, 1954; C. Eching-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1991; B. Kempers, *Diverging Perspectives - New Saint Peter's: Artistic Ambitions, Liturgical Requirements, Financial Limitations and Historical Interpretations*, in 'Mededeling van het Nederlands Instituut te Rome', vol. 55 (1996), pp. 213-251; G. Satzinger, 'Michelangelos Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001), pp. 177-222; A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 43-201; M. Forcellino, 'Problemi critici intorno alla sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)', in: *Bollettino d'arte*, 133/134 (2005), pp. 9-40; C. Eching-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München, Verlag, 2009.

² A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 353.

³ L. Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 2005, p. XXV, d'ora in poi *Contratti*.

Giulio II e il monumento nel 1505

Il primo progetto della Tomba è documentato da diverse fonti: un promemoria e alcune lettere di Michelangelo stesso (ca. 1513; 1523; 1542), le *Vite* di Giorgio Vasari (1550; 1568), e quella di Ascanio Condivi (1553).⁴ Nessun documento contrattuale che pure dovette esistere ci è pervenuto per questa fase del monumento. Secondo le testimonianze dello stesso artista e dei due biografi, nei primi anni del suo pontificato Giulio II fece venire Michelangelo da Firenze per affidargli l'esecuzione del suo monumento funebre. Generalmente la commissione di un monumento funebre papale era cura dei nipoti, lo stesso Giulio II ancora cardinale aveva fatto erigere la tomba dello zio, Sisto IV.⁵ Alquanto insolita fu dunque la commissione del proprio monumento funebre da parte del papa che ricercò per questo scopo l'artista più famoso del momento, stando alla testimonianza del Vasari. Michelangelo e Giulio II si accordarono per un monumento da collocarsi nella basilica di San Pietro così unico per la sua tipologia che avrebbe dovuto gareggiare con i mausolei antichi. Imponenti le sue dimensioni, un rettangolo di dieci metri per sette, come il numero delle statue previste, circa 40 e due o tre bassorilievi, così come i suoi costi, 10.000 ducati, assolutamente senza precedenti per quegli anni. Fino a quel momento, infatti, con l'eccezione della tomba di Sisto IV, i monumenti funebri presentavano la tipologia a parete. Che anche questa fosse stata contemplata al momento in cui il papa e il suo artista concepirono l'impresa lo testimonia un disegno di Michelangelo al Metropolitan Museum a New York.⁶ Il monumento si sarebbe dovuto eseguire nei successivi cinque anni tuttavia, poco dopo l'avvio della sua realizzazione, il progetto, per volontà dello stesso Giulio II, si arenò. Al suo posto il Papa preferì commissionare a Michelangelo altre imprese, per prima la sua statua in bronzo per la facciata di San Petronio a Bologna e poi la decorazione della volta della cappella Sistina (1508-1512).⁷ Michelangelo, che aveva acquistato già molti marmi per lo scopo, lavorò probabilmente allo sbizzo di alcune statue e attese la fine della decorazione della Sistina per poter ricominciare a lavorare all'impresa che certamente gli era congeniale più del lavoro di pittura ad affresco. L'artista si descrive nell'autunno del 1512 in attesa di ricevere indicazioni dal papa.⁸ Pochi mesi dopo, a febbraio del 1513, Giulio II moriva, lasciando ai suoi eredi il compito di erigere la Tomba dell'illustre zio. A maggio di quello stesso anno un nuovo contratto, per un nuovo progetto, veniva siglato.

I della Rovere e il secondo contratto del 1513

Il secondo progetto per la Tomba ci è noto attraverso il contratto stipulato fra Michelangelo e gli esecutori testamentari di Giulio II, il nipote, cardinale Leonardo

⁴ *Contratti*, cit., n. XVIII, pp. 41-42; 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine di dicembre 1523], in *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, in 5 voll., Firenze, Sansoni, 1965-1983, III, pp. 7-9, n. DXCIV, d'ora in poi *Carteggio*; 'Michelangelo a Monsignore...' [avanti il 24 ottobre 1542], *Carteggio*, cit., IV, pp. 150-155, n. MI; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze [1550], ed. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 890-891; A. Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti*, ed. a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, pp. 22-27; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi in 5 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1962, I, pp. 27-36.

⁵ P. Zitzlsperger, *Von der Sehnsucht nach Untsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus IV della Rovere (1471-1484)* in H. Bredekamp e V. Reinhardt (a cura di), *Totenkult und Wille zur Macht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, pp. 19-38.

⁶ Michelangelo Buonarroti, *Disegno di presentazione per la tomba di Giulio II*, penna e acquerello, 509 × 318 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. n. 62.93.1.

⁷ *Contratti*, cit., n. XVIII p. 41; *Carteggio*, cit., III, p. 8, n. DXCIV; *Carteggio*, cit., IV, p. 152, n. MI; Vasari, *Le vite*, 1550, cit., p. 891; Condivi, *La vita*, cit., p. 28.

⁸ 'Michelangelo in Roma al padre Lodovico in Firenze', [primi di ottobre 1512], *Carteggio*, cit., I, p. 137, n. CIV; e p. 139, n. CVI.

Grossi della Rovere, vescovo di Agen (l'Aginense), e il protonotario e Datario apostolico, Lorenzo Pucci, il 6 maggio 1513.⁹ Il contratto stabiliva che l'artista si impegnava a fornire il monumento nei successivi sette anni secondo un modello presentato all'atto della stipula per una somma complessiva di 16.500 ducati, un importo aumentato quasi del doppio rispetto alla cifra iniziale. Come notò più tardi Michelangelo, il secondo progetto voleva essere un accrescimento del primo.¹⁰ Il monumento pur abbandonando infatti l'impianto libero per addossarsi alla parete su uno dei lati brevi, risultava per le sue dimensioni, ancora maggiore. Su uno dei due lati brevi, addossato alla parete, veniva aggiunta adesso anche una cappelletta alta 35 palmi su cui andavano inserite altre cinque figure, fra cui la *Vergine col Bambino*. Sarebbe stato composto complessivamente da circa 40 statue e tre bassorilievi in marmo o in bronzo. Il suo aspetto ci è dato da due disegni autografi di Michelangelo.¹¹ Pochi mesi dopo l'artista stipulava un contratto con il maestro scalpellino Antonio da Pontassieve per l'opera di quadro della sepoltura, che realizzata effettivamente fra 1513 e 1514, fu poi utilizzata nella sepoltura in San Pietro in Vincoli.¹²

Michelangelo si impegnò nel contratto del 1513 con gli eredi di Giulio II a 'non pigliare altro lavoro a fabricare *certe* et inportante, per il quale si potessi inpedire la fabrica et il lavoro d'essa sepultura'.¹³

A riprova della massima considerazione e stima per l'artista i committenti rimettevano al suo giudizio - pratica assolutamente inconsueta per l'epoca - la valutazione delle sue stesse sculture.¹⁴ Nel caso in cui per un'eventuale malattia fosse stato impedito a portare a compimento l'opera gli si chiedeva comunque l'impegno a garantirne il completamento in tempi più lunghi.¹⁵ Una clausola a testimonianza della volontà dei committenti ad assicurarsi che l'opera fosse effettivamente condotta a termine da lui.

Il periodo che intercorre fra la stipula del secondo contratto e fino al 1516 circa, fu uno di quelli in cui Michelangelo potette dedicarsi maggiormente al monumento. A questa fase risalgono quasi certamente tre sculture: i due *Prigioni* ora al Louvre, stilisticamente molto vicini e per i quali una lettera di Michelangelo attesta la lavorazione al 1513 sullo *Schiavo Ribelle* e il *Mosè*.¹⁶ Quest'ultimo fu rilavorato però ancora nella fase finale.¹⁷ Sono quasi certamente queste le statue visionate dalla duchessa di Urbino a Roma nella primavera del 1516, Elisabetta Gonzaga, vedova di Guidobaldo della Rovere e madre adottiva del Giovane duca di Urbino, Francesco Maria I della Rovere. La lettera di richiesta a Michelangelo del cardinale della Rovere di concedere la visita al suo studio alla duchessa di passaggio per Roma affinché ammirasse le sculture della Tomba sottende l'amore per l'arte di

⁹ *Le lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 635-636 n. XI, pp. 638-639 n. XII, e dichiarazione di Michelangelo p. 637; cfr. ora *Contratti*, pp. 45-48 n. XX, pp. 49-51 n. XXI, e pp. 43-44 n. XIX.

¹⁰ 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine dicembre 1523], op. cit. in nota 5.

¹¹ Michelangelo Buonarroti, *Modello per la Tomba di papa Giulio II*, disegno a carboncino, penna e acquerello, mm. 290 × 361, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 608r E; Michelangelo Buonarroti, *Progetto per il monumento di papa Giulio II*, penna su lapis e acquerello, mm. 587 × 409, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15305r, foglio illeggibile ma noto dalla sua copia (Jacomo Rocchetti, inv. KdZ 15306).

¹² *Contratti*, cit., pp. 52-53 n. XXII.

¹³ *Contratti*, cit., p. 49 n. XXI.

¹⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

¹⁵ *Ivi*, p. 50.

¹⁶ 'Michelangelo al Capitano di Custodia', [Prima metà di maggio 1518], *Carteggio*, cit., II, pp. 7, n. CCLXXXV.

¹⁷ Maria Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 205-213.

una delle donne più colte e raffinate del rinascimento italiano.¹⁸ Tuttavia la richiesta tradisce anche l'interesse e l'apprensione con cui la casa di Urbino seguiva il procedere dei lavori sul monumento nel 1516 e aveva probabilmente lo scopo di sorvegliare a che punto fossero. La corrispondenza privata di Michelangelo di questi anni non lascia dubbi sulla sua volontà di servire il nuovo papa a Firenze pur essendo pienamente consapevole degli obblighi contrattuali che lo legavano ai della Rovere. Nell'autunno del 1515 scriveva infatti al fratello di avere avuto già tanti soldi dagli eredi di Giulio II che per ripagarli avrebbe dovuto lavorare al monumento per i successivi due anni.¹⁹

Leone X e il terzo contratto del 1516

Con l'elezione al soglio pontificio di Leone X nel 1513, con cui Michelangelo vantava una familiarità che risaliva alla loro giovinezza a Firenze, per l'artista si erano aperte infatti più allettanti prospettive di lavoro.²⁰ Il primo papa di casa Medici, aspirava a grandi imprese per la sua città e come testimonia Vasari fu anche attraverso Michelangelo che si riprometteva di compierle:

Di che egli alla sepoltura ritornato, [...] tal cosa si mise in abbandono per la creazione di papa Leon X, il quale, [...] dato ordine che la facciata di San Lorenzo di Fiorenza, [...] si facesse per lui, fu cagione che il lavoro della sepoltura di Giulio rimase imperfetto per un tempo²¹.

Vasari, benché non sempre adeguatamente informato nel 1550 sulle vicende della sepoltura e pur essendo sempre pronto a celebrare la casa dei Medici, non potette tuttavia esimersi dal riconoscere che la nuova commissione avesse avuto delle ripercussioni su quella della Rovere.

Michelangelo probabilmente nutrì abbastanza presto l'ambizione di mettersi al servizio del nuovo papa, per condividere i suoi progetti per Firenze. A gennaio del 1514 scriveva già al padre di voler andare a lavorare a Firenze, un desiderio che prese corpo fra 1515 e 1516 intorno alla prima commissione papale, il progetto per la grandiosa facciata di San Lorenzo, la chiesa dei Medici.²² Il nuovo papa, infatti, non tardò ad affidargli il progetto che lo impegnò per i successivi quattro anni. Ad esso fece seguito la commissione delle Tombe dei duchi Medici (1520 c.a-1532) insieme al cardinale Giulio dei Medici, diventato poi il secondo papa della famiglia.

Sotto il primo papa Medici i della Rovere conobbero una delle pagine più nere della storia del loro ducato. Leone X li espropriò infatti del loro regno per darlo al nipote Lorenzo, che fu insignito del titolo di duca di Urbino e come tale lo avrebbe immortalato Michelangelo nel monumento funebre di San Lorenzo. Due mesi dopo la

¹⁸ 'Il Cardinale Leonardo Grosso della Rovere in Roma a Michelangelo in Roma', 21 aprile 1516, *Carteggio*, cit., I, p. 186, n. CXLV; in quegli stessi giorni la duchessa riceveva l'omaggio di una visita di Pietro Bembo, che la ricorda in una lettera al Bibbiena il 19 aprile (*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Marsilio, Padova, p. 215).

¹⁹ 'Michelangelo in Roma al fratello Buonarroto in Firenze', 3 novembre 1515, *Carteggio*, cit., I, p. 183, n. CXLIII.

²⁰ Per la familiarità di Michelangelo con Giovanni dei Medici si cfr. la lettera di Sebastiano del Piombo del 1520 citata più oltre 'io so in che conto vi tien el Papa, et quando parla de vui par rasoni de un suo fratello, quassi con le lacrime agli ochii; perché m'è decto a me vui sette nutriti insieme, et dimostra conoscervi et amarvi'. 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 27 ottobre 1520, *Carteggio*, cit., II, pp. 252-253, n. CDLXXVII, il corsivo è di chi scrive.

²¹ Vasari, *Le vite* [1550], cit., p. 899; Condivi attribuisce a Leone X una responsabilità anche maggiore circa l'interruzione dei lavori per la Tomba (Condivi, *La vita*, cit., pp. 36-37).

²² 'Michelangelo in Roma al padre Lodovico in Firenze', [gennaio 1514], *Carteggio*, cit., I, p. 148, n. CXII; e idem [gennaio-febbraio, 1515], p. 158 n. CXX; 'Michelangelo in Roma al fratello Buonarroto in Firenze', 16 giugno 1515, *Carteggio*, cit., I, p. 166, n. CXXVIII; per il ruolo tenuto da Michelangelo nella commissione cfr. Tolnay, *Michelangelo. IV*, cit. p. 44-45.

visita nella casa bottega di Michelangelo a Roma Elisabetta Gonzaga, insieme a sua nipote, Eleonora Gonzaga e al giovane duca Francesco Maria I, furono cacciati da Urbino e dovettero riparare a Ferrara, in attesa di tempi migliori. Di fronte alle ambizioni politiche ed artistiche del nuovo papa e della Rovere furono consapevoli che oltre alla perdita del ducato era ormai a rischio anche il loro monumento. Per quanto a malincuore dovettero essere pronti a fare un passo indietro, come difatti fecero, stipulando un nuovo contratto per il monumento che segnò anche la sua prima sensibile riduzione. Annullato il contratto del 1513 con tutte le sue clausole, il nuovo dava a Michelangelo la possibilità di portare a termine il monumento in tempi ancora più lunghi, nove anni anziché sette anni. Stipulato da Michelangelo l'8 luglio del 1516 con i due esecutori testamentari, il cardinal Aginense e il Cardinale Santiquattro, esso fu il primo vero ridimensionamento del grande monumento del 1505.²³ Il piano iconografico veniva ridotto ora esattamente della metà, essendo composto di 20 sculture delle originarie 40. I costi rimanevano però gli stessi, 16.500 ducati. Michelangelo riceveva gratis la casa di Roma, dove aveva deposto e lavorato fino a quel momento i marmi della Tomba, e ne otteneva l'uso anche se assente dalla città per il periodo dei nove anni previsti dal contratto.

Fra le clausole più importanti del nuovo accordo vi fu quella che prevedeva che Michelangelo potesse lavorare al monumento 'chosì in Roma chome fuora', il che gli dava la possibilità di non alienarsi le nuove commissioni papali. Allentando l'obbligo dell'artista verso i della Rovere, egli poteva dedicarsi alle commissioni medicee senza risultare inadempiente. Questa fu certamente l'imposizione maggiore inflitta ai committenti dal nuovo contratto.

Subito dopo la sua stesura Michelangelo si recò prima a Carrara per procurarsi nuovi marmi e poi a Firenze. Chiusa la casa di Roma fece murare le figure della Tomba affinché nessuno le potesse vedere, come attesta la lettera di un suo collaboratore, dalla quale traspare anche lo scetticismo con cui fu accolto il suo proposito di lavorare all'opera a Firenze: 'E vi priegho istiate nella buona fantasia che voi sete di finire questa opera per fare bug[i]ardi quegli che dichono che voi ve ne siate andato e che non si finirà'.²⁴ Di fatto Michelangelo a Firenze nei tre anni successivi, rimanendo in contatto epistolare costante con il cardinale Aginense a Roma, lavorò anche alle nuove statue per la Tomba, come documenta la loro corrispondenza di questi anni.

Michelangelo carissimo, Pier Francesco Burgarini ne ha refferito la diligentia che voi de continuo usate perché l'opera de la sepultura de la felice memoria de papa Iulio se expedisca. Ne havemo havuto gran piacere, et così vi exhortamo quanto possemo a usare ogni sollicitudine che 'l fin de dicta opera possiamo vedere al più presto sia possibile.²⁵

La visita del 'cameriere' del cardinale della Rovere, annunciata alla fine della stessa lettera, aveva lo scopo di prendere visione del progresso dei lavori sul monumento a Firenze. Fra le statue da questi visionate nel 1519 quasi certamente vi furono i quattro *Prigioni* ora alla Galleria dell'Accademia e forse anche il gruppo della *Vittoria* ora in palazzo Vecchio.²⁶ Queste statue furono ben note anche al cardinale

²³ *Contratti*, cit., pp. 70-78 n. XXVIII e pp. 65-69 n. XXVII; cfr. anche pp. 79-80 n. XXIX e pp. 63-64 n. XXVI.

²⁴ 'Leonardo Sellaio in Roma a Michelangelo in Firenze', 9 agosto 1516, *Carteggio*, cit., I, p. 190, n. CXLVIII; e idem, 11 ottobre 1516, p. 203 n. CLXI.

²⁵ 'Il Cardinale Leonardo Grosso della Rovere in Roma a Michelangelo', 19 maggio 1519, *Carteggio*, cit., II, p. 192, n. CDXXXVI.

²⁶ Per la datazione dei *Prigioni* dell'Accademia decisiva è una lettera del Sellaio (*Carteggio*, cit., II, p. 160, n. CDIX).

Giulio de Medici che le ricorderà e le descriverà nel 1531 a Sebastiano del Piombo.²⁷ Michelangelo, per quanto possibile, stava cercando di mantenere fede ai suoi impegni contrattuali con i della Rovere, e questo nonostante il concomitante impegno papale. Leone X, dal canto suo, era ben consapevole che i nuovi incarichi affidati a Michelangelo avevano avuto ripercussioni sulla commissione. Subito dopo la scomparsa dell' Aginense, a ottobre del 1520, Sebastiano del Piombo descrive infatti con chiarezza la circospezione di Leone X, mettendone a nudo in un'eloquente lettera a Michelangelo, i timori:

Carissimo compar mio, [...] Sua Santità [Leone X] dice non vi vol turbar de l'opere vostre da Firenze, *et io dissi a Sua Santità che al presente, che è mancato monsignor de Aginensis, vui potresti far una digresione circha a l'opera de la sepultura.* El Papa disse al Marchese et a me *che non voleva esser origine lui de pervertirve di questa opera; perché, a dirvi el vero, si bisbiglia che 'l Cardinale è statto avenenato, et si Nostro Signor non se impazaria di cossa alcuna del Chardinale, per non dar occasione a le brigate di mormorare.*²⁸

Adriano VI (1522-1523) e il monumento di Giulio II

Adriano VI non si iscrisse nell'elenco dei papi desiderosi di avere qualcosa della mano di Michelangelo, anzi i suoi interessi artistici furono così circoscritti da meritargli a Roma l'appellativo di 'Barbaro fiammingo'. Tuttavia egli contribuì anche alla storia del monumento per più motivi. In primo luogo perché fu sotto il suo pontificato che i della Rovere rientrarono in possesso del loro ducato, riacquistando dignità e potere politico. Il nuovo Papa, messo al corrente delle vicende della sepoltura, sostenne e condivise le ragioni della famiglia della Rovere, al punto da essere in procinto di prendere provvedimenti contro Michelangelo. Michelangelo veniva adesso apertamente accusato di essere inadempiente verso i suoi committenti, accuse legittime dal momento che i nove anni previsti dal contratto (del 1513) erano scaduti e il monumento era lungi dall'essere finito. Michelangelo attraversò pertanto sotto il pontificato di Adriano VI una delle fasi più difficili della sua vita. Una lettera dell'artista di aprile 1523 ci informa eloquentemente in proposito:

Ora, voi sapete chome a-Roma el Papa è stato avisato di questa sepultura di Iulio, [...] e sapete chome 'l Papa disse: "Che questo si facci, se Michelagniole non vuole fare la sepultura". Adunche bisogna che io la facci, se io non voglio chapitar male [...]. *E se 'l chardinale de' Medici vole ora di nuovo, [...] che io facci le sepulture di San Lorenzo, voi vedete che io non posso, se lui non mi libera da questa chosa di Roma.*²⁹

Michelangelo, impegnato a Firenze con le Tombe dei Medici, e consapevole degli obblighi contrattuali che lo legavano ai della Rovere, cercava aiuto nel potente cardinale dei Medici. Provvidenzialmente Adriano VI moriva nel mese di settembre e a novembre veniva eletto proprio colui dal quale l'artista si aspettava la soluzione del problema. Il coinvolgimento del nuovo Papa nella storia del monumento non poteva essere più diretto e interessato.

Clemente VII e il quarto contratto del 1532

Giulio de Medici diventato papa Clemente VII fece completare a Michelangelo le tombe della famiglia Medici in San Lorenzo, emanò un 'breve' papale nel 1531 per assolverlo dagli obblighi contrattuali verso i della Rovere, guidò le trattative che

²⁷ *Carteggio*, cit., III, pp. 342-347, n. DCCCXXXIII.

²⁸ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 27 ottobre 1520, *Carteggio*, cit., II, pp. 252-253, n. CDLXXVII, il corsivo è di chi scrive.

²⁹ 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci', aprile 1523, *Carteggio*, cit., II, pp. 366-367, n. DLXXI, citaz. p. 367, il corsivo è di chi scrive.

portarono alla stipula del quarto contratto per un monumento ulteriormente ridotto, avviò la commissione del *Giudizio Universale*. Il nuovo Papa fu estremamente interessato alla commissione della Rovere di Michelangelo. Dalla soluzione del problema dipendeva ormai la disponibilità dell'artista ad impegnarsi in nuove imprese papali. Michelangelo era intenzionato, infatti, a risolvere definitivamente la questione della Tomba di Giulio, dalla quale dipendeva ormai la difesa del suo buon nome e del suo onore.

Fin dal suo insediamento Clemente VII seguì pertanto e incoraggiò le trattative con i della Rovere destinate a sfociare in un nuovo contratto per un nuovo progetto di Tomba più semplice, a parete. La corrispondenza di questi anni di Michelangelo testimonia dell'intenso lavoro intorno alla questione. Michelangelo aveva nominato per l'occasione nel 1525 Giovan Francesco Fattucci, suo legale rappresentante a Roma, e questo discuteva direttamente con il papa.³⁰ Così gli scriveva Fattucci:

Dipoi ragionai con Sua Beatitudine [Clemente VII] [...] mi disse: "*Digli che io lo voglio tutto per me, et non voglio che e' pensi alle cose del publico né d'altri ma alle mia, et a quelle di lulio perché e' sia liberato*".³¹

Le trattative documentate fra 1523 e 1526 sfociarono in un nuovo progetto di Tomba a parete nel 1525-26 che non piacque però alla casa di Urbino.³² Successivamente esse ripresero per interessamento di Clemente VII che le guidò attraverso Sebastiano del Piombo e le condusse fino alla stipula di un nuovo contratto, il quarto. Il coinvolgimento del papa nelle trattative fu diretto, come testimonia la corrispondenza di questi anni di Sebastiano del Piombo da Roma con Michelangelo a Firenze. A Roma si mise a punto la strategia per la chiusura del nuovo accordo nei modi che furono quelli suggeriti da Sebastiano e dal Papa. Alla fine del 1531 Sebastiano poteva scrivere a Michelangelo la soddisfazione del Papa per l'imminente buon esito della vicenda:

Nostro Signore serà [tanto] contento di [questa cosa, per] amor [vostro], quanto vui, et mi ha detto: "El faremo rezovenir de 25 anni".³³ Nello stesso giorno il Papa emanava un breve con cui impediva a Michelangelo di lavorare su qualunque opera che non fosse una commissione papale: 'ne post habitas presentes nostras in picturae statuariaque arte aliquo modo laborare debeas, nisi in sepultura et opera nostra, quam tibi commisimus'.³⁴

Il breve, come si evince dalla lettera di Benvenuto della Volpaia a Michelangelo di qualche giorno successivo, fu emanato per mettere l'artista al riparo da possibili accuse di inadempienza e, sembrerebbe proprio da questa lettera, con la sua stessa complicità: 'E mi disse avervi mandato uno breve sotto pena di scomunicazione, che voi non lavoriate altro che ll'opera di Sua Santità, e domandommi se questo vi bastava per iscusa'.³⁵

Il nuovo contratto fu siglato il 29 aprile del 1532 alla presenza del Papa, che ebbe un ruolo anche giuridico nel nuovo accordo.³⁶ Clemente concedeva infatti a

³⁰ Milanesi, *Le lettere*, cit., p. 699 n. LII.

³¹ 'Giovan Francesco Fattucci in Roma a Michelangelo a Firenze', 10 novembre 1525, *Carteggio*, cit., III, pp. 184- 185, n. DCCXXVII, il corsivo è di chi scrive.

³² Tolnay, *Michelangelo*, IV, cit., pp. 49-52 .

³³ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 21 novembre 1531, *Carteggio*, cit., III, p. 344 n. DCCCXXXIII.

³⁴ *Contratti*, cit., p. 198 n. LXXXIV.

³⁵ 'Benvenuto della Volpaia in Roma a Michelangelo in Firenze', 26 novembre 1531, *Carteggio*, cit., III, p. 348 n. DCCCXXXIV.

³⁶ *Contratti*, cit., pp. 199-203 n. LXXXV e pp. 204-207 n. LXXXVI.

Michelangelo di tornare a Roma per due mesi all'anno o di più o di meno, secondo la sua volontà, per completare il monumento. Al momento della stipula non fu presentato nessun disegno o modello. L'unica cosa stabilita fu che l'artista si impegnava a dare sei statue fra quelle esistenti fra Roma e Firenze, tutte della sua mano e per la prima volta si fece strada la possibilità di collocare il monumento nella chiesa di San Pietro in Vincoli.³⁷ Risolti anche i complessi risvolti economici, la realizzazione sembrava ormai avviata al suo completamento. Nei mesi successivi cominciarono già anche i lavori di muratura nella chiesa in preparazione dell'innalzamento del monumento ma la morte di Clemente VII nel 1534 avrebbe avuto nuove conseguenze per la storia della Tomba.³⁸

Paolo III e la realizzazione del monumento fra 1542-1545

In questo mezzo [...] fu creato Paolo Terzo, il quale mandò per lui e lo ricercò che stesse seco. Michelagnolo, che dubitava di non essere impedito in tal opera, rispose non poter ciò fare, per essere egli ubligato per contratto al duca d'Urbino, finché avesse finita l'opera che aveva per mano. Il papa se ne turbò e disse: "Egli son già trenta anni ch'io ho questa voglia, e ora che son papa non me la posso cavare? Dove è questo contratto! Io lo voglio stracciare".³⁹

Questo racconto di Condivi, sebbene fortemente orientato da Michelangelo, riassume nelle sue grandi linee gli sviluppi della storia di questa tormentata commissione sotto Paolo III, contenendo in sé anche tutti i dati essenziali relativi al ruolo svolto dal nuovo pontefice, che emise molti documenti pontifici per proteggere Michelangelo e portò finalmente all'innalzamento della Tomba.⁴⁰ Paolo III infatti commissionò a Michelangelo il completamento del *Giudizio Universale* (1536-1541), lo nominò *supremum Architectum, Sculptorem et Pictorem* con un 'breve' l'1 settembre 1535, nel 1536 con un altro 'breve' lo assolse dai suoi obblighi contrattuali verso i della Rovere per il tempo necessario a portare a termine l'impegno della Sistina.⁴¹ Soprattutto il nuovo Papa fu coinvolto nelle trattative che portarono alla stesura degli ultimi accordi fra Michelangelo e il duca di Urbino, facendo in modo che quest'ultimo si contentasse di sole tre statue di mano di Michelangelo e gli affidò infine la decorazione pittorica della sua cappella, la Paolina (1541-1549).⁴²

Il resoconto di Condivi circa il desiderio di Paolo III di commissionare a Michelangelo nuove opere, che comportò un'ulteriore interruzione della Tomba appena due anni dopo la stesura dell'ultimo contratto, quando tutto sembrava avviato ormai a risoluzione, trova conferma da parte di uno dei protagonisti della vicenda, il nuovo duca, il giovane Guidobaldo II. Una lettera da lui scritta a Michelangelo nel 1539 conferma, infatti, che la casa d'Urbino, ancora una volta aveva acconsentito al rinvio dei lavori della sepoltura per non contravvenire alla volontà del nuovo e vorace pontefice Farnese. Ancora una volta i della Rovere si

³⁷ 'Giovan Maria Della Porta in Roma a Francesco Maria Duca d'Urbino', 30 aprile 1532, in *Le opere di Giorgio Vasari, Le Vite* con annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, tomo VII, Firenze Sansoni MDCCCLXXXI, p. 379.

³⁸ Per il monumento negli anni Trenta Echinger-Maurach, *Studien*, cit., vol. I pp. 373-385; Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius' II* cit., pp. 190-199.

³⁹ Condivi, *La vita*, cit., pp. 46-47; il racconto di Condivi che manca in Vasari 1550 fu ripreso da Vasari 1568.

⁴⁰ L. Bardeschi Ciulich, *Contratti*, cit., p. XXV.

⁴¹ C. Tolnay, *Michelangelo. V, The final period*, Princeton, Princeton University Press, 1960, pp. 19-50; per gli inizi del *Giudizio Universale* al 1533 o al 1534 p. 19; *Contratti*, cit., pp. 211-212 n. LXXXIX; *Contratti*, cit., pp. 215-219 n. XCI; per la ripubblicazione e lettura di questo documento e dei successivi M. Forcellino, *Appendice II. Documenti* in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., Documento 4 pp. 233-238.

⁴² Tolnay, *Michelangelo, V*, cit., pp. 70-78; 135-147.

armarono di pazienza in attesa che l'artista fosse lasciato finalmente libero di completare il loro monumento come documenta la lettera rispettosissima che Guidobaldo II scrisse a Michelangelo, testimoniando che in questa vicenda la realtà storica trascende di molto la più fantasiosa delle ricostruzioni.

Excellentissimo messer Michelagnolo, ancora che in noi sia stato sempre et sia hora più che mai quello infinito desiderio, che ragionevolmente potete immaginarvi, di vedere da voi condotta a fine l'opera della sepoltura della santa memoria di papa Giulio nostro zio, [...] nondimeno, inteso per lettere del nostro ambasciatore di Roma il molto desiderio di Nostro Signore, *che habbiamo a comportare con buona patientia il sopraseder vostro in sì fatta opera, mentre Sua Santità vi tiene occupato nel compimento della pittura della capella detta di Sisto, né potendo noi, né volendo per debito et naturale inclination nostra, sì in questo come in ogni altra cosa, mancare alla satisfatione di quella, siamoci accontentati di buona voglia di accomodarvi, a contemplatione et per riverentia che portiamo a Sua Santità, potiate liberamente continuare in detta pittura sino al compimento di quella opera;* con ferma opinione et speranza però, che, expeditovene, habbate poi a voltarvi tutto al finimento di detta sepoltura.⁴³

Michelangelo però, per quanto impegnato nell'affresco del *Giudizio*, qualcosa per il monumento in questi anni continuò a farla. Nel 1537 si ritrova infatti un documento di pagamento ad un collaboratore per aver sbizzato il blocco della *Madonna*, la statua poi effettivamente collocata nel monumento.⁴⁴ Al completamento del *Giudizio* ripartirono puntuali le trattative sotto la stretta sorveglianza di Paolo III, che sarebbero sfociate poi negli ultimi accordi contrattuali e finalmente all'innalzamento del monumento, fra 1542 e 1544.⁴⁵

Le condizioni di partenza offerte per la trattativa furono però durissime questa volta per Guidobaldo. Se nel quarto contratto ci si era accordati per sei statue di Michelangelo, sei statue che Giovan Maria della Porta non aveva mancato di sottolineare nella lettera del giorno dopo al suo duca 'delle maggiori finite tutte di mano sua, che queste sole varano un mondo', a novembre del 1541 Paolo III suggerisce di chiudere la questione facendo completare il monumento da qualche altro artista con i disegni di Michelangelo.⁴⁶ In più, delle sei statue promesse nell'ultimo contratto il duca avrebbe potuto a stento ottenerne una 'o fatta o abbozzata di sua mano'. Il Papa minacciava infatti di volere le statue della Tomba di Giulio II, già fatte ed esistenti fra Roma e Firenze, per ornare la sua nuova cappella.

A marzo del 1542 Guidobaldo II poteva scrivere però a Michelangelo di essere felice di poter vedere completata la Tomba con tre statue della sua mano, incluso il *Mosè*, e che le altre fossero affidate a un buon maestro che agisse però con i suoi disegni e sotto la sua diretta responsabilità.⁴⁷ La base che portò al contratto risolutivo del 20 agosto 1542 con cui si chiudeva la travagliata commissione.⁴⁸ L'aiuto di Michelangelo per le statue fu individuato nello scultore Raffaello da Montelupo, che aveva già collaborato con l'artista a Firenze nelle cappelle medicee.⁴⁹ Per la prima volta il duca di Urbino concedeva a Michelangelo di avvalersi di un collaboratore e questo era anche l'altro motivo per cui l'adempimento della

⁴³ 'Il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 7 settembre 1539 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 6, pp. 238-239), il corsivo è di chi scrive.

⁴⁴ *Ricordi*, cit., p. 298, n. CCLIX.

⁴⁵ 'Il cardinale Ascanio Parisani a Guidobaldo II duca d'Urbino', 23 novembre 1541 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 7, pp. 240-241).

⁴⁶ Bibl. come in nota 38.

⁴⁷ 'Il Duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 6 marzo 1542 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 10 pp. 244-245).

⁴⁸ *Contratti*, cit., pp. 250-255 n. CVI.

⁴⁹ M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 9, pp. 242-243.

commissione si era protratta così a lungo. I della Rovere non si erano mai voluti rassegnare ad avere un monumento solo con i disegni di Michelangelo, avevano aspettato quarant'anni pur di averlo della sua mano, e vi avevano investito 8.000 ducati.⁵⁰ Un tentativo fatto nel 1524, di introdurre la collaborazione di Andrea Sansovino, era fallito.⁵¹ Fino alla fine i committenti cercarono, infatti, di non derogare dall'autografia di Michelangelo sul monumento per le statue pattuite, ed esercitarono su questo un controllo molto vigile. Michelangelo ne fu consapevole, preferendo lasciare incomplete le sue sculture piuttosto che farle finire da altri. Come certificano i documenti egli si impegnò a ritoccare personalmente le statue ancora incomplete, il *Papa* e i *Termini*.⁵² Mentre la possibilità che non portasse a completamento la *Vita attiva e contemplativa* fu causa dell'insorgere di un nuovo contenzioso che portò ad una temporanea dilazione della ratifica degli accordi.⁵³ Solo dopo il sopralluogo effettuato dal suo artista di corte a Roma per ispezionare le statue, il duca ratificò infatti il contratto.⁵⁴

Paolo III seguì molto da vicino le vicende del completamento della Tomba attraverso uomini di fiducia come il cardinale Parisani, il segretario e maestro di camera Pier Giovanni Aliotti, 'el Tantecose', nonché il nipote, il cardinale Farnese, che per tutto il 1542 dialoga con Guidobaldo II e i suoi ambasciatori. Tuttavia Paolo III fu chiamato in causa anche più direttamente da Michelangelo con la lettera nota come la *Supplica*.⁵⁵ In quell'istanza Michelangelo chiedeva che Paolo III mediasse con il duca di Urbino affinché gli consentisse un cambiamento del programma iconografico sostituendo i due *Prigioni* del Louvre con la *Vita attiva e contemplativa*, che meglio si adattavano al disegno del monumento. Ma ormai Michelangelo era diventato una leggenda vivente, un suo lavoro non aveva prezzo, e in merito alla controversa e faticosa commissione della sepoltura di Giulio II ogni cambiamento richiedeva l'avallo del Papa in persona. Che, infatti, in segno inequivocabile del suo consenso, fece stipulare il contratto del 20 agosto dal notaio della Camera apostolica, e lo approvò con un motu proprio.⁵⁶

Come capì bene Sebastiano del Piombo e come si evince molto chiaramente dai documenti, a nuocere a Michelangelo in questa commissione fu la sua stessa 'gloria': 'A vui non ve nuoce altro che vui medesimo, cioè el gran credito che havete et la grandezza de le opere vostre'.⁵⁷ Il monumento che tanto interesse aveva suscitato nei contemporanei da subire rallentamenti e dilazioni per quarant'anni, fu finalmente pronto in San Pietro in Vincoli fra la fine del 1544 e i primi del 1545 ed ha conosciuto dall'Ottocento in poi una sfortuna critica che non trova pari nella storia artistica, ma questa è un'altra questione.⁵⁸

⁵⁰ Questa almeno è la cifra menzionata da Michelangelo nel contratto del 1532.

⁵¹ C. Tolnay, *Michelangelo. IV*, cit., p. 50; per il desiderio dei della Rovere di avere due statue della mano di Michelangelo cfr. M. Forcellino, *Problemi critici*, cit., p. 15.

⁵² M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 13, pp. 251-253.

⁵³ M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 17b, pp. 261-262.

⁵⁴ *Ivi*, Documento 17d.

⁵⁵ Michelangelo al Papa Paolo III, 20 luglio 1542, (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 12, pp. 247-250).

⁵⁶ *Contratti*, cit., p. XXVII; pp. 250-255 n. CVI.

⁵⁷ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 5 dicembre 1531, *Carteggio*, cit., III, pp. 355-356 n. DCCCXXXVIII.

⁵⁸ La storia della fortuna critica del monumento è stata oggetto di studio da parte di chi scrive in un saggio di imminente pubblicazione in un volume in collaborazione con C.L. Frommel.

Parole chiave

Rinascimento, scultura, monumento funebre, artista, posizione sociale

Maria Forcellino si è formata fra Salerno e Siena, e conseguito anche un libero dottorato all'UVA. Dal 1995 al 2010 è stata ricercatrice confermata e Professore Aggregato di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Salerno, ricoprendo incarichi oltre che di Storia dell'Arte Moderna anche di Storia sociale dell'arte e di Iconografia e iconologia. Attualmente collabora a diversi progetti di ricerca internazionali promossi da varie istituzioni italiane ed estere, e si divide fra l'Italia e l'Olanda. Le sue ricerche si sono rivolte inizialmente all'influsso della scoperta dell'antico nel XVIII secolo sulle arti figurative, alla nascita dell'antiquaria e al Grand Tour. Più recentemente si è dedicata allo studio della figura e dell'opera di Michelangelo Buonarroti, dalla Tomba di Giulio II alle opere per Vittoria Colonna negli anni Quaranta, su cui ha pubblicato in questi anni numerosi contributi in Italia e all'estero e un volume. Ha ora in stampa in Italia e tradotto in diverse altre lingue un nuovo volume sulla Tomba di Giulio II.

Via Croce 1

Vietri Sul Mare, Albori, 84019 Salerno (Italia)

m.forcellino@gmail.com

SUMMARY

The Tomb of Julius II. Glory Denied

This article analyzes the history of Michelangelo Buonarroti's Tomb of Julius II from the unusual point of view of the artist, rather than from the perspective of the difficulties entailed in its creation, making use of the topic's abundant documentary tradition. Commissioned by Pope della Rovere in 1505 with the aim of creating a mausoleum in the style of antiquity, work was interrupted at the behest of della Rovere himself shortly after it began. Upon the death of the pope, work was recommenced by his heirs in 1513 and continued until 1545. After this, the popes of the sixteenth century either did their best to slow down the work or went as far as to hinder its execution, with the notable exception of Adrian VI. Both the two Medici popes – Leo X and Clement VII – and Paul III Farnese, wishing to link their names with that of Michelangelo, commissioned him to undertake great tasks: the Medici Tombs, the Last Judgement and the Cappella Paolina. These popes viewed the realization of their own commissions as more important than work on the monument to Julius II; in fact, they prevented Michelangelo from fulfilling his contractual commitments with the della Rovere by issuing special papal briefs, albeit in agreement with Michelangelo. The fate of the monument of Julius II unequivocally testifies to Michelangelo's standing and exceptional achievement: the artist was already revered as a great master by his contemporaries and attracted patrons who swarmed around him, wishing their own glory to be celebrated only by his art. This was not only true for the Medici and Farnese popes but also for the della Rovere, who would not abandon their mission of having the monument executed by Michelangelo, to the point where they would rather wait decades for him than see it completed by any other artist. This story of the monument, which is itself the protagonist, reflects the Renaissance as a whole – in the broadest sense of the political, social and cultural development of the entire era – with all the contrast of its lights and shadows.

Het dodenkoor van Leopardi

Paul Claes

In 1822 ontvluchtte de Italiaanse dichter Giacomo Leopardi (1798-1837) de benauwende sfeer van zijn geboorteplaats Recanati, een stadje niet ver van Ancona (Marche). Een verblijf van enkele maanden in Rome was zo teleurstellend dat hij een tijdlang geen gedichten meer schreef. In 1824 begon hij aan zijn *Operette morali*. Deze prozabundel bestaat uit vierentwintig stukken, meestal dialogen naar het model van de Griekse satiricus Lucianus.

Het enige gedicht in dit werk is het tweeëndertig regels lange *Coro di morti* (Dodenkoor), dat de lyrische aanvang vormt van *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (Dialogo van Frederik Ruysch en zijn mummies). Leopardi schreef het stuk in Recanati van 16 tot 23 augustus 1824. Frederik Ruysch (1638-1731) is de Nederlandse anatoom die vermaard is geworden door de 'liquor balsamicus', een vloeistof waarmee anatomische preparaten geconserveerd konden worden. Tsaar Peter de Grote bezocht tot tweemaal toe zijn anatomisch museum en kocht in 1717 een deel van de collectie aan.

Leopardi laat de verheven zang van de mummies volgen door een ironische dialoog tussen Ruysch en de doden, die aan het eind van het Grote Jaar hun stem terug hebben gekregen en nu een kwartier lang met een levende mogen spreken. Tijdens het nachtelijke gesprek blijkt dat de doden zich dezelfde vragen stellen over hun vergeten leven als de levenden over hun onbekende voortbestaan. Die paradox is in het gedicht op nog prangender wijze geformuleerd.

Het Dodenkoor werd niet opgenomen in de *Canti*. Hoewel het een van de hoogtepunten is in het oeuvre van de sombere romanticus, bleef het in de schaduw staan van anthologiestukken als *L'infinito* en *A se stesso*. Zo komt het niet voor in de Nederlandse selectie van Frans van Dooren (Giacomo Leopardi, *Zangen. I canti*, Baarn, Ambo, 1991). De dialoog zelf werd vertaald door Wilfred Oranje en verscheen in *Raster* 123-124 (2008).

Ikzelf leerde het gedicht kennen via mijn vriendin, de dichteres Christine D'haen (1923-2009). Haar zoon, Sylvester Beelaert, had haar in 1980 een opname laten horen van een compositie naar Leopardi: *Coro di morti* (1941) voor koor en instrumenten van de Italiaanse componist Goffredo Petrassi (1904-2003). Onder de indruk van de muziek en de tekst maakte de dichteres een eigen vertaling waarvan ik het handschrift liefdevol bewaar. De eerste verzen luiden als volgt:

Alleen op de aarde eeuwig, waartoe terugkeert
Alle geschapen wezen,
In u, dood, berust nu
Onze naakte natuur;
Blijde niet, maar verzekerd
Tegen 't voorvaderlijk leed.