

## Giulio II Da papa ‘Guerriero’ a papa ‘Penitente’

Maria Forcellino

Il monumento funebre dedicato a papa Giulio II della Rovere (1503-1513) di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) nella chiesa romana di San Pietro in Vincoli per la sua lunga gestazione (dal 1505 al 1544) e la gran massa di documenti che si sono conservati costituisce un osservatorio eccezionale per lo studio della genesi e realizzazione dell’opera, dei comportamenti della committenza, della creatività dell’artista (Fig. 1).<sup>1</sup>



**Fig. 1:** Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giulio II*, 1505-1544, marmo, 827 x 670 x 89 cm., Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

<sup>1</sup> Sul monumento cfr. C. L. Frommel, M. Forcellino, *Michelangelo. Il marmo e la mente*, Milano, Jaca Book, 2014 (trad. inglese: *Michelangelo's Tomb for Julius II. Genesis and Genius*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016) che raccoglie adesso tutti i documenti e le fonti iconografiche che lo riguardano.

Le immagini della versione online a corredo del saggio sono conformemente alla richiesta della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e paesaggio di Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, a bassa risoluzione.

La critica si è esercitata da tempo su questo monumento – benché meno che su altre opere di Michelangelo e quasi sempre in maniera negativa<sup>2</sup> – ma la sua interpretazione risiedendo su assunti critici che solo da poco si sono rivelati infondati offre ancora materiale d'indagine. Di tutto il monumento poi, così come realizzato, la scultura che suscita maggiori interrogativi perché la meno indagata negli studi, risulta essere proprio quella da cui ha tratto origine il monumento e alla quale l'opera è dedicata, la statua di papa *Giulio II* (1533 ca. - ante 1542).<sup>3</sup> Da protagonista del monumento che le era dedicato nell'esegesi critica ha ricevuto molto meno attenzione rispetto alla statua del *Mosè* o della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa*. Per molto tempo il *Giulio II* è stato addirittura espunto dal catalogo di Michelangelo e su indicazione del Vasari impropriamente attribuito ad un suo collaboratore, Tommaso dal Bosco. Ad Antonio Forcellino si deve il merito di aver richiamato per primo attraverso l'analisi stilistica e materiale e il supporto di una più corretta lettura documentaria l'attenzione critica su di essa rendendo possibile il suo ricongiungimento al catalogo delle opere autografe di Michelangelo.<sup>4</sup> Pertanto solo da poco la critica ha avviato lo studio di questa figura che all'interno del monumento in tutti i suoi diversi progetti ha ricoperto invece sempre un ruolo significativo.<sup>5</sup>

### Motivo e origine della commissione del monumento

La prima commissione dell'opera a Michelangelo si deve alla volontà del papa, Giulio II (1505-1513), il quale in uno dei primi anni del suo pontificato, nel 1505, fece venire da Firenze l'artista più famoso del momento per fargli erigere il proprio monumento funebre. Per il primo progetto della Tomba non ci è pervenuto alcun documento contrattuale ma lo conosciamo da fonti dirette (autobiografiche, iconografiche e documenti economici) e indirette (biografiche).<sup>6</sup> La storia la racconta prima

---

<sup>2</sup> M. Forcellino, 'La fortuna critica della tomba di Giulio II dal Cinquecento a oggi', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*. cit., pp. 9-16; G. Satzinger, 'Michelangelos Grabmal Julius' II in S. Pietro in Vincoli', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001), pp. 177-222.

<sup>3</sup> M. Forcellino, 'Catalogo delle sculture', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo* cit., n. 11 p. 303 (d'ora in poi *Catalogo delle sculture*).

<sup>4</sup> A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 97-114 e nota 8 pp. 104-105; il ritrovamento di due fonti scritte secondarie si deve a chi scrive (M. Forcellino, 'Il restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosé', in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 17 (2002), fs. 1, pp. 43-59; Idem, 'Problemi critici intorno alla Sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)', in: *Bollettino d'Arte*, 90 (2005), fs. 133-134, pp. 9-40).

<sup>5</sup> M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, Roma, Viella, 2009, pp. 159-233; C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München, Hirmer Verlag, 2009, pp. 133-143.

<sup>6</sup> Sul monumento del 1505 sono fonti dirette, sia pure intenzionali, le lettere di Michelangelo del 1523 ('Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine di dicembre 1523], in: Paola Barocchi e Renzo Ristori (a cura di), *Il Carteggio di Michelangelo*, in 5 voll., Firenze, Sansoni, 1965-1983, III, pp. 7-9, n. DXCIV, d'ora in poi *Carteggio*) e del 1542 ('Michelangelo a un Monsignore' [avanti il 24 ottobre 1542], *Carteggio*, cit., IV, pp. 150-155, n. MI) e quella a Sangallo che documenta l'interruzione del monumento ('Michelangelo in Firenze a Giuliano da Sangallo in Roma', 2 maggio 1506, *Carteggio*, cit., I, pp. 13-14, n. VIII); quelle iconografiche, Michelangelo, penna e acquerello, 509x318 mm., New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. N. 62.93.1. (C. Echinger-Maurach, 'Catalogo dei disegni di Michelangelo per il monumento sepolcrale di Giulio II', in: Frommel-Forcellino cit., Dis. 3 p. 296, d'ora in poi *Catalogo dei disegni*) e Michelangelo, penna e bistro bruno su carboncino, 239x81 mm., Parigi, Musée du Louvre, inv. 8026v e 722v (*Ivi*, Dis. 1, p. 296); i documenti economici (C. Echinger-Maurach *Documenti*, in: Frommel, Forcellino, cit., Doc. 1-15 pp. 305-306). Sono fonti indirette le due biografie di Vasari del 1550 (G. Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue Insino a' Tempi Nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Firenze 1550, Torino, Einaudi, 1986, pp. 890-891) e del 1568 (G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi in 5 voll., Milano, Ricciardi, 1962, I, pp. 27-36) e Condivi (A. Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze, SPES, 1998, pp. 22-28).

succintamente Giorgio Vasari e tre anni dopo con maggiori informazioni Ascanio Condivi, estensore di una biografia, “autorizzata” dall’artista stesso.

Era talmente la fama di Michele Agnolo per la Pietà fatta, per il gigante di Fiorenza e per il cartone nota, che Giulio II Pontefice deliberò di fargli fare la sepoltura e, fattolo venire di Fiorenza, fu a parlamento con esso e stabilirono insieme di fare una opera per memoria del papa e per testimonio della virtù di Michele Agnolo, la quale di bellezza, di superbia e d’invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura.<sup>7</sup>

La commissione del proprio monumento funebre da parte di Giulio II fu un’impresa insolita per i tempi. Un tale incarico nel Rinascimento fu in genere compito per i nipoti del pontefice, quasi sempre cardinali. Lo stesso Giulio II mentre era ancora cardinale Giuliano della Rovere, titolare di San Pietro in Vincoli, si era prodigato per l’innalzamento del monumento funebre di suo zio, papa Sisto IV (1471-1484). Per lui fece erigere non un consueto monumento a parete ma un monumento libero, una lastra marmorea con il defunto giacente e dormiente su un letto di *Virtù cardinali* e *teologali* adagiato su uno zoccolo di *Arti liberali* destinato alla basilica di San Pietro.<sup>8</sup> Giulio II nelle sue intenzioni iniziali voleva anche per se un monumento funebre da sistemare nella basilica di San Pietro ma grandioso, che ‘di superbia e d’invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura’. Di chi fosse l’idea di innalzare un monumento libero, di Giulio II, come hanno sostenuto alcuni<sup>9</sup> o del suo artista, è negli studi pura speculazione. Ancora più difficile è stabilire se il monumento fosse inizialmente un più tradizionale progetto parietale – da ravvisarsi nel disegno di New York – e solo successivamente si trasformasse in un monumento libero o fosse concepito subito come tale, una questione che si intreccia con l’altrettanto complesso problema della ricostruzione del nuovo San Pietro di Bramante.<sup>10</sup>

Il progetto del monumento libero del 1505 così come ricostruito dalla maggior parte della critica sulla base delle fonti indicate e delle descrizioni non sempre corrispondenti di Vasari e Condivi, fortemente ispirato dall’antico, fu concepito come una grande piattaforma libera a piramide tronca, con una camera funeraria al suo interno, culminante nella figura del papa alla sua sommità, su un’*arca* o *bara*.<sup>11</sup> Le sue dimensioni erano assolutamente inedite per un monumento funebre del suo tempo: un rettangolo composto da due lati lunghi di 18 braccia fiorentine (circa 10 metri ognuno) e due lati brevi di 12 braccia (circa 7 metri l’uno).<sup>12</sup> Vi era previsto un programma

---

<sup>7</sup> Vasari, *Le vite*, 1550 cit., p. 890; Condivi, *La vita*, cit., pp. 22-29.

<sup>8</sup> P. Zitzlsperger, ‘Von den 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.

<sup>9</sup> J. Shearman, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in: A. Esch, C.L. Frommel, *Arte, Committenza ed economia a Roma e nelle corti del rinascimento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 213-227; B. Kempers, ‘Capella Julia and Capella Sixtina. Two Tombs, one Patron and two Churches’, in: F. Benzi, C. Crescentini (a cura di), *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, Roma, Shakespeare And Company 2, 2000, pp. 33-59.

<sup>10</sup> Sostiene la prima ipotesi Frommel (‘La tomba di Papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi’, in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*, cit., pp. 19-30); su San Pietro si vedano almeno C. L. Frommel, ‘Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente’, in: *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVI (1976), pp. 57-136 e Ch. Thones, ‘Neue Beobachtungen an Bramantes St.-Peter-Entwürfen’, in: *Münchener Jahrbuch XLV*(1994), pp. 109-132.

<sup>11</sup> E. Panofsky (‘The First Two Projects of Michelangelo’s Tomb of Julius II’, in: *The Art Bulletin*, XIX (1937), fs. IV, pp. 561-579) propose per primo una ricostruzione con la figura del papa seduta sulla *bara* (= sella gestatoria) identificata successivamente nel *San Gregorio* rilavorato dal Cordier (*Catalogo delle sculture*, cit., n. 3 p. 302). Per le diverse ricostruzioni del progetto del 1505 cfr. C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1991, I, pp. 389-421.

<sup>12</sup> Condivi, *La vita*, cit. p. 24.

iconografico con all'incirca 40 statue e due o tre bassorilievi in bronzo, con storie che si riferissero al pontificato di Giulio II.

Nel basamento figuravano nicchie con all'interno figure di *Vittorie* trionfanti su personaggi sottoposti affiancate da figure nude maschili all'esterno con le mani incatenate dietro la schiena, i *Prigioni*, personificazioni delle *Arti Liberali* per Condivi, delle *Provincie* soggiogate dal Pontefice per Vasari, addossati a *Termini*. Sulla piattaforma quattro grandi personaggi seduti ai quattro angoli, fra i quali *Mosè*, quasi certamente con altri *Profeti* e *Sibille*, con al centro il Pontefice sorretto da due figure di *Angeli* (Condivi) o *Cibele* e *Cielo* (Vasari). Il monumento sarebbe costato 10.000 ducati e Michelangelo avrebbe dovuto realizzarlo nei successivi cinque anni. Per valutare la consistenza di questa commissione è utile il confronto con quella di poco precedente stipulata da Michelangelo per la cappella Piccolomini nel Duomo di Siena nel 1501 da poco riconfermata con cui l'artista si era impegnato a fornire 15 statue in marmo per 500 ducati, escluso il costo del marmo, in tre anni.<sup>13</sup> Giulio II però poco dopo aver versato i primi pagamenti nella primavera del 1506 cambiò idea mettendo da parte il progetto della Tomba e forse abbandonò già anche l'idea del monumento libero.<sup>14</sup> Probabile motivo per questo ripensamento fu la mancanza di mezzi finanziari con cui fu obbligato a fare i conti: aveva dato inizio a troppi progetti contemporaneamente, incluso il rinnovamento del vecchio San Pietro.<sup>15</sup> A Michelangelo chiese poi negli anni successivi di dipingere la Cappella Sistina (1508-1512).

Alla morte del Papa nel 1513 il compito di erigere il monumento passò ai due esecutori testamentari: il nipote, cardinale Leonardo Grosso della Rovere, vescovo di Agen e il protonotario e Datario apostolico, Lorenzo Pucci. Furono loro ad occuparsi dell'innalzamento della Tomba dal 1513 al 1520. Essi stipularono con Michelangelo il contratto del 6 maggio 1513, il primo che ci sia pervenuto, preparato forse già da Giulio II poco prima di morire.<sup>16</sup>

Nel contratto che non descrive il monumento perché in esso si fa riferimento al "disegno et modello" che Michelangelo approntò per l'occasione, la somma pattuita veniva quasi raddoppiata, portandosi dai 10.000 ducati iniziali a 16.500, il tempo per la sua realizzazione aumentato a 7 anni. Per il nuovo progetto ci sorreggono anche due fonti iconografiche, i disegni di Michelangelo di Firenze (*Modello per la Tomba di papa Giulio II*, disegno a carboncino, penna e acquerello, mm. 290x361, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 608r E) e di Berlino (Michelangelo Buonarroti, *Progetto per il monumento di papa Giulio II*, penna su lapis e acquerello, mm. 587x409, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15305r, noto dalla sua copia, Jacomo Rocchetti, inv. KdZ 15306).<sup>17</sup> Il nuovo contratto sanciva un accrescimento del monumento ma ne trasformava l'impianto da monumento libero in uno a parete sia pure molto aggettante, da addossarsi su uno dei suoi lati brevi dentro San Pietro. Esso si arricchiva inoltre di un nuovo elemento che lo connotava in senso più religioso, una cappelletta che si partiva dalla piattaforma (di circa 7 metri) con all'interno la figura della *Vergine con il bambino* e due nuove figure ai lati più quattro fra Angeli e putti intorno al Papa.<sup>18</sup> La statua del Papa sulla piattaforma era ancora prevista al centro in profondità, ma adesso chiaramente disteso sul catafalco e sollevato nella sua parte alta da due Angeli,

<sup>13</sup> H.R. Mancusi-Ungaro, *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven/London, Yale UP, 1971, contratto del 5 giugno 1501, pp. 64-72 e dell'11 ottobre 1504, pp. 86-92.

<sup>14</sup> 'Michelangelo a Giuliano da Sangallo' come in nota 6.

<sup>15</sup> C. L. Frommel, "Capella Iulia": Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), pp. 27-28.

<sup>16</sup> L. Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Firenze, SPES, 2005, n. XX pp. 45-48, n. XXI pp. 49-51, e n. XIX pp. 43-44.

<sup>17</sup> *Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 6 pp. 296-297; Dis. 7 p. 297 e Dis. 7/copia 1 p. 297.

<sup>18</sup> Sul progetto del 1513 Echinger-Maurach, 'Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal', cit., pp. 424-438; pp. 239-284; Frommel, 'La tomba di Papa Giulio II', cit., pp. 36-40.

mentre due putti seduti ai suoi piedi sorreggono fiaccole. Per questo progetto – ma forse anche prima – Michelangelo aveva già cominciato a scolpire quasi certamente il *Mosè* (1506-44) e i due *Prigioni* (1506-1514), ora al Louvre.<sup>19</sup> La contemporaneità di pensieri di Michelangelo di questi anni sui *Profeti* e *Sibille* della Sistina e sulle statue della Tomba è documentata dai suoi fogli di lavoro in cui studi per i due progetti vengono significativamente ad affiancarsi.<sup>20</sup> La presenza di *Profeti* e *Sibille* ricorre nei due progetti, con significato analogo. Ad Antonio da Pontassieve affidò subito la realizzazione dell'opera di quadro della sepoltura che il maestro realizzò fra 1513 e 1514.<sup>21</sup>

Tuttavia l'elezione al soglio pontificio del primo dei papi Medici, Leone X (1513-1521), non fu senza conseguenze per il ducato di Urbino con ripercussioni anche nel monumento di Giulio II.<sup>22</sup>

L'innalzamento del monumento, se pure originato da Giulio II nel 1505, si trasformò dalla sua morte in poi (1513) in una questione d'interesse e prestigio per tutta la famiglia della Rovere. Nella sua storia si riflettono significativamente le condizioni politiche, economiche e sociali del tempo e in particolare le alterne fortune dei della Rovere che qui è impossibile ricostruire in dettaglio. I suoi diversi esponenti furono consapevoli che dalla grandezza del monumento sarebbe scaturito non solo il ricordo perenne 'della santa memoria di papa Giulio' ma anche della famiglia tutta. Un obiettivo che Guidobaldo II, duca di Urbino dal 1538, inseguì con singolare perseveranza sino a portarlo a giusto compimento. Di fronte all'ennesima dilazione dell'esecuzione della Tomba che fu costretto a subire per volere del nuovo pontefice, Paolo III (1534-1549),<sup>23</sup> lo stesso che gli usurpava parte del suo ducato, lo Stato di Camerino, ebbe la costanza di attendere e richiederne con fermezza il completamento, come documenta una sua lettera a Michelangelo nel 1539.<sup>24</sup> L'innalzamento del monumento per il quale abbandonata definitivamente l'idea della sua sistemazione in San Pietro Michelangelo aveva scelto la chiesa di San Pietro in Vincoli di cui Giuliano era stato cardinale titolare, era iniziato nell'estate del 1532 con la sistemazione dell'opera di quadro della sepoltura, pronta già dal 1513/14, per subire poi una nuova battuta di arresto quando Michelangelo aveva cominciato la pittura del *Giudizio Universale*.<sup>25</sup> Rimasto sospeso nella chiesa come documentano diversi disegni di artisti che ne trassero appunti aspettava da allora il suo completamento.<sup>26</sup>

L'innalzamento del monumento avvenne infatti solo sotto Paolo III che non fu meno desideroso dei suoi predecessori di legare il proprio nome a quello di Michelangelo, come racconta Condivi.<sup>27</sup> Finito il *Giudizio* nel 1541 fu infatti il papa stesso a stimolare la ripresa delle trattative fra i della Rovere e Michelangelo, desideroso di risolvere la 'tragedia della sepoltura' per potergli affidare la decorazione della *Cappella Paolina* (1542-1549). Fu con la sua regia che si arrivò infatti al contratto

---

<sup>19</sup> *Catalogo delle sculture*, cit., n. 9 p. 303; e nn. 1-2 p. 302.

<sup>20</sup> Come testimonia il foglio di Oxford, Ashmolean Museum, sanguigna, penna e bistro bruno, 288x194 mm., Parker 297r (*Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 5 p. 296).

<sup>21</sup> Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 57 p. 310.

<sup>22</sup> Vasari, *Le vite*, 1550 cit., p. 899; Condivi, *La vita*, cit., pp. 36-37.

<sup>23</sup> L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol. V, Roma, Desclèe, 1959.

<sup>24</sup> 'Il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 7 settembre 1539 (in: M. Forcellino, *Appendice II*, a A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., Documento 6, pp. 238-239). Per la difficile realizzazione del monumento ostacolato nella prima metà del Cinquecento da tre Papi rinvio al mio 'La Tomba di Giulio II. La gloria negata', in: *Incontri*, 29/1 (2014), pp. 104-114.

<sup>25</sup> Per l'innalzamento del monumento dopo il contratto del 1532 cfr. Echinger-Maurach, 'Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal', cit., pp. 367-373.

<sup>26</sup> Disegni di Aristotile da Sangallo del 1535 ca. (*Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 47/A-48/A p. 100), e quello di Anonimo, con la statua del papa già in situ, ante 1542 (*Ivi*, Dis. 49/A p. 300).

<sup>27</sup> Condivi, *La vita*, cit., pp. 46-47.

del 20 agosto 1542 che portò al completamento del monumento fra 1542 e 1544, come oggi possiamo ammirarlo.<sup>28</sup>

Cruciale per questa fase la lettera del cardinale Ascanio Parisani a Guidubaldo II del 23 novembre 1541.<sup>29</sup> In essa si suggeriva di realizzare la tomba secondo il contratto del 1532 che prevedeva un programma iconografico per il monumento con sei statue.<sup>30</sup> Parisani chiedeva adesso che le sei statue del contratto del 1532 non fossero tutte scolpite da Michelangelo ma da un collaboratore che operasse sotto la sua supervisione e con i suoi disegni, una condizione che fino a quel momento i della Rovere avevano contemplato con fatica.<sup>31</sup> La lettera del Duca di Urbino a Michelangelo del 6 marzo del 1542 informa che i committenti avevano ottenuto nel corso delle trattative che delle sei statue tre fossero fornite dall'artista, includendovi il *Mosè*, e tre da un collaboratore.<sup>32</sup> Quest'ultimo fu individuato in Raffaello da Montelupo, che aveva già collaborato nelle Tombe Medicee e al quale Michelangelo diede a finire da febbraio del 1542 tre statue da lui già sbazzate: la *Madonna con Bambino*, il *Profeta* e la *Sibilla*.<sup>33</sup> Del programma iconografico da realizzarsi con 6 statue – che in verità erano 7 perché la statua papale come ha chiarito la nuova lettura documentaria<sup>34</sup> per essere già *in situ* non rientrava più nei documenti contrattuali – Michelangelo fu lasciato completamente libero. Michelangelo volle farsi carico dell'innalzamento della Tomba in prima persona operando anche un rigido controllo sui suoi collaboratori, Montelupo e gli aiuti per le statue, Francesco Amadori (Urbino) e Giovanni de' Marchesi per le parti del quadro, che lavorarono nella sua bottega.<sup>35</sup> Nel 1543 Urbino allogava a Battista di Donato Benti l'esecuzione dello stemma di Giulio II sul modello di Michelangelo.<sup>36</sup> Michelangelo solo dopo la supervisione degli uomini del duca di Urbino, interessato ad avere un monumento autografo dell'artista, ottenne la ratifica del contratto.<sup>37</sup> Le statue del Montelupo, *Madonna con Bambino*, *Profeta* e *Sibilla* furono portate in chiesa, con anticipo sui termini contrattuali, a marzo del 1544, come documenta una fonte anonima.<sup>38</sup> Quelle di Michelangelo, *Mosè*, *Vita attiva e Contemplativa*, prima di ottobre dello stesso anno, quando il *Mosè* è registrato in loco dall'Anonimo Magliabechiano.<sup>39</sup> L'innalzamento dell'opera, lungi dall'essere una pagina frettolosa scritta dal vecchio Michelangelo – come si è sempre ritenuto negli studi – si è chiarito essere stato invece uno degli ultimi atti creativi dell'artista.

---

<sup>28</sup> Echinger-Maurach *Documenti*, cit., Doc. 395 p. 342; il giorno dopo Girolamo Tiranno, stipulava il contratto con Raffaello da Montelupo per la finitura di cinque statue e con l'Urbino per il completamento del lavoro di quadro (*Ivi*, Doc. 396, pp. 342-343).

<sup>29</sup> Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 7, pp. 240-241.

<sup>30</sup> *Ivi*, Documento 2, pp. 226-230).

<sup>31</sup> Forcellino, 'Problemi critici', cit., pp. 15-16.

<sup>32</sup> Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 6, pp. 238-239.

<sup>33</sup> 'Raffaello da Montelupo piglia a finire da Michelangelo tre figure della sepoltura di papa Giulio II, Roma, 27 di febbraio 1542' (Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 9, pp. 242-243); l'identità delle statue si ricava dai documenti successivi: *Supplica* ('Michelangelo [in Roma] al Papa Paolo III [in Roma], 20 luglio 1542') e dall'allogazione di Girolamo Tiranno al Montelupo del 21 agosto 1542 (come in nota 28), su entrambi si veda Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 12, pp. 247-250 e Documento 13 pp. 251-253.

<sup>34</sup> Nota 4.

<sup>35</sup> Per l'analisi materiale delle statue A. Forcellino, 'Le statue di Michelangelo per la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*, cit., pp. 289-295; per l'allogazione dell'opera di quadro Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Docc. 378-380 pp. 339-340, e per la lite insorta fra i due (*Ivi*, Docc. 384-385 p. 340) e il completamento del solo Urbino (*Ivi*, Doc. 396 p. 342).

<sup>36</sup> Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 417 p. 344.

<sup>37</sup> Forcellino, *Appendice II*, cit., Documenti 15 - 17d pp. 254-263.

<sup>38</sup> Forcellino, 'Problemi critici', cit., p. 16 ora Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 421 p. 345.

<sup>39</sup> Forcellino, 'Problemi critici', cit., p. 17 ora Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 426 p. 345.

### La rappresentazione del defunto e le sue caratteristiche

La Tomba così come realizzata in San Pietro in Vincoli è più precisamente un cenotafio. Si presenta come un monumento a parete su due ordini e include anche la complessa decorazione delle sue parti architettoniche che contribuisce attivamente al programma iconografico realizzato con sette statue.

Volgiamoci adesso all'analisi del *Giulio II*<sup>40</sup> così come scolpito al centro del suo monumento, al secondo ordine, sotto la statua della *Vergine* e sopra il *Mosè* (Fig. 2).



Fig. 2: Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 c.a - ante luglio 1542, marmo, 66 x 176 x 36-40 cm., Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

La scultura dal punto di vista iconografico rivela una posa molto insolita. I papi nei loro monumenti funebri fino a quel momento – assumiamo per la realizzazione della statua il periodo 1533 ca. - ante luglio 42 – venivano raffigurati a partire dal monumento funebre di Bonifacio VIII (1295-1296) di Arnolfo di Cambio e fino al primo rinascimento nei loro solenni paramenti papali distesi.<sup>41</sup> Successivamente, dal sepolcro di Innocenzo VIII Cibo (1484-1492) di Antonio del Pollaiuolo, anche seduti.<sup>42</sup> Un solo pontefice fa eccezione per l'epoca, ed è il papa della Riforma, Adriano VI (1522-1523) che fu raffigurato nel suo monumento in Santa Maria dell'Anima a Roma da Michelangelo Senese poggiato sul suo avambraccio, di lato, dormiente, nell'attitudine *demi-gisant* che fino a quel momento era stata riservata soltanto ai cardinali "sognatori" del rinascimento.<sup>43</sup> Questo monumento fu completato quasi contemporaneamente alla Tomba, fra 1530 e 1533.<sup>44</sup> Ad iniziare la serie del tipo di defunto semigiacente sul proprio sarcofago furono le tombe dei cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo, commissionati proprio da Giulio

<sup>40</sup> *Catalogo delle sculture*, cit., n. 11 p. 303.

<sup>41</sup> G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 voll., Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1941-1984, II, p. 308; J. Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford, Oxford UP, 1992, pp. 174-175; A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 319-348.

<sup>42</sup> Zitzlsperger, 'Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit', cit., pp. 27-28.

<sup>43</sup> J. Röhl, 'Do we affect Fashion in the Grave?', in: N. Mann, L. Syson (a cura di), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London, British Museum Press, 1998, pp. 154-164 e 229-231.

<sup>44</sup> Completato forse già nel 1530, il corpo di Adriano VI vi fu traslato con solenne cerimonia l'11 agosto 1533 (J. Götzmann, *Römische Grabmäler Der Hochrenaissance*, Münster, Rhema Verlag, 2010, p. 201).

Il in uno dei primi anni del suo pontificato.<sup>45</sup> Probabilmente tale innovazione della statua del defunto da una posa statica ad una più dinamica (Panofsky usò l'espressione 'dinamizzata') fu dovuta a modelli antichi, etruschi o romani, fra gli altri alla *Ariadne* o *Cleopatra* acquistata proprio da Giulio II e sistemata nel *Cortile delle Statue* in Vaticano, stando a Vasari, con la supervisione di Michelangelo.<sup>46</sup> Mentre però la statua di papa Adriano VI si inserisce coerentemente nella tipologia dei defunti *demi-gisant* quella del Giulio II non è assimilabile a quella. In tutti quei monumenti infatti il defunto è mostrato dormiente di lato sul sarcofago, in una difficile contorsione sull'avambraccio a sostenere la testa con la mano oppure con il braccio ripiegato sulla testa. Michelangelo pur dialogando in qualche modo con la posa del *demi-gisant* nel Giulio II sembra piuttosto interpretarla, piegandola alle proprie esigenze.

La statua di Michelangelo si presenta infatti di lato parallela sul suo sarcofago, con la parte alta sollevata, non è dormiente o almeno la sua posa non è chiaramente definibile come tale (Fig.3). Sta con gli occhi chiusi ma sembra sul punto di risvegliarsi e sollevarsi, come suggeriscono le gambe accavallate che sta ritirando a se. La strana attitudine della statua si comprende meglio tenendo conto dell'angusto spazio (43x144 cm.) a disposizione dell'artista per collocarla, troppo limitato per presentare una figura distesa a grandezza naturale.



**Fig. 3:** Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 c.a - ante luglio 1542, dettaglio del busto.

---

<sup>45</sup> Sui quali *Ivi*, pp. 57-100.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 43-49, e nota 131.



Oltre l'attitudine anomala è anche la presentazione dimessa del Giulio II, 'penitente' piuttosto che 'papa guerriero' quale Giulio II fu. Il primo elemento che caratterizza Giulio II come 'penitente' è la scelta di Michelangelo di ritrarlo con la barba, una barba che ricade ampia in morbidi riccioli sul petto con una lavorazione molto simile a quella del Mosè sottostante. Nella storia personale di Giulio II il portare la barba fu infatti un consapevole atto di penitenza. Il Papa non portava la barba, ma se la fece crescere nel periodo di massimo scontro politico con Luigi XII, come voto di penitenza, fra la primavera del 1510 e marzo 1512. Aveva promesso che non l'avrebbe tagliata fino a quando non avrebbe scacciato Luigi XII dal suolo italiano. Sono le cronache del tempo ad informarcene.<sup>47</sup> Michelangelo, che in quegli anni era a Roma impegnato a dipingere la *Cappella Sistina*, fu testimone di questo passaggio difficile e fu anche il primo a vedere il Papa nuovamente sbarbato. La mattina del 25 marzo 1512 infatti, Giulio II subito dopo essersi rasato perché riteneva superati i motivi del suo voto, si recò in Cappella per vedere come procedevano i lavori ad affresco della Sistina.<sup>48</sup>

A questo periodo risale anche il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello (The National Gallery, London, 1511-1512 ca., olio su tavola di pioppo, 81x108,7 cm.), in cui oltre la studiata e accorta iconografia del ritratto di stato il pontefice appare però anche attentamente ritratto nella sua fisionomia, stanco ed affaticato e con una corta ma evidente barba.<sup>49</sup> Diversamente dal ritratto di Raffaello quello di Michelangelo non sembra interessato al dato naturalistico per trasformarsi piuttosto in un ritratto "ideale" di Giulio II. Come già per i duchi di Firenze, l'interesse fisiognomico non rientrava fra quelli di Michelangelo che rappresenta infatti nella statua un Giulio II giovane, assorto, come indicano le rughe della fronte, e ben lontano dal settantenne che era alla fine della sua esistenza. Questa statua di *Giulio II* risale agli anni Trenta. Due documenti in particolare ne scandiscono la cronologia: la lettera di un collaboratore, Tommaso dal Bosco, dell'11 agosto del 1533, che si offriva di collaborare con il maestro e la *Supplica* di Michelangelo del luglio del 1542 che ha permesso di precisare (a chi scrive) che la statua era già *in situ*.<sup>50</sup> Il termine intermedio è rappresentato dal disegno di Anonimo che ci mostra, ad una data fra 1535 e 1542, la statua già collocata in San Pietro in Vincoli nel monumento incompleto.<sup>51</sup> Tali fonti cronologiche ed iconografiche, suggeriscono che la statua fu ripensata da Michelangelo in quegli anni in modo del tutto diverso da quella dei progetti precedenti, come documentano anche le fonti iconografiche a nostra disposizione per le fasi antecedenti del monumento.

Nel progetto a parete di New York del 1505, il Papa con il capo reclinato sul petto sollevato dagli Angeli è chiaramente raffigurato senza barba. Nello stesso disegno sia la figura di Profeta sulla piattaforma, quasi certamente già Mosè come suggerisce la presenza delle tavole della legge, che il personaggio dallo stesso lato in basso nel basamento, sono concepiti invece chiaramente con la barba.

---

<sup>47</sup> Riportata in M. Zucker, 'Raphael and the Beard of Pope Julius II', in: *The Art Bulletin*, LIX (1977), pp. 524-533, in particolare p. 526.

<sup>48</sup> Lettera del Gossino ad Isabella d'Este in A. Luzio, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, Milano, Cogliati, 1912, p. 70.

<sup>49</sup> Sul quale ora O. Mansour, 'Prince and Pontiff: Secular and Spiritual Authority in Papal State Portraiture between Raphael's Julius II and the Portraits of Pius V and Clement VIII', in: J. Burke and M. Bury (a cura di), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 209-229; e J. Meyer zur Capellen, 'Überlegungen zum Bildnis des Papstes Julius' II von Raffael', in: *Raffael und das Porträt Julius' II*, catalogo della mostra a cura di Jochen Sander, Petersberg, Imhof, 2013, pp. 51-62.

<sup>50</sup> Echingher-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 355 p. 337; per la sua lettura riferita alla cassa Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 101; per la *Supplica* bibliografia come in nota 33.

<sup>51</sup> Come in nota 26.

Nel successivo del 1513, documentato dal disegno di Berlino, si vede chiaramente riproposto il gruppo centrale del Papa con i quattro Angeli, e Giulio II è analogamente senza barba. A questa data Giulio II si era già mostrato ai suoi contemporanei barbato. Il carattere qui fissato del Mosè con la lunga barba, cui Michelangelo stava già lavorando in questi anni, sarebbe risultato, con opportune rilavorazioni, già quello definitivo. Come la scultura della *Sibilla*, abbozzata analogamente in questi anni per essere collocata in alto in uno degli angoli della piattaforma.

Rasato appare il Papa anche in due schizzi di Casa Buonarroti databili al 1516/1517 circa.<sup>52</sup> Nel primo di essi si vede il Papa di profilo seduto sul sarcofago e sorretto da un Angelo per le spalle. Il Papa è nudo ma è riconoscibile dalla sua Tiara<sup>53</sup> ed appare chiaramente sbarbato. Nel secondo schizzo il Papa è mostrato seduto di lato sul sarcofago e riconoscibile per la mitra<sup>54</sup> semplice che ha sul capo.

L'iconografia ufficiale del pontefice così come fissata dal dipinto di Raffaello fino ai disegni del 1517 ca. non sembra aver costituito dunque un problema per Michelangelo. Ritrarre Giulio II 'penitente' sottende piuttosto una scelta maturata dall'artista solo più tardi, al momento di scolpire la statua negli anni Trenta. La lavorazione del marmo nel volto, richiesta anche dai documenti contrattuali, raggiunge veramente uno dei vertici della scultura di Michelangelo.<sup>55</sup>

L'elemento penitenziale della barba è rafforzato poi dal contesto in cui si inserisce, la raffigurazione dei semplici abiti pontificali nella statua. I paramenti pontificali del Giulio II si rivelano al confronto con quelli delle sculture dei pontefici coevi particolarmente austeri e sobri.

La statua si presenta con i paramenti sacri indossati dal papa per officiare solennemente, in combinazione con la tiara o *triregno*,<sup>56</sup> simbolo invece del potere temporale. Tale circostanza si verificava una sola volta nella vita di un pontefice, durante la solenne cerimonia dell'incoronazione, quando il neoeletto, dopo aver celebrato la messa nei paramenti sacri, si sedeva per ricevere la tiara papale: 'diaconus a sinistris deponuit mitram consuetam e capite pontificis, et diaconus a dextri thyaram, quod regnum appellant, triplici corona ornatum, pontificis capiti imponit, populo acclamante Kyrieleison'.<sup>57</sup> I papi parati sul letto di morte indossavano infatti con i loro paramenti sacri una mitra semplice, come prevedeva il cerimoniale delle esequie papali descrittoci da diversi maestri di cerimonia.<sup>58</sup> Di fatto però 'Fin dalla fine del secolo XII i papi portarono la tiara e non la mitra nei monumenti funebri'.<sup>59</sup> Il *Giulio II* di Michelangelo non fa eccezione.

Al potere temporale del pontefice, di tutti i pontefici, si riferisce infatti l'attributo del triregno, il copricapo a tre corone sovrapposte che mostra la statua. Sembra però che anche qui Michelangelo abbia operato una scelta significativa. Piuttosto che raffigurare Giulio II con la *sua* tiara, che egli arricchì con l'acquisto nei primi anni del suo pontificato di preziosi rubini per somme ingenti che ebbero pesanti

---

<sup>52</sup> *Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 17 pp. 297-298; e Frommel-Forcellino, *Appendice al catalogo dei disegni*, Ap. 10 p. 301.

<sup>53</sup> Voce *Tiara* in: P. Levillain, *Dizionario Storico del Papato*, Milano, Bompiani, 1996, pp.1438-1442.

<sup>54</sup> Voce *Mitra* in: G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, XLV, pp. 261-273.

<sup>55</sup> *Subappalto* bibl. come in nota 28 e M. Forcellino, *Appendice II*. Documento 13, pp. 251-253; anche nel contratto Piccolomini fu richiesto a Michelangelo di ritoccare la faccia del San Francesco del Torrigiani (Mancusi-Ungaro, *Michelangelo*, cit., pp. 68-70).

<sup>56</sup> Voce *Triregno Pontificale* in Moroni, *Dizionario di erudizione*, LXXXI, p. 53.

<sup>57</sup> M. Dykmans, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini, ou, Le Cérémonial papal de la première Renaissance*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1980-1982, p. 140; sull'intronizzazione Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit., pp. 5-144.

<sup>58</sup> Agostino Patrizi Piccolomini (1435-1496) (Dykmans, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini*, cit., p. 691).

<sup>59</sup> Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara*, cit., p. 71; l'ultimo a portarla fu Leone XIII (1878-1903) (Ladner, *Die Papstbildnisse*, III, p. 307).

ripercussioni sulle casse della Camera apostolica,<sup>60</sup> lo presenta qui con il tipo comune. Questa tiara è infatti quella tradizionale che comparve nei monumenti funebri papali dalla metà del Trecento, a partire da quello di Benedetto XII (1334-1342), perduto, e Clemente VI (1342-1352).<sup>61</sup> Si tratta di una tiara con tre corone intramezzate da pietre preziose culminante in un bottone che qui è sostituito da una ghianda in omaggio allo stemma dei della Rovere, la quercia. Le pietre preziose che dovrebbero adornare la terza corona non appaiono nemmeno scolpite. Dalla tiara si dipartono le due infule laterali adorne del piccolo segno della croce. Questa stessa tiara ritorna nell'arma realizzata da Battista di Donato Benti con il modello di Michelangelo nel 1543 in alto al centro del monumento.<sup>62</sup> Riflessi della tiara "ricca" di Giulio II sono ravvisabili forse nella *Stanza della Segnatura* di Raffaello dove il papa della Rovere è riconoscibile nell'affresco come *Gregorio IX approva le Decretali* (1511). *Gregorio IX* indossa un triregno molto prezioso che probabilmente ripropone la ricchezza e opulenza della tiara di Giulio II. La profusione di pietre preziose nel dipinto è tale da arrivare a ricoprire anche le due infule laterali.

Anche la tiara che copre il capo della statua di Adriano VI, che pure è passato alla storia come un papa austero, si presenta molto più riccamente scolpita e ornata di pietre preziose di quella del nostro *Giulio II*.

Uno sguardo agli altri paramenti sacri analogamente rivela subito che essi non sono paragonabili alla ricchezza di materiali e decorativa con cui sono scolpite non solo quelli che indossano le statue dei papi coevi, in particolare i due papi Medici, Leone X e Clemente VII, che nei loro monumenti funebri realizzati fra 1536 e 1542 indossano anche il *piviale*,<sup>63</sup> ma nemmeno di quelli dei suoi predecessori. Un confronto fra i paramenti sacri di Giulio II e quelli di suo zio Sisto IV nel suo monumento funebre è sorprendente. Pollaiuolo descrive in dettaglio la sequenza dei paramenti sacri pontificali nella sua statua, mostrando la ricchezza degli ornati di ogni singola veste, a partire da quella più vicina al corpo del defunto: *camice o alba*,<sup>64</sup> *dalmatica*,<sup>65</sup> *pianeta o casula*,<sup>66</sup> *stola*,<sup>67</sup> *pallio*,<sup>68</sup> *fanone*,<sup>69</sup> *manipolo*,<sup>70</sup> *sandali pontificali*,<sup>71</sup> *guanti pontificali*.

Giulio II infatti, come informa il Moroni, fu uno degli ultimi papi rappresentato nel proprio monumento funebre con l'antica *casula* o *penula* quattrocentesca, una pianeta semplice, un tipo di saio non più in uso nel Cinquecento, insieme ad Alessandro VI e Pio III, entrambi morti nel 1503.<sup>72</sup> Ed è difficile riconoscere al disotto di essa, nella stoffa ripiegata fra le gambe e lungo le caviglie, la sequenza esatta di dalmatica e

---

<sup>60</sup> Sulle spese della tiara di Giulio II cfr. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, cit. pp. 177-178, e nota 68 p. 221.

<sup>61</sup> Ladner, *Die Papstbildnisse*, cit., III, p. 304.

<sup>62</sup> Come in nota 36.

<sup>63</sup> Iniziate da Baccio Bandinelli furono portate a compimento da Raffaello da Montelupo (Leone X) e Nanni di Baccio Bigio (Clemente VII), cfr. U. Kleefisch Jobst, 'Die Errichtung der Gräbmaler für Leo X und Clemens VI', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), pp. 524-541.

<sup>64</sup> *Camice* in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., VII, pp. 92-93.

<sup>65</sup> Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., MDCCCXLIII, pp. 70-75.

<sup>66</sup> Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LI, p. 268.

<sup>67</sup> Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LXX, pp. 64-88.

<sup>68</sup> Voce in *Dizionario Storico del Papato*, cit., pp. 1074-1075.

<sup>69</sup> 'Ornamento, e veste propria del solo sommo Pontefice, che assume quando celebra solennemente [...] Il fanone è un velo di sottilissima seta bianca, tessuto con fili di quattro colori, che si adatta al Papa [...] sopra gli omeri'. (Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XXIII, pp. 173-178).

<sup>70</sup> Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XLI, pp. 124-128).

<sup>71</sup> J.S.J. Braun, *Handbuch der Paramentik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1912, pp. 180-187; Idem, *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, pp. 384-424.

<sup>72</sup> Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LI, p. 270.

tonacella o tunicella,<sup>73</sup> che Michelangelo sembra solo suggerire senza preoccuparsi di scandire in modo didascalico, come fa Pollaiuolo, tutta la loro sequenza.<sup>74</sup> Non ha guanti *Giulio II*, che mostra così le mani nude e inermi, su cui indugia l'abilità anatomica dello scultore. Né indossa la stola *Giulio II*. Sul braccio sinistro è allungato il manipolo, con il consueto segno della croce e terminante in una frangia. Il segno della croce decora anche, come consuetudine, i semplici *sandali pontificali*. La casula è conformemente sormontata nella sua parte alta dal *pallio*, la fascia circolare di un tipo a forma di T che cingendo la casula all'altezza delle spalle ne esalta anche la voluminosità.<sup>75</sup> C'è tuttavia nella statua una vistosa anomalia, ed è l'assenza del *fanone*, un capo essenziale dei paramenti sacri che è solo del sommo pontefice, considerato il simbolo stesso della funzione sacerdotale<sup>76</sup> che lo indossa quando celebra solennemente e sul letto di morte. Non è un fanone infatti quello che fuoriesce al di sotto del pallio quanto piuttosto il *camice* o *alba* sottostante (Fig. 3). A suggerirlo la lavorazione del marmo intorno al collo e sulle spalle che è ben visibile solo ad una distanza ravvicinata. Intorno al collo c'è infatti una semplice bordatura circolare dalla quale si dipartono le pieghe della stoffa verticalmente sul petto e visibili anche nel retro della statua (Fig. 4).



**Fig. 4:** Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 ca. - ante luglio 1542, dettaglio del busto visto dal retro.

La stoffa è tenuta insieme poi lateralmente da una cucitura sulle spalle, ben visibile su quella a destra. L'arricciatura della stoffa creata dall'orlatura intorno al collo e dalla cucitura laterale, pur ricordando vagamente la pieghettatura del fanone di seta di Sisto IV, non è paragonabile a quella, quanto piuttosto all'alba. L'alba come

<sup>73</sup> Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LXXVII, p. 95.

<sup>74</sup> Di diverso avviso Echinger Maurach, che ritiene di potervi leggere la prima e la seconda dalmatica, e la tunica ('Michelangelos Grabmal', cit., pp. 134-135).

<sup>75</sup> Braun, *Handbuch der Paramentik*, cit. pp. 168-169.

<sup>76</sup> Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, nota 91 p. 179.

paramento liturgico all'epoca di Paolo III si presentava infatti anch'essa plissettata, ed era riconoscibile per le sue pieghe verticali che partivano dal collo, proprio come quella che indossa Giulio II.<sup>77</sup> Del resto il fanone al tempo di Giulio II era un unico pezzo di stoffa, una sorta di mantellina, di seta con fili d'oro, con un unico buco al centro per farvi passare il capo, secondo la descrizione che ne fornisce Paride de Grassi, maestro di cerimonie tanto di Giulio II che di Leone X: 'Fanon dicitur superhumeralis, est velum olim trium colorum variegatum, nunc et lineum filiis aureis contextum'.<sup>78</sup> Tutte le raffigurazioni papali, tanto scolpite che dipinte lo presentano in questo modo. Michelangelo nello scolpire nella cappella Piccolomini del Duomo di Siena le due figure dei due santi ecclesiastici si era già confrontato con gli abiti pontificali, lasciandoci nella statua del San Pio I papa con la pianeta e il pallio anche un esempio chiaro di come intendesse il fanone in scultura: una sorta di soggolo che ricade a pieghe parallele intorno al collo sopra il pallio.<sup>79</sup> La serie di pontefici lungo le pareti della Cappella Sistina offre invece una casistica quanto mai rappresentativa del fanone dipinto. La sua assenza dai paramenti di Giulio II non può ritenersi casuale.<sup>80</sup>

### **Significato della statua di Giulio II in relazione alla committenza**

La rappresentazione del *Giulio II* così come realizzata nel monumento difficilmente si può comprendere in relazione alla sua committenza: Giulio II prima e i della Rovere poi.

A chi si accosti al monumento di San Pietro in Vincoli conoscendo infatti la figura storica di Giulio II appare quanto meno insolita la rappresentazione del Papa 'guerriero' del Rinascimento giacente, dormiente o risorgente nel suo monumento, un'iconografia che non ricorda nulla della figura di Giulio II come lo conosciamo dalle sue imprese e dalle fonti contemporanee che lo raccontano (Fig. 2). Una per tutte. Quando Michelangelo era impegnato a scolpire la sua statua bronzea per la basilica di San Petronio a Bologna (1506-1508) dubitando con che attributo raffigurarlo gli chiese se volesse essere rappresentato con un libro nella sua mano sinistra. 'Che libro! rispose egli [Giulio II] allora. Una spada; ch'io per me non so lettere'.<sup>81</sup> Significativamente, subito dopo la sua morte, circolò in Europa, un libello satirico, *Julius Exclusus e caelis*, attribuito all'umanista Erasmo da Rotterdam, che ironizzava sulle ambizioni temporali di Giulio II difficilmente compatibili con la sua autorità spirituale.<sup>82</sup>

Ancora più interessante è forse ricordare che in punto di morte Giulio II prese accordi molto precisi con il suo maestro di cerimonie, Paride de Grassi, al quale prescrisse con esattezza come voleva essere esposto al pubblico sul suo letto di morte, con il tradizionale panno bianco ma *dorato*, affinché la sua salma rendesse visibile i segni dell'antica *maiestas*.<sup>83</sup> Possiamo immaginarci allora che se fosse dipeso da lui avrebbe chiesto a Michelangelo ben altra rappresentazione nel suo monumento

<sup>77</sup> A. Gormans, P. Zitzlsperger, 'Des Papstes neue Kleider. Das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534-1549)', in: Bredekamp e Reinhardt, *Totenkult und Wille zur Macht*, cit., p. 90.

<sup>78</sup> Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XXIII, p. 175.

<sup>79</sup> L'identificazione dei due santi papi con San Pio I e San Gregorio Magno (qui in abiti vescovili) su base iconografica si deve a Mancusi-Ungaro, *Michelangelo*, cit., pp. 26-28 ma non è unanime negli studi, un utile riepilogo è in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln-Modena, Taschen, 2008, pp. 410-411.

<sup>80</sup> L'assenza del fanone è stata rilevata negli studi da C. Tolnay, *Michelangelo. IV, The Tomb of Julius II*, Princeton, Princeton UP, 1954 p. 71; Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 106-108; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano, Motta, 2006, p. 258; Forcellino, 'Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali"', cit., pp. 185-186; lo riconosce invece Echinger-Maurach, 'Michelangelos Grabmal für Papst Julius II', cit., p. 135.

<sup>81</sup> Condivi, *La vita*, cit., p. 29.

<sup>82</sup> Erasmo da Rotterdam, *Giulio*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Einaudi, Torino, 2014.

<sup>83</sup> Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit., p. 188.

funebre di quella del ‘penitente’. Se si considerano i monumenti funebri dei papi coevi di Adriano VI e dei due papi Medici, è forte la dissonanza con il nostro fragile *Giulio II*.

Il monumento funebre di Adriano VI, su progetto del Peruzzi, pervenutoci molto rimaneggiato, appare non confrontabile con quello di Giulio II, tutto incentrato com’è, dentro la tradizionale disposizione dei monumenti funebri romani parietali (con epitaffio al centro, rilievo con la storia, sarcofago, e Madonna a rilievo, sul modello di quelli di Pio II e Pio III) sulla celebrazione della figura del pontefice attraverso il rilievo con la scena del suo ingresso a Roma (*possessio*) e la lunga iscrizione che ne celebra le doti.<sup>84</sup>

Saldamente seduti sui loro troni e adorni delle imprese terrene più significative dei loro pontificati, i due papi Medici sono a loro volta espressione di un papato trionfante, solennemente rivestiti dei loro abiti pontificali, inclusivi il pluviale.<sup>85</sup>

Anche l’abbigliamento volutamente da sacerdote di Paolo III, seduto su una bella vasca di marmo antica, esprime ben altra solennità.<sup>86</sup>

Nei primi progetti anche Michelangelo aveva previsto delle storie a rilievo che celebrassero il pontificato di Giulio II e la sua famiglia. Ne abbiamo testimonianza nel bassorilievo con *La miracolosa refezione del popolo eletto* raffigurato nel disegno di New York, riconoscibile sotto il catafalco del pontefice. Nel disegno la folla tende le braccia alla quercia, simbolo araldico dei della Rovere e dal cielo cadono ghiande invece che manna. In basso due giovani ignudi seduti per terra si cibano di ghiande da una coppa. Nella realizzazione finale non vi fu però più traccia di omaggio alla committenza. Lo stemma dei della Rovere fu l’ultima cosa ad essere introdotta nel monumento, nel 1543. E sembra anche una delle poche concessioni fatta alla committenza.

Possiamo affermare allora con una certa sicurezza che ci viene dalla lettura dei documenti che il *Giulio II* in questa veste insolita di papa dimesso e ‘penitente’ racconta molto di più sul suo artista che sulla sua committenza.<sup>87</sup>

A Michelangelo fu chiesto dai suoi committenti soltanto di garantire la propria autografia per tre statue, fra le quali fosse incluso il *Mosè* e di esercitare la sorveglianza su quelle affidate a Raffaello da Montelupo con i suoi disegni ma fu lasciato libero di decidere a suo piacimento come organizzare l’opera.<sup>88</sup> Al punto che mentre si definivano gli ultimi accordi per il suo innalzamento Michelangelo propose – ed ottenne – con la mediazione di Paolo III, una variazione del programma iconografico. Chiese infatti di sostituire le due statue dei *Prigioni* (del Louvre) con due nuove statue che nel frattempo aveva cominciato a scolpire, due statue che l’artista designa nei documenti soltanto come la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* e i suoi biografi, con un’operazione critica retroattiva *Matilda* (Condivi 1553) e *Lia e Rachele* (Vasari 1568).<sup>89</sup> Le due statue furono l’ultima creazione di Michelangelo per la Tomba, pensate in sostituzione dei due *Prigioni* che non erano più compatibili con il nuovo programma iconografico del monumento, come spiega chiaramente l’artista nella *Supplica*:

Havendo messer Michelangelo Buonarroti tolto a fare più fa la sepoltura di papa Iulio in Santo Piero in Vincola [...] et essendo dipoi ricerca et astretto dalla Santità di Nostro Signore papa

<sup>84</sup> Götzmann, *Römische Grabmäler Der Hochrenaissance*, cit., pp. 220-226; pp. 245-248.

<sup>85</sup> Götzmann, ‘Der Triumph der Medici’, in: J. Poeschke, B. Kusch, Th. Weigel, (a cura di), *Praemium Virtutis II*, Münster, Rhema, 2005, pp. 171-200.

<sup>86</sup> Bibliografia come in nota 77.

<sup>87</sup> Questa è la conclusione adesso anche di Frommel: ‘Neppure uno dei moltissimi documenti conservati testimonia l’influenza dei committenti sul programma e la forma della tomba’ (‘La tomba di Papa Giulio II’, cit. p. 69).

<sup>88</sup> Duca di Urbino a Michelangelo come in nota 32.

<sup>89</sup> Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 64-70.

Paulo terzo di lavorare et dipigniere la *sua nuova cappella [Cappella Paolina]* [...] Restavagli a fornire le tre figure di sua mano, c[i]oè un *Moises* et dua *Prigioni*, le quali tre figure sono quasi fornite. Ma perchè li detti dua *Prigioni* furno fatti quando l'opera si era disegnata che fussi molto maggiore, dove andavano assai più figure, [...] Michelangelo, per non mancare a l'onore suo, dette cominciamento a dua altre statue che vanno dalle bande del *Moises*, c[i]oè la *Vita contemplativa* et la *activa*, le quali sono assai bene avanti.<sup>90</sup>

### L'interpretazione del monumento

L'interpretazione dei primi progetti del monumento è negli studi tutta incentrata nella cultura classica e nel neoplatonismo. L'idea centrale è che Michelangelo volesse rappresentare l'ascesa dell'anima del defunto dal regno terreno del primo ordine allegoricamente rappresentata dai *Prigioni* incatenati ai *Termini*, a quello celeste, cui allude la *Vergine con il Bambino*, pronta ad accoglierla, passando per uno intermedio, dominato dalle figure dei *Profeti e Sibille*, i veggenti del vecchio testamento, esclusi dalla grazia per essere vissuti prima dell'avvento di Cristo. Dei progetti iniziali dei primi del Cinquecento molto è confluito nel monumento di San Pietro in Vincoli ma anche molto è cambiato fra 1532 e 1544.

Qualche anno fa ho sostenuto che *Giulio II* si presenta a noi nel suo monumento nei panni del 'penitente' il che in combinazione con la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* sembra riflettere gli orientamenti religiosi di Michelangelo di questi anni che condivise con gli amici 'spirituali', Vittoria Colonna e Reginald Pole.<sup>91</sup> La scoperta della fonte iconografica della *Vita attiva* del monumento nella *Maddalena* dipinta di Polidoro e Maturino in San Silvestro al Quirinale, luogo degli incontri di Michelangelo e Vittoria Colonna dal 1538 sembra confermare, a distanza di qualche anno, questa tesi.<sup>92</sup>

Diversamente dai monumenti funebri rinascimentali coevi di papi e cardinali che abbiamo fin qui menzionato Giulio II non si presenta in compagnia delle consuete *virtù teologali e cardinali* e bassorilievi celebrativi del defunto ma di statue e decorazioni con cui intesse un sottile ma sicuro dialogo. Le *Virtù* se anche presenti nei primi progetti della Tomba come in quello di New York, lasciarono il posto nella realizzazione finale alle allegorie della *Vita attiva* e *contemplativa* (1542-44) che pur alludendo alle virtù teologali della fede e della carità si ricoprirono nel 1542 di un altro significato.<sup>93</sup>

Nel basamento due nicchie incassate fra quattro mezzi busti di *Termini* barbati, figure classiche poste al di sopra di una mensola, accolgono le due statue femminili della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa* affiancate a *Mosè* nel grande scomparto rettangolare al centro, tutte e tre autografe di Michelangelo.<sup>94</sup> Esattamente sopra il *Mosè*, al centro del monumento disteso di lato sul suo sarcofago, fra i due pilastri centrali, trova posto la statua papale del *Giulio II*. Ai suoi lati, seduti fra nicchie

---

<sup>90</sup> *Supplica* come in nota 32.

<sup>91</sup> Forcellino, Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali', cit., pp. 176-192.

<sup>92</sup> M. Forcellino, "Nessuno se n'è mai quasi accorto". La vita attiva di Michelangelo e la Maddalena dipinta di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze in S. Silvestro al Quirinale', in: *Storia dell'arte*, 142 (2015), pp. 13-23.

<sup>93</sup> L'identificazione delle due figure nelle nicchie come *Carità* nella duplice declinazione di *Amor proximi* e *Amor dei* si deve a C. Echinger-Maurach, 'Zwischen Quattrocento und Barock: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York', in: Poescke, Kusch, Weigel, *Praemium Virtutis*, cit., pp. 257-277 e p. 264.; Frommel legge adesso le due figure nel disegno come *Carità* e *Fede*, equivalenti già di *Vita attiva* e *contemplativa*, anticipandone la presenza nel basamento fin dal 1505 (Frommel, 'La tomba di Papa Giulio II', cit. p. 28); per i motivi per i quali tale anticipazione non è condivisibile nè nel disegno di New York (nel basamento) nè in quello successivo di Berlino (sulla piattaforma) si rimanda a Panofsky (*Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-319 e specialmente p. 263 e nota 63).

<sup>94</sup> Su *Vita attiva* e *contemplativa* *Catalogo delle sculture* cit., i nn. 14-15 p. 304; *Mosè*, *Ivi*, n. 9 p. 303; per la struttura architettonica del monumento e i *Termini* cfr. invece Frommel, *Ivi*, pp. 60-62.

rettangolari, delimitate dai lunghi pilastri su cui sono addossate quattro teste di *Termini* su alti fusti che si dipartono da altrettanti plinti, si trovano le due figure sedute della *Sibilla* (1513/14-1544) e del *Profeta* (1532 ca-1544), completate da Raffaello da Montelupo e i suoi aiuti, e destinati fin dai primi progetti del monumento alla piattaforma insieme al *Mosè*.<sup>95</sup> Sovrasta la statua di Giulio II quella della *Madonna col Bambino* (1537-44), anche questa portata a completamento dal Montelupo.<sup>96</sup> Una grande cornice delimita infine in alto il monumento, su cui si stagliano quattro bellissimi candelabri marmorei che incorniciano al centro lo stemma di Giulio II. L'ordine superiore è scenograficamente delimitato da un ampio arco semicircolare, lasciato aperto perché addossato al coro dei monaci, una preesistente struttura, dalla quale durante le funzioni religiose il canto poteva raggiungere la navata centrale passando per quella laterale. La grande lunetta e le quattro piccole finestre rettangolari fra i pilastri, incautamente chiuse nei secoli scorsi, sono state riaperte in occasione del restauro che ha restituito al monumento la sua forma originale scenograficamente concepita come uno spazio chiuso/aperto destinato a proiettare un complesso gioco di luci sulle strutture e le statue sottostanti.<sup>97</sup>

Il monumento, così come si presenta oggi in San Pietro in Vincoli, è il risultato delle innumerevoli trasformazioni della commissione. L'uomo e l'artista Michelangelo vi si riflette interamente insieme alla cultura rinascimentale, alla storia politica, sociale e religiosa di tutta la sua epoca. Vecchio e nuovo, pagano e cristiano si ritrovano tutti insieme in un equilibrio mirabile intorno alla figura al centro del *Papa* sul suo sarcofago.

Nel basamento, la parte più antica, con le sue decorazioni e figure classiche come i *Termini*, e fino al 1532 anche con le *Vittorie* e *Prigioni*, fecero irruzione infatti nel 1542 i pensieri religiosi di Michelangelo. L'artista, come si è ricordato, ritenne non più proponibile per la sua epoca la disposizione dei due *Prigioni* (del Louvre) che aveva già scolpito fin dal 1505/13 nelle nicchie. E si diede a scolpire – e non sappiamo quando, la menzione delle due statue avviene con certezza soltanto nel 1542 – due nuove statue per questo ultimo programma della Tomba. *Vita attiva* e *vita contemplativa* rappresentano una di quelle opposizioni chiave della cultura neoplatonica che permearono già la cultura antica classica e che non scomparvero nella cultura medievale ma furono di grande attualità nella cultura rinascimentale.<sup>98</sup> Tuttavia il loro ingresso nel monumento nel 1542 sottende un chiaro riferimento al dibattito in corso in quegli anni sul rapporto fra *fede* e *opere*, argomento principale della divisione fra cattolici e luterani. Con una convergenza cronologica sorprendente infatti *Vita attiva* e *Vita contemplativa* sono anche oggetto di riflessione di una lettera spirituale di Vittoria Colonna alla cugina, duchessa di Amalfi, frutto delle riflessioni del cenacolo di Viterbo.<sup>99</sup>

A Viterbo si raccolse infatti intorno al cardinale inglese Reginald Pole a partire dal 1541 un gruppo di cardinali ed importanti personalità del tempo fautori di una

<sup>95</sup> *Ivi*, i nn. 12-13, pp. 303-304.

<sup>96</sup> Sbozzata prima da Scherano da Settignano, *Ivi*, n. 10, p. 303.

<sup>97</sup> Nuove scoperte sul modo in cui Michelangelo trattava le superfici delle sue sculture, dosandone la rifinitura in funzione della rifrazione luministica, sono state fatte in occasione dell'ultimo restauro di manutenzione (ottobre/novembre 2016). Tale consapevolezza ha indotto l'organo preposto alla tutela del monumento, ad adottare un nuovo sistema d'illuminazione che modula la luce durante l'intero arco della giornata, riproponendo quella naturale perduta con la chiusura della finestra all'interno della navata.

<sup>98</sup> P. Armour, 'Michelangelo's two sisters', in: G. Bedani, Z. Baranski, A. L. Lepschy, B. Richardson (a cura di), *Sguardi sull'Italia*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 55-81.

<sup>99</sup> 'Litere del | la divina Vet | toria Colonna | Marchesa di Pescara alla | Duchessa de Amalfi, so | pra la vita contem | plativa di santa Caterina | Et sopra della attiva di | santa Maddalena | [...] Ad instantia di M. Sebastian Venetiano. MDXLV', in 8°, 8 cc.; su cui adesso G. Fragnito, "Per lungo e dubbioso sentero": l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna', in: *Al crocevia della storia*, a cura di M.S. Sapegno, Viella Roma, 2016, pp. 177-213 e p. 187.



proposta teologica di compromesso nel conflitto con i Luterani. La proposta si esprime nel trattatello del *Beneficio di Cristo* stampato per la prima volta a Venezia nel 1543 dopo una lunga gestazione. Michelangelo e la poetessa Vittoria Colonna (1492-1547) e i suoi amici ‘spirituali’ furono in relazione molto stretta in quegli anni.<sup>100</sup> *Vita attiva* e *Vita contemplativa* affiancate al *Mosè* che da sempre è trasposizione veterotestamentaria per Cristo finisce con l’essere nel monumento quasi una presa di posizione nel dibattito religioso in corso, come espressa nel *Beneficio di Cristo* come hanno suggerito di recente i nuovi studi.<sup>101</sup> *Giulio II* colto nella sua umana fragilità di ‘penitente’ assorto nei suoi pensieri, con gli occhi chiusi, al centro del suo monumento fra il *Profeta* e la *Sibilla* al secondo piano, figure di raccordo fra l’umano e il divino, sotto la protezione della *Vergine* sembra anch’egli dibattersi fra i due ideali di vita ugualmente bene accettati al Signore (è questa la conclusione della Colonna nella lettera) della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa* sottostanti. Quel pensiero fu però per ragioni storiche di Michelangelo non del suo committente. *Giulio II* aveva in mente un altro tipo di monumento quando ne diede la (prima) commissione a Michelangelo.

### Parole chiave

Rinascimento, scultura, monumento funebre, Roma, Michelangelo

**Maria Forcellino** si è laureata all’Università degli Studi di Salerno, si è specializzata in Archeologia e Storia dell’Arte a Siena, ed ha conseguito un libero dottorato all’Università di Amsterdam. Come ricercatrice dal 1995 al 2010 presso l’Università degli studi di Salerno ha svolto le sue ricerche e insegnato come Professore aggregato di Storia dell’Arte Moderna. Dal 2015 è *non-resident fellow* al Reale Istituto Olandese di Roma (KNIR) dove ha in corso una ricerca sul *Grand Tour* dei viaggiatori olandesi del Settecento, su cui ha in preparazione un volume di prossima pubblicazione. È membro del direttivo del *Werkgroep Italië Studies (WIS)* dal 2015. Suoi campi di ricerca sono il Settecento e il Rinascimento su cui ha pubblicato ampiamente. Sul monumento funebre di Giulio II di Michelangelo Buonarroti in particolare è intervenuta più volte, da ultimo nel 2014, in un volume specialistico a più mani pubblicato in diverse lingue.

KNIR

Via Omero 10/12

00197 Roma (Italia)

m.forcellino@gmail.com

---

<sup>100</sup> M. Forcellino, ‘Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings’, in: A. Brundin, T. Crivelli, M. S. Sapegno (a cura di), *Companion to Vittoria Colonna*, Leiden, Brill, pp. 270-313.

<sup>101</sup> Di Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 153-172; e Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’*, cit., pp. 159-233; fra i primi a sostenere l’influsso della Colonna nel monumento, Tolnay, *Michelangelo*, cit., p. 4; 73; P. Armour, ‘The Prisoner and the Veil: The Symbolism of Michelangelo’s Tomb of Julius II’, in: *Italian Studies*, 49 (1994), pp. 40-69; il carattere “religioso” del monumento è stato sottolineato anche da Echinger-Maurach, ‘Michelangelos Grabmal für Papst Julius II’, cit. p. 165; di diverso avviso Frommel per il quale prevarrebbe l’ispirazione dall’antico e neoplatonica (‘La tomba di Papa Giulio II’, cit. p. 69).

## SUMMARY

### Julius II from 'Warrior Pope' to 'Penitent Pope'

This article discusses the commission and meaning of the tomb monument of Pope Julius II (1503-1513), with a focus on the statue representing the pope himself. In 1505, when Julius II ordered Michelangelo to make this monument, it was quite uncommon that a pope would commission his own tomb, as this was considered the duty of one or more family members. According to Michelangelo's biographers, Vasari and Condivi, Julius II wanted an impressive, free standing monument, inspired by ancient mausoleums, to be placed in the new basilica of St. Peter, but a few years later Julius II seems to have changed his mind. After his death in 1513, his descendants took care of the tomb project, which in the end took forty years to complete and was finally erected in 1544, in the church of San Pietro in Vincoli.

The monument that was finally realized is actually a cenotaph and is an abbreviated version of the tomb as it was originally planned. It is not free standing, but is placed against the back wall of the right transept. Michelangelo's interpretation of a funerary wall monument has resulted in a very original design, both architecturally and iconographically. He created an iconographic program with seven sculptures including two new religious figures, *Active Life* and *Contemplative Life*. On the top in the middle of the monument a statue (made between 1533 and 1542) represents Julius II in a singular pose, which approximates the *demi-gisant* type that was common in the years 1500-1530. An iconographic analysis of the statue, especially of the face and the ecclesiastical clothes, reveals that Julius II is characterized more as a 'Penitent Pope' than as the 'Warrior Pope' he historically was. The conclusion is that this specific portrayal of the pope was the artist's choice rather than Julius's. It reflects Michelangelo's religious attitude and his spiritual believe in the final period of his life.