

Mosè redivivo. Michelangelo e la Tomba di Giulio II

Marco Ruffini¹

Received: July 23, 2023 / Accepted: September 8, 2023 / Published: September 10, 2023

Riassunto. Studi recenti hanno permesso di rivedere la storia della *Tomba di Giulio II* come un'elaborazione parallela di idee diverse, anche contrastanti tra loro. Questo saggio cerca di dimostrare come la centralità della figura del Mosè, evidente nella soluzione finale di San Pietro in Vincoli, sia un elemento già considerato da Michelangelo, seppur in forma diversa, nel primo progetto dell'opera concepito quarant'anni prima. Si cerca inoltre di ricondurre questa idea mosaica della tomba al contesto di Giulio II e ai rapporti tra Michelangelo e Machiavelli documentati nel 1506. Il saggio propone anche un ritorno alla tradizionale datazione della statua al 1514-1516, in contrasto con le recenti proposte di datare il Mosè molto più tardi, al 1532 o addirittura al 1542. Infine, interpreta questa idea mosaica della tomba, che celebra il papa defunto come un Mosè risorto, come un meta-soggetto, metaforico dello straordinario naturalismo di Michelangelo.

Parole chiave: Michelangelo; *Tomba di Giulio II*; Mosè; Giulio II, Machiavelli, *arte sacra*.

[en] Moses Redivivus. Michelangelo and the Tomb of Julius II

Abstract. Recent studies have made it possible to review the history of the *Tomb of Julius II* as a parallel elaboration of different, even conflicting, ideas. This essay attempts to show how the centrality of the figure of Moses, evident in the final solution of San Pietro in Vincoli, is an element already considered by Michelangelo, albeit in a different form, in the first design of the work forty years earlier. It also attempts to trace this 'mosaic' idea of the tomb back to the context of Julius II and the relations between Michelangelo and Machiavelli documented in 1506. The essay also proposes a return to the traditional dating of the statue to 1514-1516, as opposed to recent proposals to date the Moses much later, to 1532 or even 1542. Finally, it interprets this 'mosaic' idea of the tomb, which celebrates the deceased pope as a revived Moses, as metaphorical for Michelangelo's naturalism and an idea of art as creation.

Keywords: Michelangelo; *Tomb of Julius II*; Moses; Julius II, Machiavelli, *arte sacra*.

Sumario: 1. Introduzione. 2. Un progetto, due idee. 3. Il Mosè. 4. La tomba nello studio di Michelangelo. 5. Mosè come Giulio II. 6. Bibliografia

How to cite: Ruffini, M. (2023). Mosè redivivo. Michelangelo e la Tomba di Giulio II. *De Medio Aevo*, 12(2), 357-372. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.90459>

1. Introduzione

La centralità del Mosè nella *Tomba di Giulio II* di Michelangelo è un dato talmente evidente, e a tal punto singolare nella storia delle tombe dei papi, da meritare più attenzione rispetto a quella che ha finora ricevuto negli studi. Prima della sua realizzazione a San Pietro in Vincoli nel 1545, non si era mai visto un monumento funerario papale siffatto, che trascurasse fino a questo punto l'effigie del defunto ponendo invece in assoluta evidenza una statua come il Mosè, che nelle decorazioni funerarie, e non solo, aveva avuto fino ad allora un ruolo gregario, come parte di un più ampio corredo iconografico (Figg. 1-2). Per illustrare quanto radicale sia questa novità, basta un confronto con le tombe dei due papi Medici a Santa Maria sopra Minerva,

1536-1541 (con le quali certamente Michelangelo si misurò, non foss'altro perché vi lavorò come scultore il suo acerrimo rivale Baccio Bandinelli), dove dominano al centro della scena, le imponenti immagini dei defunti, ritratti seduti e viventi (come il Mosè). Certamente Michelangelo fu influenzato dalla decorazione quattrocentesca della Sistina, che rende esplicita l'identificazione della figura di Mosè come figura del papa. Ma è anche vero che nel linguaggio figurativo, dalla decorazione musiva di Santa Maria Maggiore innanzi, compresa anche la decorazione della Sistina, la figura di Mosè è sempre parte di un apparato iconografico strutturato tipologicamente, ovvero di un sistema figurativo binario. L'isolamento del Mosè nella tomba di Giulio II è insomma, anche da questo punto di vista, una rivoluzione.

¹ Sapienza Università di Roma, Italia.
Email: marco.ruffini@uniroma1.it



Fig. 1. Michelangelo, *Mosè*, 1514-1516, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto: autore

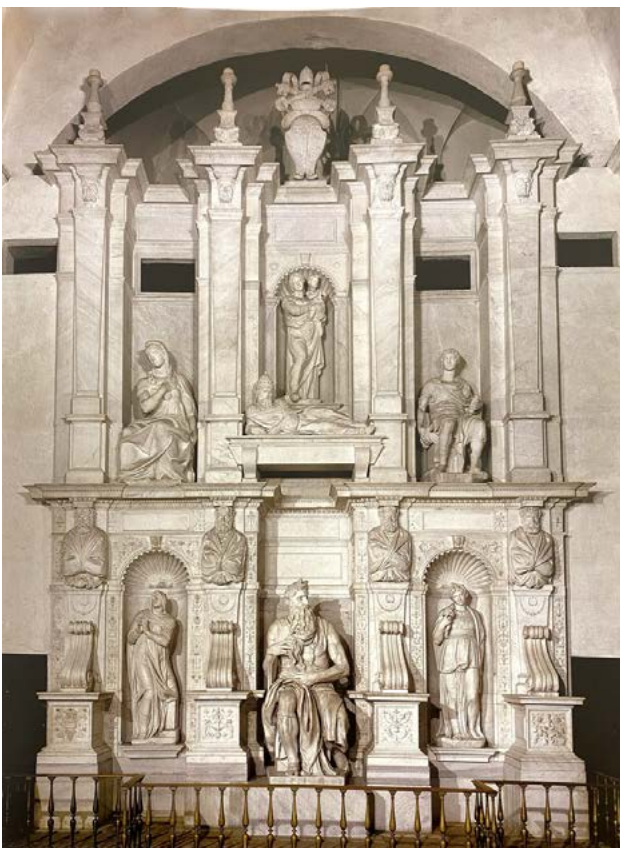


Fig. 2. Michelangelo, *Tomba di Giulio II*, c. 1532-1545, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto: Wikimedia Commons

A distrarre la nostra attenzione da questo dato macroscopico ha contribuito la storiografia sulla tomba. Concentrandosi sulle sue rivoluzioni progettuali, dal 1505 al 1545, essa suggerisce (con poche

eccezioni che vedremo) che, nonostante sia stata pensata da Michelangelo, realizzata sotto la sua direzione, e accolta dai committenti, la tomba sia, nella sua forma finale, una soluzione di ripiego, un capolavoro mancato. Basta in effetti scorrere gli studi fondamentali che cadenzano la vastissima bibliografia sulla sepoltura (di Jacob Burckhardt, Anton Springer, August Schmarsow, Carl Justi, Henry Thode, Erwin Panofsky, Charles de Tolnay, Johannes Wilde, Frederick Hartt), per raccogliere un'antologia di giudizi negativi e concludere che quel che si vede a San Pietro in Vincoli è altra cosa rispetto a ciò che Michelangelo avrebbe voluto realizzare.² Panofsky è forse il più esplicito nel dire che per capire la *Tomba di Giulio II* bisogna considerare, "più che la tetra struttura eretta infine a San Pietro in Vincoli", il progetto monumentale non realizzato descritto da Condivi e Vasari.³

Indubbiamente, la *Tomba di Giulio II* è il risultato di un continuo compromesso tra gli eredi del papa spazientiti e un Michelangelo sempre più impegnato con altre commissioni, e meno propenso a dedicare le sue energie al monumento. Certamente, la forma finale dell'opera è il frutto di una maggiore economia intellettuale e materiale, che si esprime nel progressivo ridimensionamento del progetto e nel risparmio di lavoro da parte di Michelangelo, soprattutto attraverso la drastica riduzione del numero di statue. E certamente Michelangelo produsse molto meno di quanto egli promise nel tempo, un dato che impone di considerare la centralità del *Mosè* anche in rapporto al fatto che essa è l'unica statua completamente autografa del maestro tra quelle che furono infine destinate alla tomba. (Non penso che i tentativi recenti di attribuire alla mano di Michelangelo dettagli anche rilevanti del monumento bastino a mettere in dubbio quest'ultimo dato, e tantomeno credo che si debba riconsiderare come sostanzialmente autografa, come ha recentemente proposto Antonio Forcellino, l'effigie-ritratto del pontefice).⁴

Credo tuttavia che gli studi sulla tomba, fotografando ogni singola fase della sua realizzazione, ricostruendo la sua storia come un montaggio di immagini consequenziali e ravvicinate quanto più possibile nel tempo, e concentrandosi sulle caratteristiche di ogni singolo progetto rispetto a ciò che permase nell'immaginazione di Michelangelo nell'arco dei

² Vedi la bibliografia ragionata di Maria Forcellino, "La fortuna critica della tomba di Giulio II dal Cinquecento a oggi", in *Michelangelo. Il marmo e la mente* (Milano: Jaca Book, 2014), 9-16.

³ Erwin Panofsky, "The Neoplatonic Movement and Michelangelo", in *Studies in Iconology* (New York: Oxford University Press, 1939), 187. Per la traduzione italiana vedi, *Studi di iconologia* (Torino: Einaudi, 1984), 256.

⁴ Antonio Forcellino, "Le statue di Michelangelo per la tomba di Giulio II in S. Pietro in Vincoli", in *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 293-294. Ciò non toglie che Michelangelo possa essere intervenuto ritoccando il volto della statua, assieme a quelle dei Termini, come gli fu chiesto di fare nel 1542 (vedi *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 396). Ma proprio la richiesta da parte dei Della Rovere di tale intervento sul volto della statua di Giulio II fa pensare che non fu Michelangelo a scolpirlo.

quaranta anni in cui lavorò alla sepoltura, tendono a perdere di vista ciò che collega l'ideazione dell'opera alla sua forma finita. Gli aspetti contingenti della storia della tomba hanno insomma finito con l'assumere negli studi un'evidenza prioritaria rispetto al risultato finale, ponendo in secondo piano il fatto che Michelangelo volle dare questa forma al monumento, e portare a compimento così, come noi la vediamo, l'opera più sofferta ma anche la più meditata della sua straordinaria carriera artistica. Il modo di vedere di uno storico è d'altronde diverso da quello di un artista, per il quale un'opera prima di essere un risultato contingente, legato alla necessità di portare a termine il lavoro, è la soluzione di un problema artistico dal valore assoluto: una prospettiva secondo la quale, paradossalmente, le vicende della commissione e i continui stravolgimenti del progetto consolidano, anziché indebolire, il valore delle scelte di Michelangelo.

Indubbiamente dunque (va forse ripetuto), la sepoltura assume forme progettuali affatto diverse nel tempo, ma come tenterò di mostrare, sulla base di una rilettura dei dati noti, ciò che vediamo a San Pietro in Vincoli non è poi così distante dalla più originale e longeva idea che Michelangelo ebbe del monumento. Tornando dunque al problema della centralità del *Mosè*, nonostante sia quasi certo che la collocazione al centro del primo ordine della tomba pertenga all'ultima fase della sua realizzazione, databile intorno al 1532, diversi dati fanno capire che non fu una scelta sorprendente e tantomeno rivoluzionaria rispetto alla prima elaborazione della sepoltura.

Il più significativo di questi dati è contenuto nel disegno di Michelangelo, ora a New York (Figg. 4-5), che dal suo ingresso negli studi sulla tomba negli anni Ottanta ha permesso di rivedere significativamente la storia del monumento, non come una progressiva e coerente riduzione di un unico progetto, ma come un processo creativo che prevedeva il confronto di idee della tomba anche molto diverse.⁵ Ebbene questo disegno, databile secondo la maggioranza degli studiosi al 1505-1506, mostra che al centro del primo ordine, ovvero nello stesso luogo del monumento dove ora si trova la statua di *Mosè*, era previsto un grande rilievo bronzeo raffigurante il Miracolo della manna, figurato come una pioggia di ghiande (un'allusione al simbolo araldico dei Della Rovere). A una data precocissima della progettazione, Michelangelo aveva dunque deciso di identificare simbolicamente il pontefice con il principe degli Ebrei, in una decorazione a rilievo che nel primo progetto monumentale della tomba era invece dedicata alla vita del defunto (come era consueto, e come puntualmente accade, anche in questo caso, nelle tombe medicee di Santa Maria sopra Minerva).

Un secondo dato è che il *Mosè* è la prima scultura della sepoltura a cui Michelangelo mise mano. Ovvero, la statua che da sola ha finito col rappresentare l'intero monumento è anche la prima a essere stata

lavorata, nel 1506. È un dato impressionante se si considera che in questa prima fase del progetto Michelangelo si era prefissato l'obiettivo di collocare sulla tomba oltre quaranta statue, di cui almeno tre dello stesso formato del *Mosè* (vedremo quali). Coerentemente con ciò, il *Mosè* è anche la statua più ricordata nella copiosa documentazione sulla tomba, e in diversi casi, l'unica di cui si fa menzione: un segno chiaro del fatto che Michelangelo e i Della Rovere la considerarono una statua insostituibile, o comunque più necessaria delle altre. In significativo contrasto, la statua-ritratto del pontefice non è invece quasi mai menzionata negli stessi documenti, riflesso della sua quasi trascurabile presenza nella tomba finita, costretta com'è sopra la cornice e messa in ombra dal gigantesco profeta.

Rispetto a questi dati, la domanda che ci dobbiamo porre è come e perché da un certo momento innanzi Michelangelo, dovendo creare un mausoleo per il papa, pensò all'immagine di *Mosè* come simbolica di quella di Giulio II, e dunque alla stessa sepoltura come a una monumentale rappresentazione del principe degli Ebrei. A questo scopo occorre rivedere la tradizione figurativa che lega la figura di *Mosè* a quella del papa (a partire dalla decorazione quattrocentesca della Sistina che associa *Mosè* a Sisto IV), la continuità tra i due pontificati Della Rovere, e la realizzazione di Michelangelo della statua ritratto di Giulio II a Bologna tra il 1506 e il 1508, che certo si ispira alla figura minacciosa del patriarca. Infine, in merito all'importanza che la figura di *Mosè* ebbe per Giulio II, è cruciale prestare attenzione al senso che Machiavelli attribuì al primo profeta nel *Principe* e ai rapporti tra Michelangelo e Machiavelli, che si strinsero proprio attorno al pontefice negli anni della realizzazione della statua di Giulio II e della progettazione della tomba. Rimando dunque per questi temi alla monografia di Leopold D. Ettlinger sulla decorazione della Sistina, allo studio della statua-ritratto di Giulio II di Irving Lavin, agli studi di Franz-Joachim Verspohl sul *David* e sulla *Tomba di Giulio II*, che trattano dell'influenza di Machiavelli su Michelangelo, e al saggio di Gaetano Lettieri, in questo stesso numero della rivista, sulla celebrazione machiavelliana di *Mosè* come identitaria della stessa figura del pontefice (che Lettieri applica a Leone X ma retrospettivamente anche a Giulio II).⁶ Rispetto a questi studi, aggiungerò solo una nota conclusiva su come questa idea 'mosaica' della tomba, incentrata sulla

⁵ Sul disegno, vedi oltre nel testo.

⁶ Leopold D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo* (Oxford: Clarendon, 1965); Irving Lavin, "Michelangelo, *Mosè* e il papa guerriero", in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento* (Firenze: Olschki, 2007), 199-215; Franz-Joachim Verspohl, "Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz", in *Städte-Jahrbuch*, N.F., 8 (1981): 204-246 (tr. italiana in *Comunità*, 37 [1983], 291-356, e ripubblicato come *Il mistero del David. Significato politico secondo Michelangelo e Machiavelli* [Firenze: Morgana, 2015]); Id., "Der Moses des Michelangelo", in *Städte-Jahrbuch*, N.F., 13 (1991): 155-176; Id., *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II: Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenleker* (Göttingen: Wallstein, 2004), spec. 24, 76, 180. Gaetano Lettieri, *, in *De Medio Aevo*, 12, no. 2 (2023): *.

rappresentazione di Giulio II come un Mosè redivivo, sia anche metaforica di un'idea dell'arte, specifica di Michelangelo, che vivifica tutto ciò che ritrae.

Questa riflessione fornisce anche l'occasione per intervenire su una questione ancora controversa che riguarda il cambiamento della posizione del volto del *Mosè* in corso d'opera. Non vi sono dubbi sul fatto che Michelangelo abbia abbozzato una prima versione della statua col volto in direzione frontale e che solo in un secondo momento abbia deciso di ruotarlo verso sinistra. Il cambio improvviso di direzione della fluente barba al di sopra della mano e altri dettagli materiali lo confermano. Nutro tuttavia forti dubbi rispetto alla convinzione di Verspohl, Christoph Luitpold Frommel e Antonio Forcellino che tale radicale cambiamento sia stato effettuato molto tardi, nella quarta o addirittura quinta decade, a séguito dell'allestimento della tomba a San Pietro in Vincoli.⁷ Come vedremo, un riesame della documentazione di riferimento invita a mantenere la tradizionale datazione del completamento del *Mosè* tra il 1514 e il 1516 (pur riconoscendo le modifiche minori, segnalate dagli studiosi, che certamente furono apportate alla statua per la sua sistemazione nella nicchia).

Questa precisione sulla cronologia del *Mosè* è funzionale a un'ipotesi suggestiva, ma che merita di essere seriamente considerata: che il primo ordine della tomba, con la figura del *Mosè* finita e collocata al centro, sia stato allestito nello studio di Michelangelo diversi anni prima del suo montaggio a San Pietro in Vincoli, ovvero che la decisione di collocare il *Mosè* al centro del primo livello della sepoltura sia stata una scelta ponderata e già sperimentata mediante un confronto diretto, quasi quotidiano, con lo stesso allestimento già realizzato nello studio.

Questo saggio non presenta scoperte o documenti inediti, ma una riflessione su dati noti secondo una prospettiva incentrata sulla figura del *Mosè*. Della vastissima bibliografia sulla *Tomba di Giulio II*, mi sono principalmente servito del saggio di Erwin Panofsky *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*; dell'antologia ragionata delle fonti sulla tomba nell'edizione di Paola Barocchi della *Vita* vasariana di Michelangelo, 1962; del catalogo della mostra sui disegni di Michelangelo del 1988 curata da Michael Hirst; e della monografia di Claudia Echinger-Maurach.⁸ Ma soprattutto mi sono avvalso del volume *Michelangelo. La mente e il marmo*, curato da Frommel nel 2014, che contiene una utile sezione documentaria curata da Echinger-Maurach, nonché quattro saggi di Maria Forcellino, Echinger-Maurach, Antonio Forcellino e Frommel, ampiamente discussi

in queste pagine.⁹ Ci tengo a dire che, pur evidenziando alcuni punti fondamentali su cui dissento, gli studi di Frommel sulla *Tomba di Giulio II*, iniziati negli anni Settanta e ancora in corso, rimangono senz'altro i più analitici e comprensivi sul monumento, costituendo per chi, come me, si avvicina solamente ai problemi della storia della sepoltura, un imprescindibile termine di confronto.

2. Un progetto, due idee

Sappiamo che Michelangelo ricevette l'incarico della commissione della *Tomba di Giulio II* il 28 aprile 1505 e che si mise subito al lavoro.¹⁰ Il progetto a cui fa riferimento Panofsky, descritto da Condivi nella *Vita di Michelangelo*, 1553, e con alcune varianti da Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, 1568, corrisponde alla prima ideazione monumentale della tomba databile al 1505 (Fig. 3).

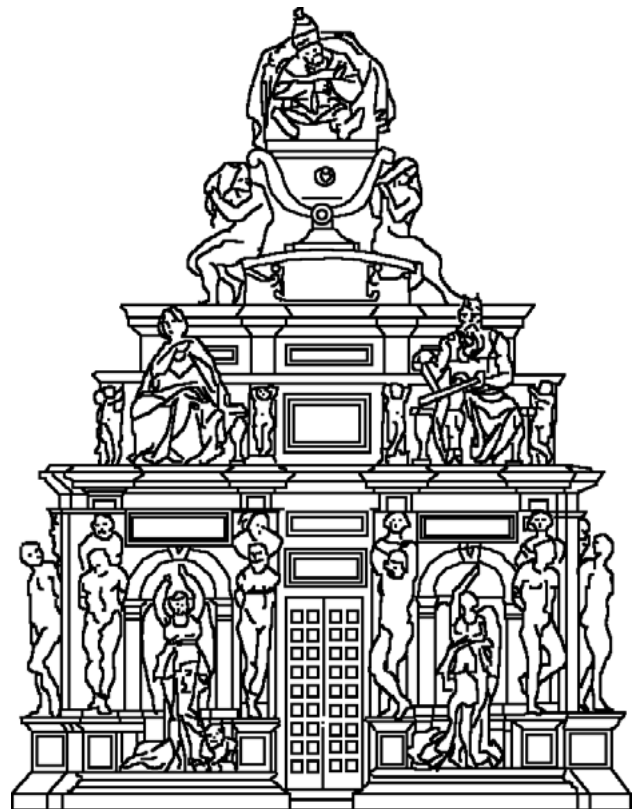


Fig. 3. Ricostruzione del progetto su quattro lati del 1505.
Foto: Wikimedia Commons

Come chiarito da Frommel, era un progetto pensato per la cappella Julia, della nuova San Pietro disegnata da Bramante.¹¹ Nel primo ordine era una serie di statue di Vittorie affiancate da Prigioni. Nel secon-

⁷ Vedi oltre nel testo.

⁸ Panofsky, "The Neoplatonic Movement and Michelangelo" (ma vedi anche Id., *Tomb Sculpture* [London: Thames and Hudson, 1964], 88-90); Id., "The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II", in *The Art Bulletin*, 19 (1937): 561-579; Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* (Milano: Ricciardi, 1962); Hirst, *Michelangelo Draftsman*; Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal* (Hildesheim: Olms, 1991).

⁹ *Michelangelo. Il marmo e la mente*.

¹⁰ Ibid., docc. no. 5-12, 26.

¹¹ Frommel, "Capella Julia. Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter" in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, no. 1 (1977): 26-62; Id., "La tomba di papa Giulio II. Genesi, ricostruzione e analisi", in *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 19-20.

do, quattro grandi figure sedute agli angoli: il Mosè, un San Paolo e due personificazioni della Vita attiva e della Vita contemplativa. L'effigie del papa era collocata al centro, in posizione frontale, adagiata su di un'arca sorretta da due angeli, uno sorridente e uno piangente. Distribuita sui diversi livelli era anche la già ricordata serie di rilievi in bronzo dove, scrive Condivi, "si potevan vedere i fatti di tanto pontefice".¹² Il progetto prevedeva anche una camera funeraria al suo interno, che Condivi descrive come una "stanzetta, a guisa d'un tempietto, in mezzo della quale era un cassone di marmo", e che Vasari ricorda di forma ovale.¹³ Vi si accedeva da una porta alloggiata nella nicchia centrale del primo ordine (dove ora siede il Mosè). Nel sacello, oltre a una cassa menzionata da Condivi, era probabilmente prevista anche la grande statua del papa seduto, ritratto come san Pietro, rimasta incompleta nello studio dell'artista dopo la sua morte, e poi trasformata da Nicholas Cordier in un *San Gregorio* nel 1602 e collocata nella Chiesa di San Gregorio Magno al Celio.¹⁴ Sulla scia di Panofsky, la storiografia sulla tomba ha dato grande importanza a questo progetto. Ma negli studi più recenti, a partire da un saggio di Bram Kempers del 2004, si tende a considerarlo un progetto più ideale che reale (anche per il solo fatto che la nuova San Pietro, a cui era destinato, era ancora interamente da costruire).¹⁵

Ma è stata soprattutto l'acquisizione del già menzionato disegno di New York a far capire che la storia della tomba non è affatto lineare (Figg. 4-5). Michael Hirst ha attribuito il disegno a Michelangelo nel 1976. Lo ha dapprima datato al 1513, collegandolo alle soluzioni a parete pertinenti al contratto di quell'anno, ma in un secondo momento, tornando sul disegno in occasione della mostra dei disegni di Michelangelo del 1988, lo ha retrodatato al 1505-1506, sulla base di considerazioni soprattutto tecniche e stilistiche.¹⁶ La datazione di Hirst pur

essendo convincente e largamente condivisa non è certa. Non vi sono tuttavia dubbi sul fatto che il disegno è comunque pertinente alle prime fasi della progettazione della tomba (1505-1513) e che, come tale, presenta una soluzione diversa rispetto al progetto descritto da Condivi e Vasari ma vicina a quella realizzata a San Pietro in Vincoli molti anni dopo (Figg. 2, 4).¹⁷

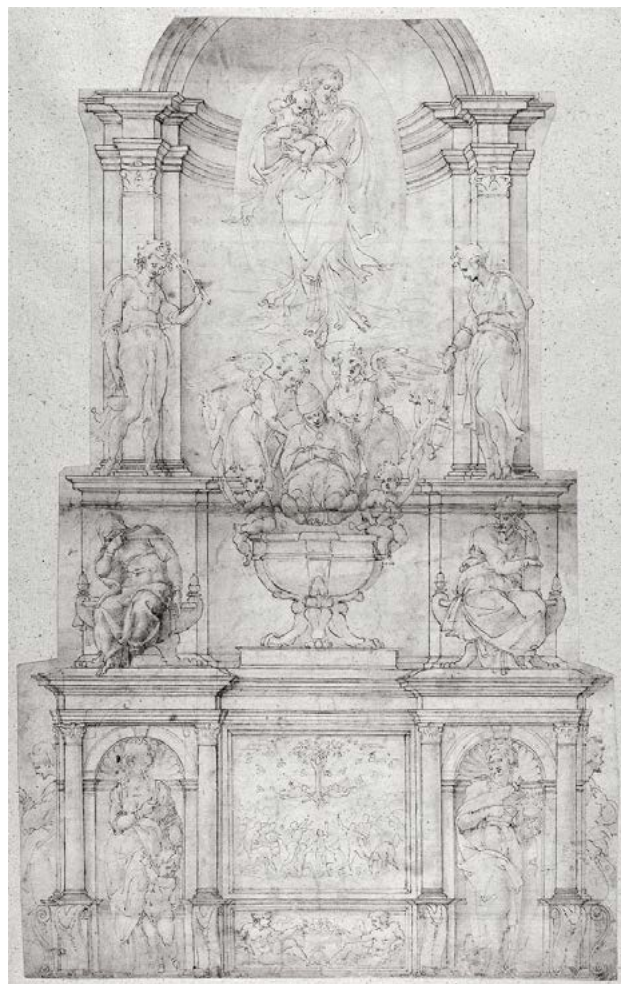


Fig. 4. Michelangelo, *Progetto per la Tomba di Giulio II*, 1505-1506, The Metropolitan Museum of Art (inv. 62.93.1), New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art

¹² Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone* (Roma: Blado, 1553), c. 16v.

¹³ *ibid.*

¹⁴ Panofsky, *Tomb Sculpture*, 89; Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 34.

¹⁵ Bram Kempers, "Die Erfindung eines Monuments. Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals", in *Totenkult und Wille zur Macht*, 41-59. Nello stesso volume, Horst Bredekamp ("Ende [1545] und Anfang [1505] des Juliusgrabes. Frei- oder Wandgrab?") ribadisce invece l'importanza del progetto su quattro lati. Anche Claudia Echinger Maurach ridimensiona il valore del progetto del 1505, in "Il monumento di Michelangelo per papa Giulio II. Arte e storia", in *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 280.

¹⁶ Michael Hirst, "A Project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II", in *Master Drawings*, 4 (1976): 375-382; *Id.*, *Michelangelo Draftsman* (Milano: Olivetti, 1988), 26-29, 52-54 (cat. 9, 20); *Id.*, *Michelangelo and His Drawings* (New Haven: Yale University Press, 1988), 81-83. La datazione al 1505-1506 fu già proposta da Frederick Hartt, in "The Evidence for the Scaffolding of the Sistine Ceiling", in *Art History*, 5, no. 3 (1982): 282. Viene anche ripresa da Paul Joannides, in "La chronologie du tombeau de Jules II à propos d'un dessin de Michel-Ange découvert", in *Revue du Louvre*, 41, no. 2 (1991): 33-42. Sul disegno, vedi anche Golo Maurer, *Michelangelo. Die Architekturzeichnungen* (Regensburg: Schnell – Steiner, 2004), 107-109; Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings. Closer to*

the Master (London: The British Museum Press, 2005), 99-101. Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2008), 87-93. Una datazione posteriore, al 1509, è in John Shearman, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530* (Torino: Einaudi, 1995), 220-225. In una nota alla sua recensione/saggio che include la mostra del 1988, William E. Wallace data il disegno al 1510-1513, ipoteticamente sulla base della filigrana, in "Michelangelo: Draftsman/Architect: The Exhibitions and Catalogues", in *Master Drawings*, 27, no. 1 (1989): 70, nota 2. Allo stesso periodo del 1505-1506 è databile anche il disegno del Louvre, entrato negli studi sulla tomba nel 1991, sul quale vedi Michael Hirst, "Michelangelo in 1505", in *The Burlington Magazine*, 133 (1991): 760-766.

¹⁷ Rimane isolata l'opinione di Horst Bredekamp che il disegno non sia autografo e databile al 1532, in "Ende (1545) und Anfang (1505) des Juliusgrabes. Frei- oder Wandgrab?", in *Totenkult und Wille zur Macht*, 61-83.

Il disegno mostra una soluzione tradizionale a parete che ricorda per alcuni elementi le tombe sansoviniane dei Della Rovere a Santa Maria del Popolo, con un ingombro simile a terra ma con un'elevazione maggiore, e con un apparato iconografico omologo a quello di San Pietro in Vincoli. Nel primo ordine sono le statue della Carità e della Fede (corrispondenti alla Vita attiva e alla Vita contemplativa), con al centro, il già menzionato rilievo col Miracolo della manna (Fig. 5). Sui lati brevi son tracciate due figure di profilo non identificabili. Nel secondo alloggiavano una figura riconoscibile come Mosè e una Sibilla seduti, e nel terzo la figura del papa su di un sarcofago, sorretta da due angeli e affiancata da altri due, su cui si erge una Madonna col Bambino in una grande nicchia.

In merito all'affinità tra il disegno e la tomba realizzata a San Pietro in Vincoli, il dato più significativo è il fatto che nel disegno Michelangelo abbia dedicato lo stesso spazio del primo ordine, dove ora siede il Mosè, alla rappresentazione di una storia del profeta come simbolica delle azioni di Giulio II come pontefice. Il Miracolo della manna, raccontato in *Esodo* 16, 1-36, e già interpretato da Savonarola nelle *Prediche quadregesimali* come simbolo del sostegno materiale e spirituale dato da Dio ai degni e agli indegni per mezzo di Mosè, si prestava bene a questo scopo.¹⁸ L'origine di questa invenzione 'pittorica' di Michelangelo, come nota Paul Joannides, potrebbe derivare dal progetto di un arco trionfale per Giulio II disegnato da Giuliano da Sangallo nel 1505, decorato da querce colme di ghiande in rilievo con lo stesso intento araldico (Fig. 6).¹⁹

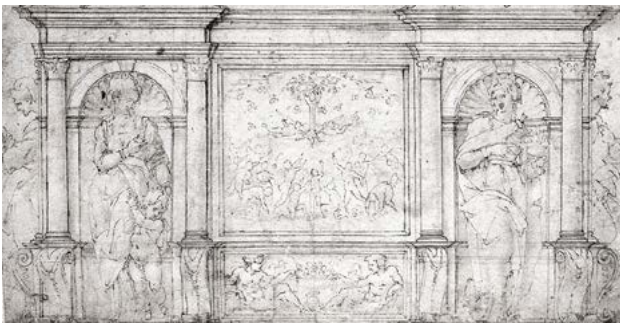


Fig. 5. *Primo ordine, sculture e rilievo col Miracolo della manna* (particolare della fig. 4)

Nel disegno vi sono dunque una figura seduta di profeta identificabile come Mosè sul secondo ordine assieme al rilievo con una storia del profeta nel primo. Questa speciale attenzione per la figura biblica fa dunque pensare che Michelangelo avesse immaginato sin dall'inizio della progettazione della tomba di sovrapporre l'immagine di Mosè a quella del

papa. La presenza dominante del Mosè a San Pietro in Vincoli emerge insomma come una caratteristica saliente della tomba già nelle prime fasi della sua elaborazione.

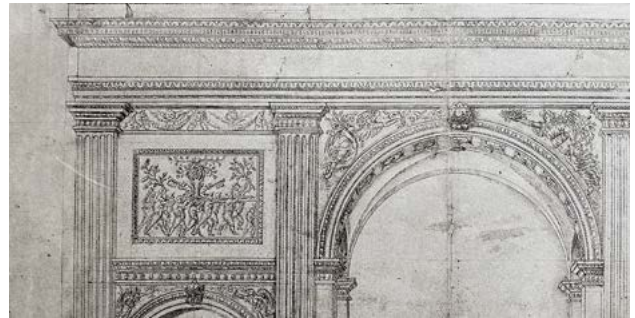


Fig. 6. Giuliano da Sangallo, *Arco trionfale per Giulio II*, 1505 ca., particolare Galleria Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 283 A), Firenze. Foto: Galleria degli Uffizi

Più in generale, il disegno di New York suggerisce che nella progettazione della tomba si manifestano dialetticamente due idee del monumento: la prima (propria del progetto descritto da Condivi e Vasari) umanisticamente e trionfalisticamente incentrata sulla figura del papa come principe terreno, la seconda cristianamente incentrata sul valore simbolico di Mosè come figura del pontefice, come principe cristiano. La prima idea si esprime attraverso uno sviluppo monumentale come quello definito dal progetto della tomba isolata su quattro lati descritta da Condivi e Vasari (Fig. 3), la seconda mediante la forma più semplice e tradizionale del sepolcro a parete, corrispondente al disegno di New York, e alla sua forma finita a San Pietro in Vincoli (Figg. 2, 4). Le due idee prevedono un corredo iconografico distinto per il primo ordine: celebrativo del carattere del pontefice e delle sue imprese la prima; funzionale al valore simbolico assunto dalla figura di Mosè la seconda. Questa dialettica progettuale fa anche capire perché i rilievi istoriati nel progetto descritto da Condivi e Vasari non erano dedicati alla vita di Mosè ma alle gesta di Giulio II, e rende comprensibile la clamorosa esclusione, già nel disegno di New York e poi a San Pietro in Vincoli, delle statue delle Vittorie e dei Prigioni, che Condivi aveva descritto come allegorie delle imprese militari del pontefice e del suo mecenatismo.

Se dunque due idee della tomba e due corredi iconografici per il primo ordine si sono susseguiti alternandosi nel tempo, il progetto legato al successivo contratto del 1513 (firmato da Michelangelo e dagli esecutori testamentari Leonardo Grosso Della Rovere e Lorenzo Pucci), va letto in continuità con quello monumentale descritto da Condivi e Vasari.²⁰ È per una struttura a parete ma fortemente aggettante, che conserva le Vittorie e i Prigioni al primo livello ed espande il numero delle figure del secondo ordine:

¹⁸ Girolamo Savonarola, *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola. Con nuovi documenti intorno alla sua vita* (Firenze: Sansoni, 1898), 206: "Io t'ho pasciuto di manna nel deserto, idest, io t'ho mandato la manna delle predicazioni".

¹⁹ Vedi Joannides, "La chronologie du tombeau de Jules II", 35-37. Il disegno è alle Gallerie degli Uffizi (GDSU, inv. 283 A).

²⁰ Michelangelo. *Il marmo e la mente*, docc. no. 52-55.

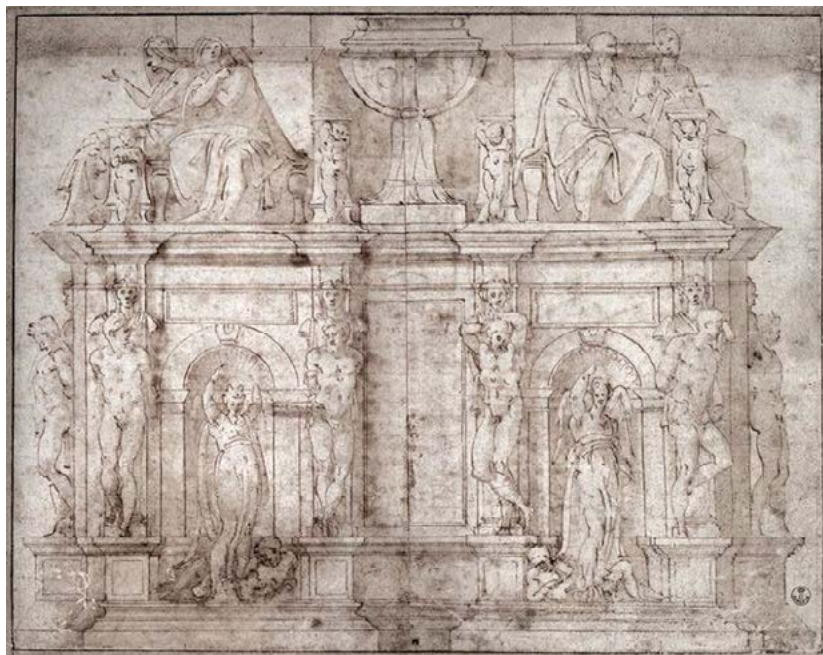


Fig. 7. Giacomo Rocchetti, *Copia del disegno di Michelangelo del 1513 per la Tomba di Giulio II*, 1530-1550 Kupferstichkabinett (inv. 15306), Berlin. Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders (CC BY-NC-SA)

Fig. 8. Michelangelo e anonimo, *Progetto per la Tomba di Giulio II*, 1513 c. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 608Er), Firenze. Foto: Gallerie degli Uffizi

porta a sei il numero delle statue sedute (numerata ma non identificate nel contratto) e inserisce quattro figure di santi ai lati della statua della Madonna col Bambino. Michelangelo evidentemente tornò al progetto monumentale, probabilmente più consono rispetto alle aspettative dei legati testamentari che si impegnarono a pagare un prezzo più alto di quello concordato da Giulio II (16500 ducati anziché 10500).

Ora, di questo progetto si conoscono quattro diverse testimonianze grafiche che necessitano una breve digressione, poiché sulla base di queste si potrebbe erroneamente pensare che Michelangelo avesse ideato a questa altezza cronologica anche una versione della tomba senza la figura di Mosè, o collocata su uno dei lati brevi, comunque non in posizione frontale.²¹ I quattro disegni sono: un autografo quasi illeggibile conservato a Berlino, una copia cinquecentesca di questo eseguita da Giacomo Rocchetti, sempre a Berlino (Fig. 7), un disegno parziale della sola porzione inferiore degli Uffizi, probabilmente di mano di Michelangelo (Fig. 8), e una copia settecentesca di quest'ultimo della Biblioteca Corsiniana.²²

Il problema posto da questi disegni è dato dal fatto che negli ultimi due, quello degli Uffizi e la copia della Corsiniana, sul lato destro del secondo ordine non siede Mosè, come nei precedenti due disegni, ma una figura con la testa calva identificabile con san

Paolo. Ma questa differenza si spiega agevolmente considerando che il disegno degli Uffizi, come ricorda Hirst, fu restaurato dal collezionista e possessore del disegno nel Settecento Pierre Jean Mariette, e che a séguito di questo fu aggiunta una fascia di due centimetri sul lato superiore (ben visibile anche nelle riproduzioni), proprio all'altezza delle teste delle figure sedute.²³ Mi sembra dunque evidente che questa parte marginale del disegno, che nell'originale era perduta (a causa di una fatale piegatura del foglio, come quella che ha distrutto la stessa porzione del primo disegno di Berlino), non sia autografa ma attribuibile al restauratore. Va da sé che la copia settecentesca della Corsiniana (quasi certamente inviata a Roma dallo stesso Mariette, corrispondente di Giovanni Gaetano Bottari, bibliotecario dei Corsini) non possa che riprendere fedelmente anche questo dettaglio apocrifo del disegno degli Uffizi.

Va probabilmente riferito a questo periodo, intorno alla metà della seconda decade, la testimonianza di Vasari del 1550 che Michelangelo aveva sollecitamente completato un quarto di quel progetto, facendo riferimento, oltre al *Mosè*, alla struttura architettonica del primo ordine, e a figure di Vittorie e Prigioni solo abbozzate (aggiungendo che quattro di questi Prigioni finiti si vedono ora nello studio di Michelangelo). Scrive Vasari:

E perché tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata: e della opera del quadro, delle cornici e simili, cioè dell'architettura degli ornamenti, la quar-

²¹ La seconda opzione viene presa in considerazione da Frommel ("La tomba di papa Giulio II", 37-38).

²² Hirst, *Michelangelo Draftsman*, 26-29, 52-54; Id., *Michelangelo and His Drawings*, 81-83.

²³ Hirst, *Michelangelo Draftsman*, 52-54.

ta parte con sollecitudine finita. Cominciò in questo mezzo alcune Vittorie ignude, che hanno sotto prigionie et infinite provincie legate ad alcuni termini di marmo, i quali vi andavano per reggimento; e ne abbozzò una parte, figurando i Prigioni in varie attitudini a quelli legati: dei quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro Prigioni. E similmente finì un Mosè di cinque braccia, di marmo.²⁴

Il riferimento al monumento su quattro lati, il cui progetto risale al 1505, può sembrare anacronistico, eppure quel che scrive Vasari mi sembra degno di fede.²⁵ Nonostante faccia riferimento a eventi lontani, che risalgono alla sua prima infanzia, le informazioni che riporta tornano con quel che si riscontra nelle altre testimonianze. In particolare, il precoce completamento della struttura architettonica del primo ordine (che effettivamente, come scrive Vasari, corrispondeva a una delle quattro facciate della tomba) trova conferma nella convenzione stipulata tra Michelangelo e Antonio da Pontassieve, la quale data l'inizio della realizzazione di questa parte della sepoltura al 9 luglio 1513 e il suo completamento nel 1514.²⁶

Tuttavia la mole gigantesca dell'impresa, nonché gli impegni presi da Michelangelo per altre opere, prima tra tutte la facciata della chiesa fiorentina di San Lorenzo, ostacolarono presto la realizzazione di questo progetto, inducendo Michelangelo e i Della Rovere a rivederlo. Si arriva così al disegno del luglio del 1516, di una tomba a parete simile a quella del 1513 ma di minori dimensioni e con una riduzione delle sculture.²⁷ Il numero delle Vittorie e dei Prigioni scese a dodici, gli angeli tornarono a essere due e le figure sedute quattro. Si collega a questa fase di rielaborazione del progetto anche il concepimento dei *Prigioni* di Boboli, di dimensioni maggiori di quelli del Louvre, quasi a compensare la generale riduzione del progetto (ma destinati anch'essi a essere infine esclusi). Le quattro statue dei santi furono eliminate e al loro posto furono collocati i rilievi bronzei istoriati.

La riduzione del progetto non si fermò qui. Ebbe anzi un'improvvisa accelerazione dopo la morte di Leonardo Grosso della Rovere nel 1520, che segnò un cambio di rotta nei rapporti con gli eredi Della Rovere, non più propensi a pagare Michelangelo per un lavoro di cui non riuscivano a vedere alcun frutto concreto, e scoraggiati dalla notizia dei sovranchi incarichi affidati a Michelangelo che gli impedivano di dedicarsi alla sepoltura (come la decorazione della Cappella Medicea). Le nuove proposte presentate al successore di Leonardo, Bartolomeo Della Rovere, tra il 1525 e il 1526, sono dunque fatte in economia, sulla base del compenso già ricevuto e senza promessa di altri.²⁸ Una

di queste prevedeva solo quattro statue di mano di Michelangelo (lo si deduce da una lettera di Jacopo del Sellaio da Roma a Michelangelo a Firenze).²⁹

Ma questo progetto ridotto ai minimi termini fu rifiutato con decisione da Francesco Maria della Rovere, nel momento in cui subentrò nella cura della commissione. Assai meno malleabile dei suoi predecessori, il duca di Urbino esigé che Michelangelo impiegasse per la tomba tutte le statue che aveva scolpito per il progetto fino a quel momento. Forse per timore delle minacce proferite dal Della Rovere, il 29 aprile del 1532 Michelangelo firmò un nuovo contratto per lui molto svantaggioso, che lo obbligava a finire il lavoro in tre anni consegnando sei statue autografe e ogni altra cosa realizzata per il monumento, e a contribuire personalmente alle spese della sepoltura con 2000 ducati.³⁰ Solo per il disegno e le sculture eseguite da aiuti Michelangelo aveva carta bianca.

Il dato più interessante del contratto del 1532 è l'assenza di riferimenti ai rilievi istoriati; interessante perché la loro esclusione formale dal progetto coincide con l'ipotesi di Frommel che Michelangelo avesse deciso a questa altezza cronologica di collocare la statua del Mosè nella nicchia centrale del primo ordine.³¹ Questa soluzione (che come vedremo potrebbe essere stata pensata anche molto prima) certo rendeva superfluo un rilievo come quello del Miracolo della Manna nel disegno di New York (Fig. 5).

Sollecitato dalla breve scadenza del contratto, Michelangelo procedette per trasferire come prima cosa la struttura architettonica del primo ordine realizzata nel 1514 dallo studio a San Pietro in Vincoli. (Era questa infatti la destinazione del monumento che Michelangelo aveva scelto dopo l'esclusione della Basilica di San Pietro e dopo aver scartato, per la scarsa illuminazione, la chiesa di Santa Maria del Popolo come possibilità alternativa). La tomba fu inizialmente pensata per la parete terminale del braccio sinistro del transetto, ma nel maggio del 1533 Michelangelo optò per la parete opposta sul braccio destro. Prima della fine del 1534 la parete era ormai consolidata per accogliere la struttura.

Ma con l'elezione di Paolo III Farnese, interessato da subito a impegnare Michelangelo nei suoi progetti, i lavori subirono una nuova battuta d'arresto. Guidobaldo Della Rovere, successore del padre Francesco Maria, morto nel 1538, poco poteva col nuovo pontefice. Si trovò dunque costretto a ridimensionare di nuovo il numero di statue autografe destinate alla tomba. Nel 1542 queste scesero a tre con la sola garanzia che tra queste vi fosse il Mosè.³² Una lettera di Michelangelo a Paolo III, del 20 luglio 1542, attesta che le altre due statue autografe eventualmente previste dall'accordo concluso col Della Rovere erano i *Prigioni* del Louvre e che Michelangelo era contrario a questa soluzione. Scrisse infatti nella stessa lettera che i *Prigioni* e il Mosè non erano adatti a figurare gli uni accan-

²⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (Firenze: Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987), VI, 1987, 27-28 (solo nella Torrentiniana).

²⁵ Non è invece di questa opinione Frommel, in "La tomba di papa Giulio II", 25.

²⁶ Michelangelo. *Il marmo e la mente*, doc. no. 57.

²⁷ Ibid., doc. no. 100-101.

²⁸ Ibid., doc. no. 268, 270, 272.

²⁹ Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 49; Michelangelo. *Il marmo e la mente*, doc. no. 278.

³⁰ Ibid., doc. no. 322-323.

³¹ Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 52-53.

³² Michelangelo. *Il marmo e la mente*, doc. no. 377.

to all'altro.³³ La ragione che Michelangelo adduce è estetica, ma chiaramente collegata, come si evince dal passo della lettera che segue, alla dialettica progettuale finora delineata:

Ma perché li detti dua Prigioni furono fatti quando l'opera si era disegnata che fussi molto maggiore, dove andavano assai più figure, la quale poi nel sopra detto contratto fu risecata e ristretta, per il che non convenghono in questo disegno, né a modo alcuno ci possono stare bene, però detto messer Michelagnolo, per non mancare a l'onore suo, dette cominciamento a dua altre statue che vanno dalle bande del Moises, cioè la Vita contemplativa e la activa, le quali sono assai bene avanti, di sorta che con facilità si possono da altri maestri fornire.³⁴

Michelangelo chiarisce che i *Prigioni* pertengono al progetto monumentale della tomba, “dove andavano assai più figure”, e non al progetto ridimensionato (incentrato sul *Mosè*). E che meglio di questi sarebbero state due figure simboliche della Vita attiva e della Vita contemplativa che aveva già progettato. Evidentemente il braccio di ferro con Francesco Maria della Rovere, che aveva costretto Michelangelo ad accettare di utilizzare tutte le sculture esistenti per la tomba, non gli aveva permesso di far valere il fatto che esse facevano parte di due corredi iconografici diversi e mutualmente esclusivi.

Con un atto di volontà e coerenza encomiabile, Michelangelo eliminò infine i *Prigioni*, sostituendoli con le statue di *Rachele* e *Lia* (simboliche della Vita attiva e della Vita contemplativa), che riuscì ad affidare a un aiuto. Decise dunque appena fu possibile, ovvero dopo la morte di Francesco Maria, di non seguire la via più semplice, che sarebbe stata quella di completare la sepoltura utilizzando le statue che aveva a disposizione, ma di rimettere mano al progetto e di produrne due nuove a sue spese. Per inciso, Michelangelo avrebbe dato i *Prigioni* a Roberto Strozzi, in segno di riconoscenza per averlo ospitato a casa sua quando cadde gravemente malato, senza trarne alcun guadagno. Quale maggiore segno del fatto che la tomba non fu mai per Michelangelo la soluzione più economica di un problema contingente ma un'idea ponderata?

Sulla base di un ultimo accordo, favorito da Paolo III, Michelangelo affidò al giovane Raffaello da Montelupo, che aveva già completato la *Madonna col Bambino* iniziata nel 1537 da Scherano da Settignano, l'esecuzione delle statue di *Rachele* e di *Lia* sostitutive dei due *Prigioni*. Gli affidò anche la *Sibilla* e il *Profeta*, ma insoddisfatto del lavoro in corso glielne tolse per darle a Giovanni Angiolo Montorsoli, che le finì nel 1544. Tommaso Boscoli, come scrive Vasari, è invece l'autore della statua di papa Giulio II,

che forse fu la prima a essere collocata nella tomba, già prima del 1542, quando Michelangelo iniziò a costruire la parte superiore del secondo ordine.³⁵ Prima del febbraio del 1545 (ma forse già entro il 21 aprile 1544, secondo la scadenza del contratto), tutte e sette le sculture erano al loro posto.³⁶

3. Il *Mosè*

Il *Mosè*, l'unica tra le statue autografe di Michelangelo che poté figurare nell'idea cristiana della tomba (con i *Prigioni* del Louvre, anche i *Prigioni* di Boboli, la *Vittoria* di Palazzo Vecchio e la statua del papa seduto vennero esclusi) fu anche la prima su cui l'artista mise mano. Come ricostruito da Frommel, Michelangelo iniziò a dare forma al blocco del *Mosè* subito dopo l'arrivo a Roma dei primi marmi nel gennaio 1506 (meno di un anno dopo la stesura del primo accordo del 1505).³⁷ Si trattava solo di un abbozzo, ma probabilmente sufficiente a definire l'identità della figura.

Contemporaneo al *Mosè* potrebbe essere il *Prigione morente*, ma solo ipoteticamente, e solo in ragione delle sue affinità col *Laocoonte*, dissotterrato nel 1506. Il *Prigione ribelle* è invece datato in una lettera che Michelangelo scrive nel 1518 al 1513.³⁸ In questo stesso periodo si colloca l'abbozzo della *Sibilla*.³⁹ Significativamente, il *Mosè* precede anche la statua del papa seduto, probabilmente iniziata nel 1508, come nota Frommel, usando un blocco di una seconda partita di marmi arrivata a Roma quell'anno.⁴⁰ Per la *Madonna col Bambino* non si ha invece notizia di un intervento di Michelangelo prima del 1516. E ancora più tardo è il *Profeta*: il grande blocco che gli era destinato riposava nel deposito di Ripa Grande ancora intatto nel 1532.⁴¹ Sul piano materiale della lavorazione, diverso da quello della progettazione ma altrettanto significativo, Michelangelo diede dunque da subito al *Mosè* un'importanza speciale, concentrando su di essa l'attenzione che per consuetudine sarebbe spettata all'effigie del defunto.

Più complesso è capire quando il *Mosè* fu finito. Certamente la statua deve avere raggiunto un notevole livello di finitura tra il 1513 e il 1516.⁴² Ma a questo proposito cade la questione del pentimento sulla posizione della testa che da frontale viene voltata a sinistra, che secondo Verspohl, Frommel e Antonio Forcellino risale a una data molto avanzata,

³³ Ibid., doc. no. 388. Contrariamente a quel che si desume da questa lettera, secondo Verspohl (*Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II*, 68-70, 78-80), Michelangelo tentò di ricreare la stessa unità formale e concettuale del *Laocoonte* ponendo i *Prigioni* del Louvre ai lati del *Mosè* nel primo ordine della tomba.

³⁴ *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 388.

³⁵ Claudia Echinger-Maurach, “Michelangelo's Monument for Julius II in 1534”, in *The Burlington Magazine*, 145 (2003): 336-344. Vedi anche, Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 59, 63.

³⁶ *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 395-396.

³⁷ Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 41.

³⁸ Le informazioni sono tratte da Ibid., soprattutto 38-39, 46-47, 52-53. Per il *Prigione morente*, vedi in particolare Ibid., 39; *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 170.

³⁹ Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 64.

⁴⁰ Ibid., 34.

⁴¹ *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 338.

⁴² Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 64.

in congiuntura con la composizione della tomba a San Pietro in Vincoli.

Secondo Verspohl, Michelangelo voltò la testa del Mosè nel 1532-1533, quando decise di spostare la statua dal secondo al primo ordine, per la necessità di connettere diversamente la statua al punto di vista dell'osservatore.⁴³ Per Frommel, che concorda con la datazione di Verspohl, il pentimento va invece messo in relazione alla decisione di Michelangelo di collocare la tomba sul lato sinistro del transetto, e allo scopo di dirigere lo sguardo del Mosè verso le sacre catene di san Pietro in procinto di essere ricollocate nell'altare centrale.⁴⁴ Secondo Antonio Forcellino la modifica è ancora più tarda. Risalirebbe al 1542, dopo il successivo spostamento della tomba sulla parte opposta del transetto effettuato nel 1533-1534, e quando Michelangelo giudicò opportuno, secondo Forcellino, fare esattamente il contrario di quel che sostiene Frommel, ovvero distogliere il suo sguardo dalla reliquia, che collegava a una forma di devozione popolare alla quale non aderiva e, al contempo, allineare il volto del Mosè alla luce proveniente da una finestrella aperta sul lato verso la navata (finestrella ora murata).⁴⁵

Trovo tuttavia difficile credere che una statua come il Mosè possa essere stata l'oggetto di una modifica così importante e invasiva, per ragioni devozionali, a questa altezza cronologica, quando aveva ormai raggiunto un grado quasi completo di finitura. Più verosimile è che il pentimento sia da riferire a un ripensamento di natura formale quando la statua era ancora solo abbozzata, e che cada dunque nella fase di maggiore lavorazione della statua dal 1514 fino alla partenza di Michelangelo da Roma nel 1516 (con ritorno nel 1532; definitivo dal 1534). Vi sono anche buone ragioni stilistiche per datare un simile intervento prima del 1516. Dirimente è soprattutto il confronto con la volta della Cappella Sistina, a tal punto che una figura di Michelangelo senza alcuna torsione drammatica a questa altezza cronologica sarebbe forse più difficile da spiegare dello stesso pentimento. Oltre a queste considerazioni, due documenti, ineludibili per chi si occupa di questo problema, ci aiutano a chiarire ulteriormente la questione. Il primo è un disegno di Leonardo di una figura a mezzo busto che molto verosimilmente si ispira al Mosè di Michelangelo e che mostra la testa già voltata (Fig. 9).

Il disegno è databile al soggiorno romano di Leonardo dal settembre 1514 all'agosto 1516. Frommel, che conosce bene il disegno, lo interpreta in un senso funzionale alla sua proposta di datazione della modifica del Mosè.⁴⁶ Sostiene che Leonardo abbia influenzato Michelangelo, prefigurando nel disegno la soluzione che lo scultore avrebbe adottato molti anni dopo. Ma rimane difficile seguire un simile ragiona-



Fig. 9. Leonardo da Vinci, *Studio di testa (Mosè?)*, 1514-1516, Amsterdams Historisch Museum (inv. A 11020), Amsterdam. Foto: Amsterdams Historisch Museum

mento, soprattutto quando torna molto più agevole ipotizzare che sia stato Leonardo a registrare nel disegno la sua impressione del Mosè e della sua torsione come caratteristica dello stile di Michelangelo, e dunque ritenere che l'intervento sulla statua sia precedente alla partenza di Leonardo da Roma.

Il secondo documento è una lettera di un anonimo che riguarda proprio il cambiamento della posizione della testa del Mosè. Innanzitutto si tratta di una lettera nota, e non ignota, negli studi sulla tomba, come invece si legge in un intervento di Maria Forcellino.⁴⁷ La lettera, inclusa nel carteggio vasariano edito da Carl e Herman Walther Frey, 1923-1940, è discussa in rapporto alla tomba da Paola Barocchi nella sua edizione della Vita di Michelangelo del 1962 (come in realtà segnala anche la Forcellino), in un articolo di Leopoldo Eugenio Checchi nei *Commentari* del 1958, e in un saggio di Earl E. Rosenthal nell'*Art Bulletin* del 1964.⁴⁸ Ciò detto, la lettera rimane un piccolo enigma: si tratta infatti di una copia cinquecentesca, adespota e anepigrafa, di una nota molto probabilmente spedita a Vasari dopo la morte di Michelangelo, 1564, in risposta alla richiesta di informazioni su Michelangelo da parte di Vasari in vista della pubblicazione della seconda edizione delle *Vite*. Riportando aneddoti sull'opera dell'artista, l'anoi-

⁴³ Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II.*

⁴⁴ Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 41-42, 54-55.

⁴⁵ Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta* (Bari: Laterza, 2005), 309-310; Forcellino, "Le statue di Michelangelo per la tomba di Giulio II", 295.

⁴⁶ Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 42, 51.

⁴⁷ Maria Forcellino, "Il restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli". *Incontri*, N.S., 17, no. 1 (2002): 43-59:56. Vedi anche Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, 308-309.

⁴⁸ Giorgio Vasari, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, (München: Müller, 1923-1940), II, 1930, 64-66; Id., *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, II, 333; Leopoldo Eugenio Checchi, "Un Mosè inedito e un pentimento di Michelangiolo", in *Commentari*, 9 (1958): 162-170; Earl E. Rosenthal, "Michelangelo's Moses, dal di sotto in su". *The Art Bulletin*, 46, no. 4 (1964): 544-550. Sulla lettera, vedi anche l'analisi di Pietro Caiazza, *Michelangelo. Il Mosè e la testa "svoltata"* (Salerno: Scala, 2017), 10-21.

mo informatore si accredita la paternità dell'idea di voltare la testa del *Mosè*. Scrive infatti che:

Avendo lui [Michelangelo] fatta dirizzare in piede in casa sua la statua del Moisé, quale era bozzata assai a bon termine infino al tempo di papa Iulio Secondo, trovandomi io seco a guardarla, gli dissi: "Se questa figura stesse con la testa volta in qua, credo, che forse facesse meglio." Lui a questo non mi rispose; ma doi giorni dappoi, essendo io da lui, mi disse: "Non sapete, il Moisé ce intese parlare l'altro giorno et per intenderci meglio si è volto." Et andando io a vedere, trovai, che li aveva svoltata la testa et sopra la punta del naso gli aveva lasciata un poca della gota con la pelle vecchia, che certo fu cosa mirabile; nè credo quasi che a me stesso, considerando la cosa quasi che impossibile.⁴⁹

Il riferimento a eventi accaduti al tempo di papa Giulio II, anche se la lettera non permette di collocare l'aneddoto cronologicamente agli anni del pontificato Della Rovere, fa pensare che l'autore sia un coetaneo o quasi di Michelangelo. Carl Frey aveva avanzato l'ipotesi che potesse essere Michele Alberti o Antonio del Francese, i due giovani servitori di Michelangelo, ma questi non erano neanche nati quando, come l'autore ricorda, la statua "era bozzata assai a bon termine". Dovremmo per la stessa ragione escludere anche altri possibili candidati come il fedele factotum di Michelangelo, Francesco Amadori di Casteldurante, detto Urbino, entrato a servizio di Michelangelo solo a partire dal 1530, e infine anche Tommaso de' Cavalieri, il giovane nobile romano, nato nel 1509, che Michelangelo frequentò assiduamente solo dal 1532.⁵⁰

4. La tomba nello studio di Michelangelo

Le uniche rilevanti differenze tra la struttura architettonica del primo ordine completata nel 1514 e la stessa struttura montata nella tomba di San Pietro in Vincoli sono le volute sotto i Termini e gli zoccoli nelle nicchie (per alzare le figure di *Rachele* e *Lia*), modifiche apportate da Michelangelo nel 1542. Lo zoccolo sotto il *Mosè* fu invece rialzato nel 1818 contestualmente all'avanzamento della statua di circa 40cm rispetto al suo originale alloggiamento nella nicchia. Poco, anzi pochissimo è dunque cambiato della cornice del primo livello nel corso di quasi trenta anni.

Ora, un disegno della struttura realizzata nel 1514, databile al 1518, contiene un'annotazione autografa, in cui Michelangelo ricorda che essa era montata nel suo studio di Macel de' Corvi, collocata in una stanza prospiciente al cortile (Fig. 10).⁵¹ L'annotazione con-

tiene anche informazioni sulle sue dimensioni approssimative, e sul numero di pezzi che la compongono. Essa recita:

Questo schizo è una parte della faccia dinanzi della sepultura el quale è tucto finito di quadro e d'intagli, la qual parte è alta dalla terra alla prima cornice braccia sei e dall'un canto all'altro di largeza braccia undici e di pezi sessanta secte, chon que' pezi segnati che v'è su el numero, ed è messo insieme in una stanza che è in casa in sul cortile, nella quale stanza è dua ruote d'un carro che io feci fare e lasso el resto è in un'altra stanza terrena.⁵²

Michelangelo si era da poco trasferito a Macel de' Corvi (nel 1513) dalla casa concessagli da Giulio II fino alla sua morte che era nell'area odierna di Borgo Pio, dietro la chiesa di Santa Caterina delle Cavallerotte (distrutta nel Seicento).⁵³ Secondo Hugo Chapman, la struttura del primo ordine potrebbe essere stata montata in occasione della visita allo studio della duchessa di Urbino Elisabetta Gonzaga nell'aprile 1516, organizzata da Leonardo Grosso della Rovere e annunciata a Michelangelo da una lettera del cardinale del 21 aprile 1516.⁵⁴ Qui dovette comunque rimanere assemblata fino al suo trasferimento a San Pietro in Vincoli probabilmente nel 1532 e certo prima del 1534. Lo si deduce da due lettere del febbraio e giugno del 1531 di Sebastiano del Piombo, che comunica a Michelangelo (ancora a Firenze) che "l'opera de quadro" della tomba si era danneggiata, probabilmente per un allagamento provocato dall'erosione del Tevere nel 1530.⁵⁵

Lo studio di Michelangelo era spazioso, ma una struttura come quella messa assieme da Antonio da Pontassieve, di circa sei metri e mezzo di lunghezza per tre e mezzo di altezza, doveva essere il principale oggetto d'ingombro.⁵⁶ Ora, considerando che il *Mosè*, come ho cercato di chiarire, doveva già essere finito nel 1516, è possibile che fosse stato collocato vicino alla struttura e, perché no, nella stessa nicchia centrale dove ora siede, ovvero nell'unica di dimensioni congrue?

È vero che oltre al *Mosè* nello studio c'erano anche i *Prigioni* del Louvre, la *Sibilla* e la statua del papa seduto abbozzati, e che nella stessa annotazione

⁴⁹ Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, 1930, 64-66. La lettera, già nelle carte di Vincenzo Borghini, è conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cl. XXV, cod. 551, già Stroziano nr. 828, fol. 249v).

⁵⁰ Quest'ultimo è stato identificato come l'autore della lettera da Frommel, in "La tomba di papa Giulio II", 55.

⁵¹ *Ibid.*, 38.

⁵² Sul disegno (The British Museum, inv. 1859,0514.824), vedi Johannes Wilde, *Michelangelo and His Studio* (London: The Trustees of the British Museum, 1953), 43-45 (cat. 23); Chapman, *Michelangelo Drawings. Closer to the Master*, 159-160.

⁵³ Sulla casa nell'odierna Borgo Pio, vedi Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 39. Su quella di Macel de' Corvi, Michael Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame* (New Haven: Yale University Press, 2011), 117-152.

⁵⁴ Chapman, *Michelangelo Drawings. Closer to the Master*, 160. Sulla lettera (Michelangelo Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo* [Firenze: Sansoni, 1965-1983] I, 1965, cxlv, 186), vedi anche Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, II, 643; Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, 140.

⁵⁵ Frommel, "La tomba di papa Giulio II", 49; *Michelangelo. Il marmo e la mente*, docc. no. 289, 292.

⁵⁶ Sulle dimensioni dello studio, vedi Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, 119-121.

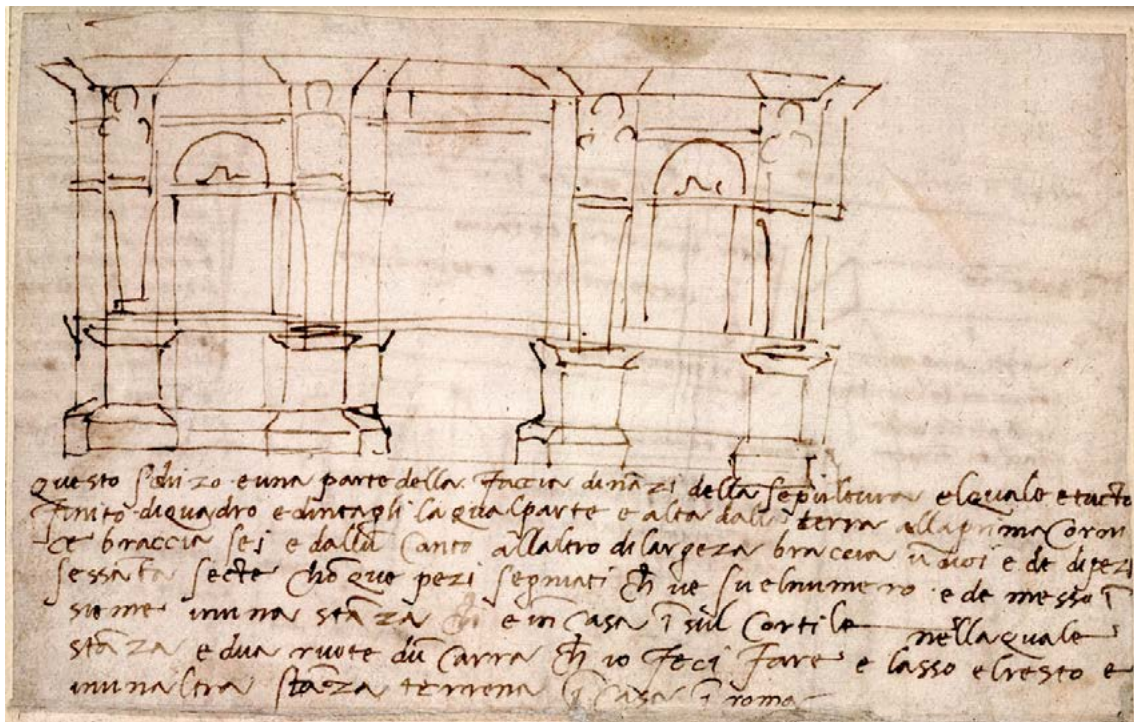


Fig. 10. Michelangelo, *Primo ordine della Tomba di Giulio II con nota autografa*, part., 1518 c., The British Museum (inv. 1859,0514.824), London. Foto: The Trustees of the British Museum

Michelangelo ci informa che il “resto” delle cose dedicate alla sepoltura era in un’altra stanza, sempre al piano terreno. Mi riesce tuttavia difficile credere che Michelangelo, avendo a disposizione nel suo studio per quasi venti anni la struttura e il *Mosè*, ovvero gli unici pezzi finiti, che sono anche gli unici della sepoltura realizzata, non abbia almeno provato a verificare l’effetto prodotto dall’insieme prima del loro trasferimento a San Pietro in Vincoli. Insomma, mi sembra verosimile l’ipotesi che la decisione di spostare il *Mosè*, dal lato destro del secondo ordine al centro del primo, possa essere già stata sperimentata nello studio, magari congiuntamente a una visita mirata dei committenti, come quella documentata di Eleonora Gonzaga.

Questa possibilità invita a riflettere sul senso di un famoso aneddoto tramandato da Condivi e ripetuto da Vasari nel 1568: durante una visita di Paolo III in compagnia di alcuni cardinali allo studio di Michelangelo, una visita databile al 1535, Ercole Gonzaga disse che la sola figura del *Mosè* sarebbe bastata a onorare la memoria di Giulio II. Scrive Condivi:

Ma egli stando fermo in proposito, un giorno [Paolo III] se ne venne à trovarlo à casa, accompagnato da otto ò dieci Cardinali, et volse vedere il cartone, fatto sotto Clemente, per la facciata della Cappella di Sisto, le statue, ch’egli per la sepoltura haveva già fatte, et minutamente ogni cosa. Dove il Reverendissimo Cardinale di Mantova, ch’era presente, vedendo quel Moise, di che già s’è scritto et qui sotto piu copiosamente si scriverà disse, questa sola statua, è bastante a far honore alla sepoltura di Papa Giulio.⁵⁷

Non vi sono ragioni di dubitare sulla veridicità del racconto. Ma un punto fondamentale va chiarito: non fu certo questa la prima volta in cui il Gonzaga vide lo studio di Michelangelo e il *Mosè*. Il Gonzaga, parente dei Della Rovere e curatore dei loro interessi, doveva già avere visto la statua prima del 29 aprile 1532, giorno della stipula del nuovo contratto tra Michelangelo e Francesco Maria della Rovere, in cui il Gonzaga figura tra i firmatari, come garante per la duchessa di Urbino.⁵⁸ Aveva insomma visto il *Mosè* quando lo studio ospitava ancora la struttura architettonica. Certo, all’interno della narrativa biografica di Condivi, l’aneddoto fa intendere che i Della Rovere si sarebbero dovuti accontentare di una soluzione ridotta per non contrastare il volere del papa, e che la reputazione di Michelangelo era talmente cresciuta dagli anni di Giulio II che una sua sola opera autografa poteva ormai compensare la mancanza delle altre. Ma ciò non toglie che possa anche esprimere una generale approvazione della parte del progetto già realizzata nello studio, che lo stesso Gonzaga aveva avuto modo di vedere nel corso degli anni.

Arrivati a questo punto, è utile spiegare un’apparente contraddizione nelle fonti. L’affermazione del Gonzaga che il *Mosè* da solo sarebbe bastato contrasta con quanto Francesco Maria della Rovere stipula col

⁵⁸ È probabile che sia stato lo stesso Gonzaga a informare della superba qualità del *Mosè* anche Guidobaldo della Rovere (successore nella cura della commissione dopo la morte del padre Francesco Maria nel 1538), il quale pur non avendo mai visto le statue, e non essendo neanche mai stato a Roma, mostra una simile considerazione per la scultura in una lettera a Michelangelo del 1542. Vedi Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 54, 62-63; Michelangelo. *Il marmo e la mente*, doc. no. 377.

⁵⁷ Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, c. 35r.

contratto del 1532 (di cui lo stesso Gonzaga è firmatario). Questo prevedeva infatti, come detto, di utilizzare tutto ciò che Michelangelo aveva prodotto per la tomba fino a quel momento. Ma questa contraddizione non sussiste se si collega la testimonianza del Gonzaga (che il solo *Mosè* sarebbe bastato) alla riprogettazione della tomba maturata prima e dopo la brusca svolta del 1532 imposta da Francesco Maria della Rovere.

Credo anche che, quando il Gonzaga si esprime a favore del solo *Mosè*, doveva essergli chiaro il fatto che le sculture realizzate per la tomba presenti nello studio erano state concepite e realizzate per due diversi progetti, e che alcune di esse, come i *Prigioni* del Louvre, non erano utilizzabili assieme al *Mosè*, se non contro la volontà di Michelangelo e a detrimento del risultato finale. Ma tutto cambiò, appunto, con l'atto di forza del Della Rovere, tanto che lo stesso Michelangelo, in linea con le direttive del nuovo contratto, indicò in una nota lettera datata giugno 1532 e indirizzata a Giovanni Francesco Fattucci, l'amico che curava i suoi interessi coi Della Rovere, che nel suo studio erano pronte e destinate alla sepoltura non una sola statua, il *Mosè*, ma quattro, di cui due certamente sono da identificare con i *Prigioni*.⁵⁹

5. Mosè come Giulio II

Giunti a questo punto, per capire come e perché Michelangelo considerò la figura di Mosè da sola degna di raffigurare il papa, va considerata l'importanza della statua bronzea di Giulio II realizzata da Michelangelo a Bologna tra il 1506 e il 1508, che si ispira anch'essa alla figura di Mosè come principe terribile (e dunque anche la volontà del papa di volere essere rappresentato come tale).⁶⁰ Collegando la statua ritratto di Giulio II al *Mosè*, Lavin sostenne che dopo la perdita della prima, Michelangelo decise di invertire i termini nella *Tomba di Giulio II*, ovvero di utilizzare il ritratto di Giulio II per rappresentare il *Mosè*. Una simile transizione si comprende più facilmente se la si collega alle scene delle *Storie di Mosè* della parete sud della Cappella Sistina.⁶¹ Certamente gli affreschi quattrocenteschi, che Michelangelo ebbe modo di studiare attentamente durante gli anni della lavorazione della volta, tra il 1508 e il 1512, hanno svolto un ruolo cruciale nella messa a punto dell'idea 'mosaica' della tomba. Direi anche che l'inquadramento della figura monumentale e drammatica del *Mosè*, all'interno della cornice architettonica del primo ordine della

tomba, sarebbe stato impensabile senza la sperimentazione pittorica di questa stessa formula compositiva per le figure delle Sibille e dei Profeti sulla volta.⁶²

Ma proprio il rapporto tra queste forme e questi modelli e la soluzione originale proposta infine da Michelangelo nella *Tomba di Giulio II*, ci riconduce alla domanda iniziale, ovvero di come fu possibile concepire un monumento funerario papale come un'immagine di Mosè. Michelangelo è un interprete geniale ma non un autore di riferimento del discorso teologico-politico che lega le arti e le lettere dei due pontificati Della Rovere alla figura del primo profeta. Cade a questo punto la possibile influenza che l'immagine machiavelliana di Mosè può avere avuto sull'immaginario dell'artista. Lo fanno pensare gli studi già citati di Verspohl che leggono il *David* e la *Tomba di Giulio II* a fronte delle idee del politologo.⁶³ Ma soprattutto il saggio di Lettieri dedicato all'identificazione machiavelliana di Mosè col papa come principe cristiano.⁶⁴ Rispetto a questi studi, qui mi limiterò a sottolineare brevemente tre punti interconnessi: che Michelangelo e Machiavelli si conoscevano personalmente e si incontrarono al seguito di Giulio II durante la campagna di Romagna nel 1506; che la loro conoscenza precede con ogni probabilità la prima formulazione dell'idea 'mosaica' della tomba; e infine, che questa idea della tomba, alternativa a quella commemorativa delle imprese del defunto, non riguarda solo le figure di Mosè e di Giulio II ma la stessa arte di Michelangelo, che in essa trova la sua piena espressione.

L'antefatto è la crisi tra Michelangelo e il papa, iniziata nell'aprile del 1506, quando Michelangelo, irritato da un'improvvisa interruzione dei pagamenti, senza possibilità di chiarimenti, partì da Roma per Firenze.⁶⁵ Protetto dalla Signoria e dal Gonfaloniere Piero Soderini, l'artista ignorò le lettere del papa che lo intimavano a tornare. Mentre la questione rimaneva irrisolta, Giulio II partì da Roma il 26 agosto per la campagna di Romagna. Un solo giorno prima, Machiavelli aveva lasciato Firenze per unirsi al convoglio papale come ambasciatore della Signoria. Al seguito del papa, Machiavelli incontrò amici come il cardinale Francesco Soderini, fratello di Piero, e Francesco Alidosi, l'influente consigliere di Giulio II nonché amico dello stesso Michelangelo. Il protrarsi della disobbedienza di Michelangelo divenne un caso diplomatico che coinvolse come mediatori Piero Soderini, il fratello Francesco, l'Alidosi, e molto probabilmente lo stesso Machiavelli.⁶⁶

⁵⁹ Frommel, "La tomba di papa Giulio II"; *Michelangelo. Il marmo e la mente*, doc. no. 336. L'identificazione della quarta scultura è dibattuta: si tratta della *Sibilla* per Frommel e Antonio Forcellino ("Le statue di Michelangelo per la tomba di Giulio II", 289), della statua ritratto del papa per Eching-Maurach, ("Il monumento di Michelangelo per papa Giulio II", 285). Ma potrebbe anche essere la statua del papa seduto.

⁶⁰ Sul collegamento autoreferenziale di Giulio II a Mosè, vedi le osservazioni di Lettieri, G., *De Medio Aevo* 12 (2) 2023: 187., sulla bolla papale del 1 luglio 1509.

⁶¹ Lavin, "Michelangelo, Mosè e il papa guerriero".

⁶² Devo questa osservazione, e altri suggerimenti, a Irene Baldriga.

⁶³ Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II*, 24: "Als Symbolträger diente ihm, wie auch dem geistesverwandten Niccolò Machiavelli, im Concetto des Papsttums der historische Moses, welcher in der Statue des Juliusgrabmals zum Sinnbild des Papstes, des Papsttums schlechthin, und vice versa werden sollte." Vedi anche, *Ibid.*, 71-82.

⁶⁴ Lettieri, G., *De Medio Aevo* 12 (2) 2023: 179-205.

⁶⁵ Per la sintesi che segue, mi sono principalmente servito di Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, 65-73, 79-84.

⁶⁶ Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1484 -*

Cadono a questo punto i tentativi di Biagio Buonaccorsi, della Cancelleria dei Dieci della Guerra, di inviare del denaro a Machiavelli per mezzo di Michelangelo, comune amico. La prima lettera datata 5 settembre, recita:

Niccolò carissimo. Io vi ho scripto più volte et la prima volta doverrà dirne la ricevuta: così vi ho mandato per Michelagnolo scultore quelli danari della staffetta in uno legatuzo, che furono quelli medesimi riscossi. Dixemi sarebbe costà domenica proxima et vi troverebbe, havendolo anche ad fare per sue faccende.⁶⁷

Buonaccorsi fa intendere che Michelangelo pianificava comunque di vedere Machiavelli probabilmente per ricevere consigli su come condursi col papa. Ma le lettere di Buonaccorsi non raggiunsero Machiavelli, perché Michelangelo ebbe un ripensamento a metà strada e tornò a Firenze. Lo scambio si conclude con una nota dell'11 settembre, scritta dopo il ritorno infruttuoso dello scultore:

Quando io credevo che Michelagnolo vi havessi dato quelli danari, per uno suo homo mi furono riportati, dicendomi che era ritornato indietro per buona cagione: vedo che io non veggo modo mandarli securi se non viene qualche fidato ad posta. Advisate quello volete facci, che non so come ne patite bisogno.⁶⁸

Non sappiamo quale fu la “buona cagione” che indusse Michelangelo a tornare a Firenze. Ma certo è che la lettera fa capire in quale stato di incertezza egli si trovasse. La vittoria di Giulio II e la sua entrata a Bologna il 10 novembre furono tuttavia risolutivi. Sollecitato dagli amici comuni, Michelangelo si presentò a Bologna alla fine del mese e ricevette il perdono del papa.

In relazione a questo contesto, si comprende meglio perché un artista perspicace come Michelangelo mise a punto due diverse idee della sepoltura: se quella trionfale, descritta da Condivi e Vasari, faceva riferimento a Giulio II come a un novello Cesare (così lo descrisse precisamente Erasmo, testimone oculare dei festeggiamenti per la vittoria a Bologna), quella cristiana con Mosè come protagonista faceva invece riferimento all'idea machiavelliana del principe cristiano.⁶⁹

A queste due idee della sepoltura fanno riferimento due diverse rappresentazioni della stessa arte di Michelangelo. Nella descrizione del progetto isolato su quattro lati, Condivi ricorda che alcuni Prigioni personificavano le Arti figurative, la Pittura, la Scultura e l'Architettura, facilmente identificabili per la presenza di contrassegni. Il *Prigione morente* del

Louvre ha sul basamento una scimmia, un noto simbolo della Pittura. L'interpretazione della tomba come un monumento (anche) delle arti figurative è stata tuttavia messa in secondo piano o addirittura negata per affermare una lettura univoca dell'insieme in senso neoplatonico: i Prigioni del primo ordine sono simbolo della condizione terrena dell'uomo, il primo stadio di un processo di elevazione dell'anima rappresentato negli ordini superiori della sepoltura.

Per Panofsky, che alla lettura neoplatonica della tomba ha dedicato il già citato memorabile saggio, i Prigioni non potevano essere simbolici delle arti in quanto egli notò che una seconda figura di una scimmia si trova, appena abbozzata, anche nel *Prigione ribelle*. Per Panofsky la presenza della scimmia su due statue e non una sola faceva cadere l'interpretazione di Condivi e permetteva di riconsiderare i Prigioni solamente in senso neoplatonico, allusivi della possibilità dell'uomo di elevare il proprio stato da quello animale a quello spirituale.

Il ragionamento di Panofsky è ineccepibile, ma è difficile credere che Condivi, che scrive per compiacere Michelangelo e con la certezza di essere letto dal suo maestro, sia impreciso su questo punto. Sono d'altronde molte le ragioni che potrebbero avere indotto Michelangelo a ripetere l'attributo della pittura, non ultimo un problema materiale del marmo del *Prigione ribelle*: una venatura trasversale che taglia la figura in diagonale dalla testa alla spalla (ben visibile e attestata dalle indagini diagnostiche discusse da Paola Rosa in una conferenza del 2023) che deve essersi manifestata nel 1513, durante la lavorazione della statua.⁷⁰

È di questo stesso periodo d'altronde il celebre caso del *Cristo portacroce* della Minerva, replicato da Michelangelo a causa dell'improvvisa apparizione di una venatura sul volto. Ciò detto, credo che il rimando alle arti figurative segnalato da Condivi descriva un importante aspetto autoreferenziale del monumento, che riguarda l'arte di Michelangelo più che il mecenatismo del pontefice. D'altronde, lo stesso Panofsky ha finito col collegare in modo indissolubile il senso neoplatonico della celebrazione terrena di Giulio II ai fini e ai mezzi dell'arte michelangiolesca.

Ma se si accetta come degna di fede la testimonianza di Condivi, che il monumento su quattro lati fosse anche una celebrazione delle arti figurative, cosa accade a questo riferimento alle arti nella dialettica progettuale della tomba, quando al progetto descritto da Condivi e Vasari subentrano idee alternative come quella illustrata nel disegno di New York, e quella realizzata a San Pietro in Vincoli, di una tomba senza Prigioni e incentrata sulla figura di Mosè?

1513 (Freiburg im Breisgau – Roma: Herder, 1924), 729-737, cit. in Frommel, “La tomba di papa Giulio II”, 30-31.

⁶⁷ Giovanni Poggi, “Note michelangiolesche”, in *Michelangiolo Buonarroti. Nel quarto centenario del Giudizio Universale, 1541-1941* (Firenze: Sansoni, 1942), 131.

⁶⁸ Ibid., 132.

⁶⁹ Per Erasmo, vedi Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, 72.

⁷⁰ Paola Rosa, *Il restauro della Pietà Bandini tra scoperte, ipotesi e questioni irrisolte*, Conferenza della Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, 12 giugno 2023. Bram Kempers, in *Die Erfindung eines Monuments*, 51-52, interpreta l'informazione data da Condivi sui Prigioni come simbolici dell'arte, in funzione di una proposta di datazione più tarda del progetto isolato su quattro lati.

Diciamo pure che c'è qualcosa di paradossale nella possibilità che un monumento formato intorno alla figura di Mosè, al distruttore delle immagini, l'archetipo iconoclasta nella cultura occidentale, possa essere anche celebrativo dell'arte figurativa. A sottolineare l'opposizione irriducibile tra Mosè e le immagini, si legge nel *Deuteronomio*, 34, 5-6, che Mosè, morto sul monte Moab, fu sepolto in un luogo sconosciuto. Giuseppe Flavio, nelle *Antichità giudaiche*, IV, 326, riportò anche la leggenda che una nube elevò il suo corpo al cielo. La Scrittura e gli esegeti provvidero dunque a eliminare qualsiasi possibilità di culto del patriarca legato al suo corpo, a impedire qualsiasi forma di idolatria.

Ma proprio da questa speciale condizione di Mosè deriva un passo molto suggestivo della descrizione del *Mosè* di Michelangelo nelle *Vite* vasariane che risolve genialmente il paradosso. Vasari conclude l'elogio dello straordinario naturalismo della statua, descritta come un corpo umano perfetto in ogni dettaglio, comprese "le braccia di muscoli e le mani di ossature e nervi", affermando che gli ebrei possono ora, grazie a Michelangelo, finalmente adorare Mosè, perché ciò che si vede a San Pietro in Vincoli non è un'immagine di Mosè, ma Mosè redivivo.⁷¹ Come Vasari chiarisce anche in altri passi della biografia, Michelangelo non imita il creato ma crea egli stesso, come strumento della volontà divina. Nella retorica vasariana, Miche-

langelo non è dunque, propriamente, l'autore della tomba realizzata a San Pietro in Vincoli; l'autore è Dio che, come amico di Mosè, ha voluto "preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelagnolo". "E séguitino gli Ebrei di andare, come fanno ogni sabato, a schiera, e maschî e femmine, come gli storni", conclude il biografo, "a visitarlo et adorarlo, ché non cosa umana ma divina adoreranno."⁷² Se dunque nel progetto del monumento isolato su quattro lati l'arte figurativa era inscritta, secondo la tradizione, nella sfera delle azioni umane (a cui alludono i Prigionieri, le Vittorie, e i Termini), nella tomba di San Pietro in Vincoli diventa strumento della creazione divina che, parallelamente alla celebrazione di Giulio II nella dialettica progettuale della tomba, trasforma la figura del papa da principe trionfante a Mosè redivivo. E questa idea vasariana dell'arte di Michelangelo, così appropriata all'idea 'mosaica' della tomba, Machiavelli l'avrebbe probabilmente sottoscritta, come fa intuire il suo riferimento all'arte figurativa in un passo conclusivo dell'*Arte della guerra*, 1521, che attribuisce a Firenze e alla Toscana la stessa capacità metaforica dell'arte di risuscitare le cose, ovvero di risollevare le sorti politiche della penisola italiana: "Di che non voglio vi sbigottiate o diffidiate, perché questa provincia [Firenze e la Toscana] pare nata per resuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura".⁷³

6. Bibliografia

- Bredenkamp, Horst. "Ende (1545) und Anfang (1505) des Juliusgrabes. Frei- oder Wandgrab?". In *Totenkult und Wille zur Macht*, 61-83.
- Brothers, Cammy. *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Buonarroti, Michelangelo. *Il carteggio di Michelangelo*, 5 vols., a c. di P. Barocchi, G. Poggi, R. Ristori. Firenze: Sansoni 1965-1983.
- Caiazza, Pietro. *Michelangelo. Il Mosè e la testa "svoltata"*. Salerno: Scala, 2017.
- Chapman, Hugo. *Michelangelo Drawings. Closer to the Master*. London: The British Museum Press, 2005.
- Checchi, Leopoldo Eugenio. "Un Mosè inedito e un pentimento di Michelangiolo". *Commentari*, 9 (1958): 162-170.
- Condivi, Ascanio. *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*. Roma: Blado 1553.
- Echinger-Maurach, Claudia. *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 vols. Hildesheim: Olms, 1991.
- Echinger-Maurach, Claudia. "Michelangelo's Monument for Julius II in 1534". *The Burlington Magazine*, 145 (2003): 336-344.
- Echinger-Maurach, Claudia. "Il monumento di Michelangelo per papa Giulio II. Arte e storia". In *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 279-287.
- Ettlinger, Leopold D. *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*. Oxford: Clarendon, 1965.
- Forcellino, Antonio. *Michelangelo. Una vita inquieta*. Bari: Laterza, 2005.
- Forcellino, Antonio. "Le statue di Michelangelo per la tomba di Giulio II in S. Pietro in Vincoli". In *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 289-295.
- Forcellino, Maria. "Il restauro della tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli". *Incontri*, N.S., 17, no. 1 (2002): 43-59.
- Forcellino, Maria. "La fortuna critica della tomba di Giulio II dal Cinquecento a oggi". In *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 9-16.

⁷¹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, VI, 1987, 28 (con una minima variante nella Giuntina).

⁷² *Ibid.*, 29 (con minime varianti nella Giuntina).

⁷³ Cit. in Verspohl, *Il mistero del David*, 49.

- Frommel, Christoph Luitpold. "Capella Julia. Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, no. 1 (1977): 26-62.
- Frommel, Christoph Luitpold. "La tomba di papa Giulio II. Genesi, ricostruzione e analisi". In *Michelangelo. Il marmo e la mente*, 19-69.
- Hartt, Frederick. "The Evidence for the Scaffolding of the Sistine Ceiling". *Art History*, 5, no. 3 (1982): 273-286.
- Hirst, Michael. "A Project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II". *Master Drawings*, 4 (1976): 375-382.
- Hirst, Michael. *Michelangelo Draftsman*, cat. mostra (Washington, National Gallery of Art, 9 ottobre – 11 dicembre 1988). Milano: Olivetti, 1988.
- Hirst, Michael. *Michelangelo and His Drawings*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Hirst, Michael. "Michelangelo in 1505". *The Burlington Magazine*, 133 (1991): 760-766.
- Hirst, Michael. *Michelangelo. The Achievement of Fame*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Joannides, Paul. "La chronologie du tombeau de Jules II à propos d'un dessin de Michel-Ange découvert". *Revue du Louvre*, 41, no. 2 (1991), 33-42.
- Kempers, Bram. "Die Erfindung eines Monuments. Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals". In *Totenkult und Wille zur Macht*, 41-59.
- Lavin, Irving. "Michelangelo, Mosè e il papa guerriero". In *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a c. di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, 199-215. Firenze: Olschki, 2007.
- Lettieri, Gaetano. "Moses as Figure of the Pope. II. A Christological-political Topos, from Eugenius IV to Clement VII". *De Medio Aevo*, 12, no. 2 (2023): 163-177. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.91050>.
- Maurer, Golo. *Michelangelo. Die Architekturzeichnungen*. Regensburg: Schnell – Steiner, 2004.
- Michelangelo. Il marmo e la mente. La Tomba di Giulio II e le sue statue*, a c. di C. L. Frommel. Milano: Jaca Book, 2014.
- Panofsky, Erwin. "The Neoplatonic Movement and Michelangelo". In *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 171-230. New York: Oxford University Press, 1939.
- Panofsky, Erwin. "The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II". *The Art Bulletin*, 19 (1937): 561-579.
- Panofsky, Erwin. *Tomb Sculpture, Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: Thames and Hudson, 1964.
- Panofsky, Erwin. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1984.
- Pastor, Ludwig von. *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1484 – 1513*, 2 vols (*Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*). Freiburg im Breisgau – Roma: Herder, 1924.
- Poggi, Giovanni. "Note michelangioloesche". In *Michelangiolo Buonarroti. Nel quarto centenario del Giudizio Universale*, 113-132. Firenze: Sansoni, 1541-1941.
- Rosenthal, Earl E. "Michelangelo's Moses, dal di sotto in su". *The Art Bulletin*, 46, no. 4 (1964): 544-550.
- Savonarola, Girolamo. *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola. Con nuovi documenti intorno alla sua vita*. Firenze: Sansoni, 1898.
- Shearman, John. "Il mecenatismo di Giulio II e Leone X". *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, atti di convegno (Roma 24-27 ottobre 1990), a c. di A. Esch, C. L. Frommel, 213-242. Torino: Einaudi, 1995.
- Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, a c. di Horst Bredekamp, Volker Reinhardt. Darmstadt: Buchges 2004.
- Vasari, Giorgio. *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 vols. a c. di K. e H. W. Frey. München: Müller, 1923-1940.
- Vasari, Giorgio. *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 vols., a c. di P. Barocchi. Milano: Ricciardi, 1962.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 9 vols., testo a c. di R. Bettarini, commento secolare a c. di P. Barocchi, Sansoni e dal 1976 S.P.E.S., Firenze 1966-1987.
- Versphol, Franz-Joachim. "Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz". *Städte-Jahrbuch*, N.F., 8 (1981): 204-246.
- Versphol, Franz-Joachim. "Der Moses des Michelangelo". *Städte-Jahrbuch*, N.F., 13 (1991): 155-176.
- Versphol, Franz-Joachim. *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II: Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenleker*. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Versphol, Franz-Joachim. *Il mistero del David. Significato politico secondo Michelangelo e Machiavelli*, a c. di K. J. Gantzel, Morgana, Firenze 2015).
- Wallace, William E. "Michelangelo: Draftsman/Architect: The Exhibitions and Catalogues". *Master Drawings*, 27, no. 1 (1989): 64-70.
- Wilde, Johannes. *Michelangelo and His Studio (Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum)*. London: The Trustees of the British Museum, 1953.