

GIULIO II, BRAMANTE E IL CORTILE DEL BELVEDERE

Christoph L. Frommel

Pochi edifici rinascimentali consentono uno sguardo così esatto nel rapporto tra il committente e l'architetto come il Cortile del Belvedere.¹ Motivi funzionali, umanistici, artistici e anche politici e personali vi si intrecciarono strettamente tra loro, tanto che il progetto può essere considerato ancora oggi paradigmatico di quel culmine del Rinascimento che fu la Roma di Giulio II.

Dopo la sua elezione nel novembre del 1503, papa Giulio aveva preso alloggio nell'appartamento dei suoi diretti predecessori (fig. 1). Né gli affreschi dell'Appartamento Borgia, né i collegamenti con le varie parti del palazzo potevano soddisfarlo: scalette strette, in parte a chiocciola, e pochi corridoi per di più irregolari, lo obbligavano a muoversi in maniera poco cerimoniale e poco adatta alla *gravitas* raccomandata al principe dal Castiglione e da altri. Particolarmente faticoso doveva essere l'accesso al Belvedere di Innocenzo VIII, che si ergeva su una collina, circa 350 metri a nord dell'appartamento papale. Questa villa era stata costruita da papa Innocenzo VIII Cibo e certamente vi aveva fatto sentire la sua influenza Giuliano della Rovere, all'epoca cardinale e consigliere più importante di Innocenzo VIII, nonché massimo esperto di architettura. Lo splendido panorama, il clima salubre, ma anche le stanze più comode e gli affreschi di Andrea Mantegna e Piermatteo da Amelia, a Giulio andarono fin dall'inizio certamente più a genio dell'appartamento del suo odiato predecessore. Non c'è quindi da meravigliarsi se incaricò subito il suo nuovo architetto, Bramante, di migliorare sostanzialmente il collegamento del palazzo alla villa.

Sulla medaglia di fondazione del progetto bramantesco si vede a destra il vecchio palazzo con i tre piani principali, i merli e le due torri sui rispettivi lati, e a sinistra la villa (fig. 2). Il terreno tra il palazzo e la villa è terrazzato. Il Belvedere a sinistra si collega direttamente ad un'area circondata su tre lati da portici a un piano che, a un livello più basso, continuano in un cortile con portici a due piani fino al vecchio palazzo. L'iscrizione abbreviata della medaglia definisce tutto il progetto come una Via Giulia con tre accessi, una lunghezza di mille piedi e un'altezza di settanta piedi: «VIA IULIA / TRIUM ADITUM / LONGA MILLE / ALTA SEPTUAGINTA PEDES», altezza che corrisponde esattamente a quella realizzata, mentre la lunghezza è leggermente inferiore.

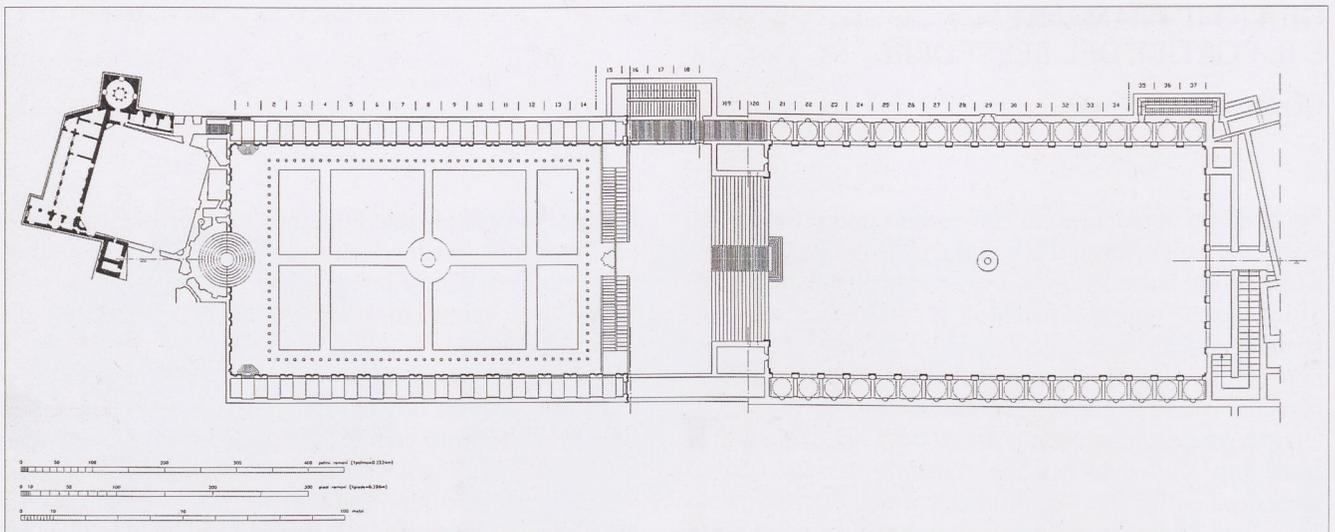
Tale testo si basa palesemente sulla descrizione di Svetonio della *Domus Transitoria* di Nerone, che collegava la

Domus Aurea al palazzo imperiale sul Palatino. Anch'essa era lunga mille piedi ed era ugualmente formata da «porticus triplices». Come un imperatore dunque, Giulio voleva spostarsi, senza fatica, dal cupo Palazzo Vaticano alla zona della villa.

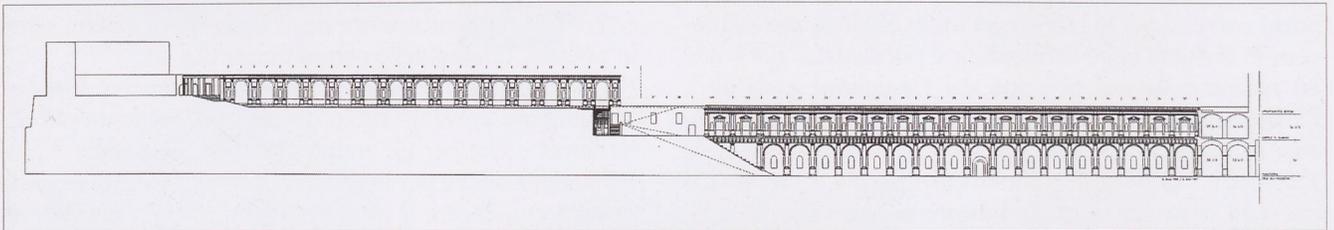
Stando all'iscrizione, egli non diede priorità all'ampliamento del palazzo o della villa, ma piuttosto ad un'unica via di collegamento come la *Domus Transitoria*, e dunque forse non furono solo ragioni di raffigurazione se sulla medaglia vennero rappresentati corridoi solo a est. Giulio, che dopo il trionfo di Bologna doveva chiamarsi «Julius Caesar Pontifex Maximus», pretese indubbiamente di essere il diretto successore degli imperatori romani tanto in politica, quanto nelle committenze (fig. 1).

Per un architetto rinascimentale come Bramante tuttavia, la simmetria aveva un ruolo determinante, ancora più determinante che per gli architetti dell'età imperiale e probabilmente anche per lo stesso Giulio II. Bramante quindi dovette convincere il papa ad aggiungere un *pendant* all'unico portico di quella specie di *domus transitoria*: i due portici così avrebbero continuato il palazzo incorniciando un nuovo cortile e proseguendo nel giardino pensile che, a sua volta, si sarebbe collegato alla villa (fig. 3). Giulio avrebbe così potuto guardare in giù su un cortile monumentale, il cuore della sua futura residenza, e sui principi, ambasciatori e prelati che vi sarebbero entrati. Questo cortile non sarebbe stato chiuso da un'ala posteriore, ma, con una dinamica quasi ininterrotta, avrebbe proseguito nelle gradinate di un *auditorium*. Il cortile inferiore doveva infatti servire anche come teatro per tauromachie, tornei e rappresentazioni drammatiche, che all'epoca erano stati riscoperti anche a Roma. Grazie a queste gradinate lo spazio avrebbe continuato nel giardino pensile fino alla villa. Bramante dunque voleva sottomettere la natura in forme del Monte Vaticano, che sopravvive ancora nelle rocce al margine inferiore della medaglia, e voleva rispecchiare nel progetto quella prospettiva profonda, quella monumentalità imperiale e, nel rapporto tra il cortile in basso e la via papale sopra, anche quell'ordine gerarchico a cui mirava Giulio II nella sua politica.

Prima che questi ponesse la prima pietra nello stesso inverno 1503-1504, Bramante aveva già rielaborato e migliorato il progetto, servendosi inconfondibilmente dei mezzi dell'esperto scenografo. E anche se questo progetto definitivo venne realizzato solo in parte e successivamente



[5.]



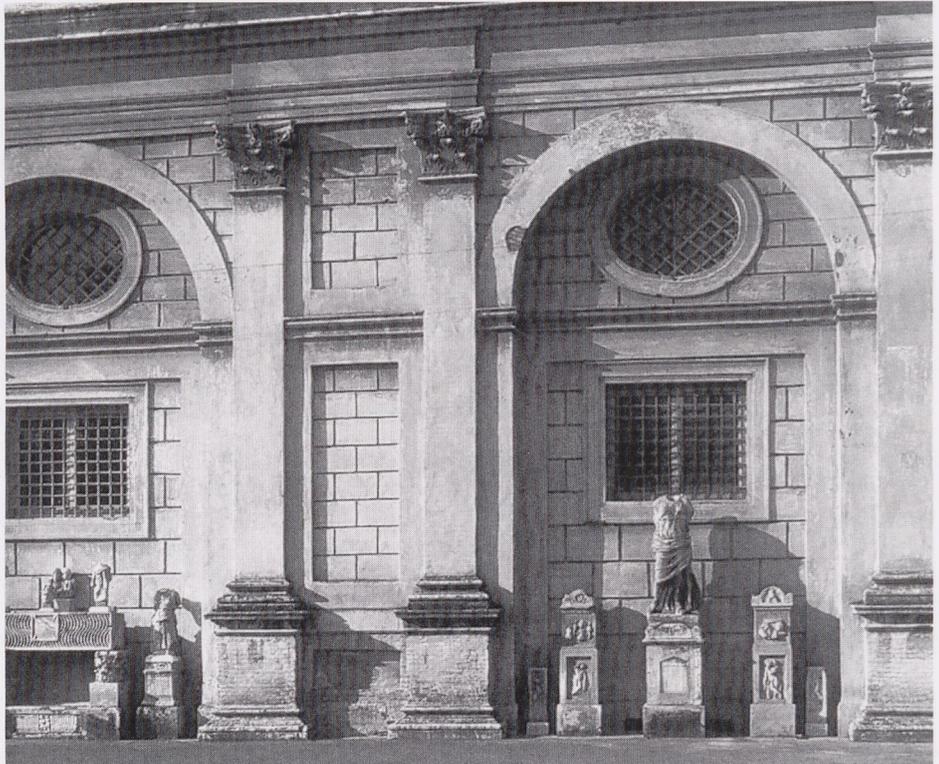
[6.]

5-6. Ricostruzione del progetto
esecutivo del 1503-1504, pianta
e alzato (disegno P. Foellbach,
S. Gress, G. Diller)

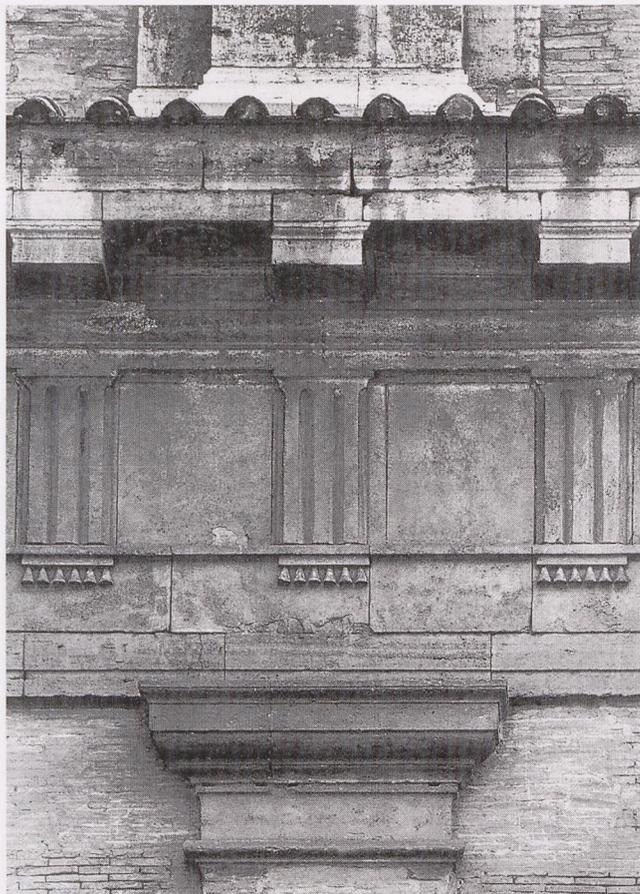
7. Vaticano, Cortile
della Pigna, dettaglio originale
dell'ala settentrionale

8. Vaticano, Belvedere,
cortile inferiore, dettaglio
dell'ordine dorico e ionico

9. Vaticano, Belvedere,
cortile inferiore, dettaglio
dell'ordine ionico e corinzio



[7.]



[8.]



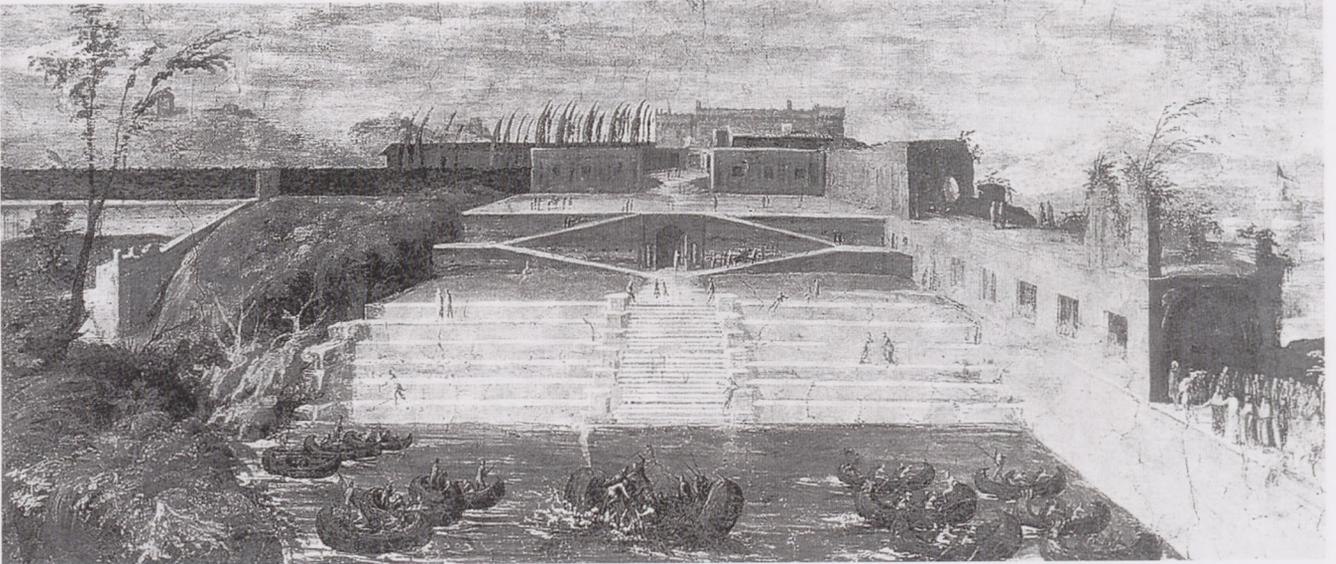
[9.]

modificato fino a renderlo irriconoscibile, le parti esistenti e le fonti consentono una ricostruzione affidabile fin nel dettaglio, ma stranamente mai tentata (figg. 4-6).

I gradini dell'*auditorium* salivano ora direttamente dal cortile. Tale *auditorium* era fiancheggiato da due blocchi a forma di torre – come se l'architetto avesse tagliato l'ala posteriore originariamente intatta. Al centro della gradinata era inserita – *more antiquo* – una scala più comoda, con gradini su tre lati, in modo da poter raggiungere i posti dell'*auditorium* anche lateralmente e allo stesso tempo accentuare la sua ombra – si tratta ugualmente di una tipica invenzione bramantesca. Questa scalinata centrale conduceva ad una terrazza a giardino poco profonda e non ancora esistente sulla medaglia. Qui il pubblico poteva passeggiare prima e dopo gli spettacoli. I due lati di questa terrazza rimanevano invisibili allo sguardo dal cortile e dall'Appartamento Borgia, e le sue pareti laterali nascoste dietro le torri del cortile. Bramante lasciò inarticolate tali pareti, come se si trattasse di una vera scenografia, composta da elementi visibili e da altri non destinati ad essere visti. Ad ogni modo egli diede priorità al quadro visibile dall'appartamento papale, rispetto al procedimento di graduale accesso dal cortile che scopriva questo punto debole.

Rispetto al progetto sulla medaglia, Bramante dunque non solo aumentò l'illusione e la dinamica spaziale, ma sottolineò ancora di più l'asse longitudinale, e questo non solo nella scaletta dell'*auditorium*, ma anche nel ninfeo al centro del terrazzo intermedio e nell'edera in fondo al giardino pensile. Con la sua nicchia ombrosa e la sua fontana, il ninfeo, che oggi accoglie il bar della Biblioteca Vaticana, visto dalle Stanze, doveva apparire piuttosto come il portale trionfale verso la zona del sovrastante giardino pensile. In effetti partivano da qui le rampe a zigzag su entrambi i lati, anch'esse in parte ancora esistenti, lungo le quali si poteva anche salire a cavallo dall'*auditorium* al giardino superiore.

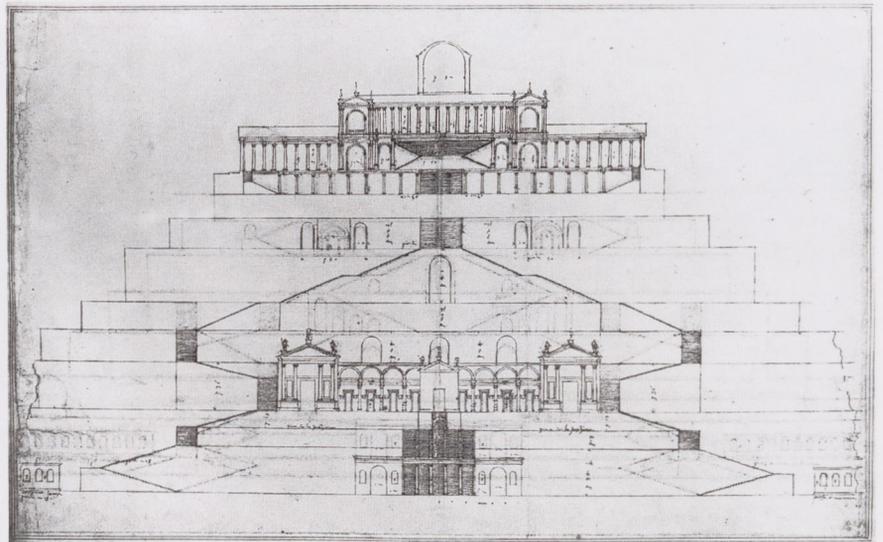
Il *tertius aditus*, vale a dire l'accesso alla piattaforma superiore del cortile, rimaneva riservata in primo luogo al papa e al suo seguito. Là dove cominciava la zona del giardino pensile, vale a dire più o meno sopra il terrazzo intermedio, il papa avrebbe dovuto entrare nei portici del giardino attraverso un altro arco di trionfo, che si sarebbe trovato in rapporto spaziale con quello del ninfeo. Questi portici del giardino superiore erano previsti dunque come



[10.]



[11.]



[12.]

10. *Perino del Vaga, Naumachia, Roma, Castel Sant'Angelo*

11. *Vaticano, Belvedere, scala a chiocciola*

12. *Andrea Palladio, alzato della villa di Palestrina, Londra, RIBA, IX, fol. 5*

una vera e propria *via triumphalis*, e non a caso erano articolati come una serie di archi trionfali (fig. 7). Ormai da quando questo giardino è stato chiuso con una quarta ala, da quando i suoi portici sono stati murati, rinforzati, in parte rialzati di un piano e dipinti in un ocre sporco, e da quando la scala dell'esedra è stata eliminata, tale gerarchia è immaginabile soltanto nella ricostruzione.

Questo pensiero strettamente gerarchico caratterizzò anche l'articolazione delle pareti: nel pianterreno dorico del cortile Bramante si ispirò al Colosseo e al Teatro Marcello, come si addiceva alla funzione di un teatro (fig. 8). Al piano ionico il ritmo più complesso di fasci di paraste, edicole e grandi nicchie per statue conduceva già alla zona nobile dei portici del giardino con i suoi archi di trionfo di ordine corinzio (fig. 9): la gerarchia crescente dei tre diversi sistemi di parete concordava quindi con quella crescente dei tre ordini vitruviani.

Quanto miratamente Bramante utilizzasse questi ordini per realizzare la gerarchia della residenza pontificia, lo testimonia anche la stupenda scala a chiocciola, da lui inserita a est come scala segreta della villa quattrocentesca (fig. 11). In una dinamica continua, dalle colonne toscane crescono quelle doriche e dalle ioniche quelle composite, ancora più slanciate e da Bramante probabilmente intese come corinzie. Quest'ultimo ordine è l'unico ad essere accompagnato da nicchie per statue ed è l'unico a corrispondere al piano residenziale pontificio.

Nonostante qualche libertà di dettaglio, la parafrasi di Perin del Vaga del 1535 circa è la più bella raffigurazione di questo spazio continuo (fig. 10). Come allievo di Raffaello, Perino doveva aver ancora conosciuto le intenzioni originarie di Bramante. Per avvicinare il complesso incompiuto ancora di più all'antico, egli sottolineò il suo carattere di rovina, senza negare però i veri committenti: nel cortile allagato raffigurò una naumachia, che il papa e i suoi cardinali guardavano dall'ala destra del cortile.

Il prototipo più importante di tali terrazzi, collegati da rampe parallele e culminanti in un'esedra, era senza dubbio il Tempio della Fortuna di Palestrina (fig. 12). Nel Medioevo e forse ancora all'inizio del Rinascimento, questo complesso era considerato il Palazzo di Giulio Cesare e, già per questo, dovette interessare non poco Giulio II. Le proposte di ricostruzione, a partire da quelle di Palladio, mostrano tuttavia subito la differenza fondamentale col progetto di Bramante. A Palestrina il complesso si era

sviluppato prima di tutto verticalmente: i portici, le rampe e le esedre erano raccolti strettamente gli uni dietro o sopra gli altri. Mancava il grande respiro, la dinamica degli spazi profondi sottolineata da Bramante con la scalinata, il ninfeo e l'esedra. Una simile profondità infatti non è rintracciabile né nell'architettura ellenistica, né in quella romana o quattrocentesca. Basti guardare il progetto di Giuliano da Sangallo del 1488 per il re di Napoli, dove il cortile è ancora rigorosamente chiuso e diviso dai giardini. Circa ventisette anni più tardi, nel progetto per i Medici, lo stesso Giuliano aprì il cortile su un grande giardino, rivelando così la chiara influenza del Cortile del Belvedere (fig. 13).²

Volendo credere alle parole di Vasari, pare che il papa facesse costruire l'ala orientale con turni lavorativi diurni e notturni. Fatto sta che ancora nel corso del suo primo anno di pontificato venne completato il pianterreno, come attestano i resti della grande iscrizione esterna. Nel 1507 Giulio si fece trasportare al Belvedere in lettiga, ma è probabile che questo fosse stato possibile già nella primavera del 1506, prima che la nuova costruzione di San Pietro bloccasse tutte le altre attività edilizie. Anche il Cortile delle Statue doveva già esistere all'epoca, se nella primavera del 1506 Giulio poté far collocare il *Laocoonte* in una nicchia della sua parete meridionale. Tuttavia non fece terminare né l'ala posteriore del giardino con l'esedra, né la via trionfale dell'ala destra, né tantomeno iniziare l'ala sinistra del complesso e sembra che, solo nell'estate del 1511, collocasse altre sculture nel Cortile delle Statue. Evidentemente gli bastava per ora un'unica *Via Iulia*. E sebbene ogni giorno egli guardasse giù a questo frammento, meditava su altri progetti – certamente nella speranza che i suoi successori avrebbero poi completato anche il Cortile del Belvedere.

Il pensiero primariamente funzionale di Giulio II si espresse in modo ancora più inequivocabile nelle modifiche degli anni successivi. Nella primavera del 1506 la nuova costruzione di San Pietro obbligò il papa e il suo architetto anche ad un riordinamento del vecchio palazzo e delle sue numerose funzioni. La *Porta Palatii* e il primo cortile erano asimmetrici e soddisfacevano a stento le idee che Giulio aveva di un accesso imperiale. Che già nell'estate del 1506 egli pensasse ad una completa riorganizzazione, lo dimostra il «disegno grandissimo» di Bramante, che difficilmente può essere datato più tardi (figg. 14, 15). Il centro del palazzo vi risulta spostato chiaramente

verso nord-est. Il Cortile del Belvedere è preceduto da un cortile quadrato, avente più di 100 metri per lato, e fortificato da muri spessi, dei quali non si vede ancora niente sulla medaglia del 1503. A nord questo atrio è fiancheggiato da enormi stalle – già sufficienti a dimostrare che la maggior parte degli ospiti avrebbe dovuto accedere al palazzo da questa parte e lasciare qui i cavalli. Al piano superiore di queste stalle è immaginabile una biblioteca, che richiedeva appunto un tipo di spazio analogo. L'ala meridionale era prevista come Conclave, come attestano numerose fonti dell'epoca, una specie di sala termale della stessa grandezza della navata centrale di San Pietro, nella quale avrebbero potuto svolgersi conclavi e concili, e come fino ad allora esisteva solo nel Palazzo Laterano, anche se in grandezza decisamente inferiore. Sulla torre circolare di Niccolò v doveva troneggiare una cappella a forma di *tolos* con un diametro interno di 14 metri circa: certamente la Cappella dello Spirito Santo, cioè il locale per l'elezione del papa.

Come già il teatro del Cortile del Belvedere e il rinnovamento di San Pietro, anche questi locali corrispondevano in fondo al programma edilizio di Niccolò v, il tanto ammirato predecessore, nonché conterraneo del ligure Giulio II. Sembra dunque del tutto evidente che questi, nel secondo e terzo anno del suo pontificato, fosse ancora più conscio delle tradizioni e delle responsabilità del papato che nel corso del primo anno, quando si era preoccupato soprattutto della *commoditas* classicheggiante e delle parti meno cerimoniali della sua residenza.

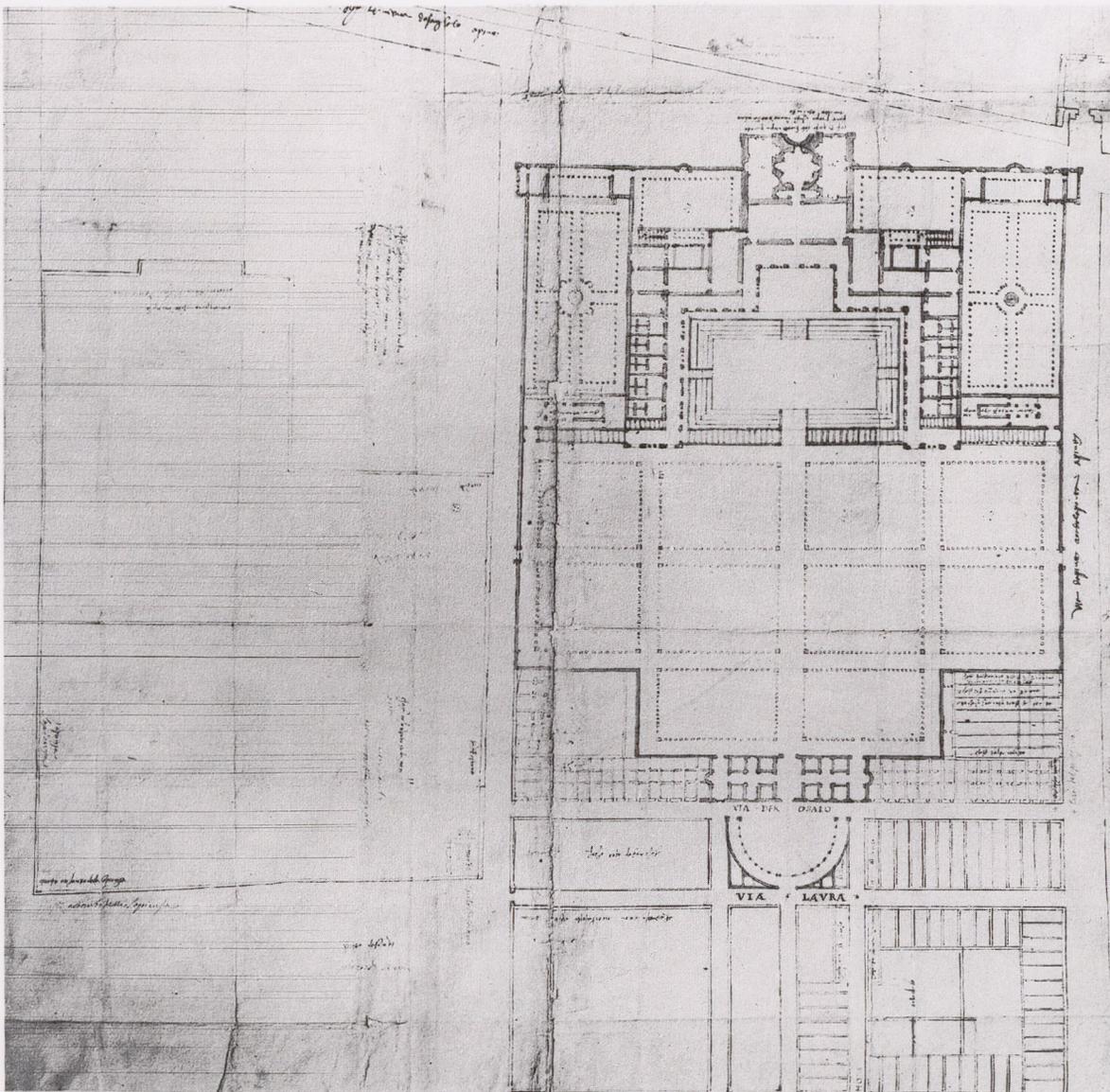
Dopo il 1506 anche il cortile interno venne incluso ancora di più nelle funzioni di tutto il palazzo rispetto a quanto presentato nella medaglia di fondazione. Accanto a tante altre scale equestri, un'enorme scala, con le rampe ognuna larga oltre 7 metri, doveva collegarlo all'appartamento pontificio. Percorrendola il papa e i suoi ospiti più eminenti avrebbero potuto godere di un'ulteriore *Via Iulia* di una monumentalità e una comodità fino ad allora sconosciute. Nel corso degli anni successivi Giulio fece abbattere anche la vecchia torre campanaria del palazzo, sostituire la merlatura dell'ala niccolina con una loggia e sormontare la Torre Borgia con una cupola quasi sacrale, questo certamente perché voleva conferire a tale facciata d'accesso un carattere meno fortificatorio e più conforme alla sua nuova funzione.

Probabilmente Giulio decise nello stesso anno 1506 di

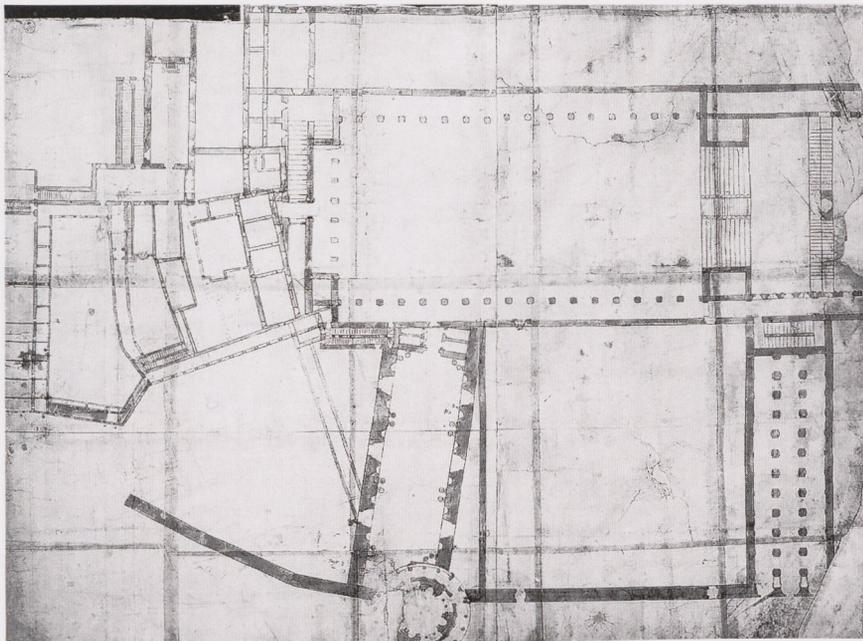
trasferirsi dall'Appartamento Borgia nelle Stanze al piano di sopra e di farle decorare con un programma di affreschi più consoni alle proprie idee. Questo suo nuovo appartamento venne a trovarsi così 9 metri al di sopra della piattaforma superiore della *Via Iulia*. Bramante quindi venne incaricato, probabilmente già nel 1506, di aggiungere un ulteriore piano sopra i due esistenti del cortile. Questo *quarto aditus* doveva continuare sopra il portico del giardino superiore, benché il livello di questo si trovasse circa 2 metri più in alto (fig. 17). La veduta di Heemskerck mostra ancora nel 1535 circa, vale a dire dopo il crollo parziale dell'ala destra, la volta del nuovo piano senza piattaforma e senza il collegamento con il portico del giardino – probabilmente perché non vennero mai realizzati. Il confronto dei due progetti può dimostrare che con l'aggiunta del nuovo piano il complesso avrebbe perso il suo equilibrio formale: infatti sparivano gli archi trionfali, attraverso i quali il papa doveva entrare nei portici del giardino, e con essi diminuiva il carattere gerarchico dell'insieme. Stranamente proprio questo progetto viene interpretato ancora oggi come l'unico voluto da Bramante.

Giulio II non fece mai finire né la piattaforma sopra l'ala destra, né l'ala posteriore con l'edera; né fece mai iniziare l'ala sinistra, le stalle, la biblioteca, la cappella e la scala monumentale. E la Sala del Conclave non andò oltre dei miseri inizi. Sempre più esclusivamente la costruzione di San Pietro si poneva in primo piano, e questo soprattutto dopo la sconfitta nell'Italia settentrionale dell'estate del 1511, che aveva ridotto sensibilmente i suoi mezzi finanziari e il suo ottimismo. A partire da quell'estate Giulio diede priorità assoluta alla Cappella Iulia, la sua cappella sepolcrale nel coro di San Pietro, al cui centro si sarebbe dovuta trovare la grande tomba isolata di Michelangelo.³ Quando Giulio morì nel febbraio del 1513, in effetti era già stata completata la volta del coro e Bramante stava preparando la cupola. È significativo che il successore di Giulio II, Leone X, subito dopo la sua nomina, iniziasse l'ala sinistra del Cortile del Belvedere. Ma stranamente anch'egli perse presto la voglia di continuarla, rivolgendo la sua attenzione verso altri progetti. L'ala sinistra venne poi completata solo da Mascarino per Gregorio XIII.

Quali conclusioni sulla politica artistica di Giulio II e sul suo rapporto con Bramante possono trarsi da queste informazioni? In un primo momento si è tentati di rimpro-



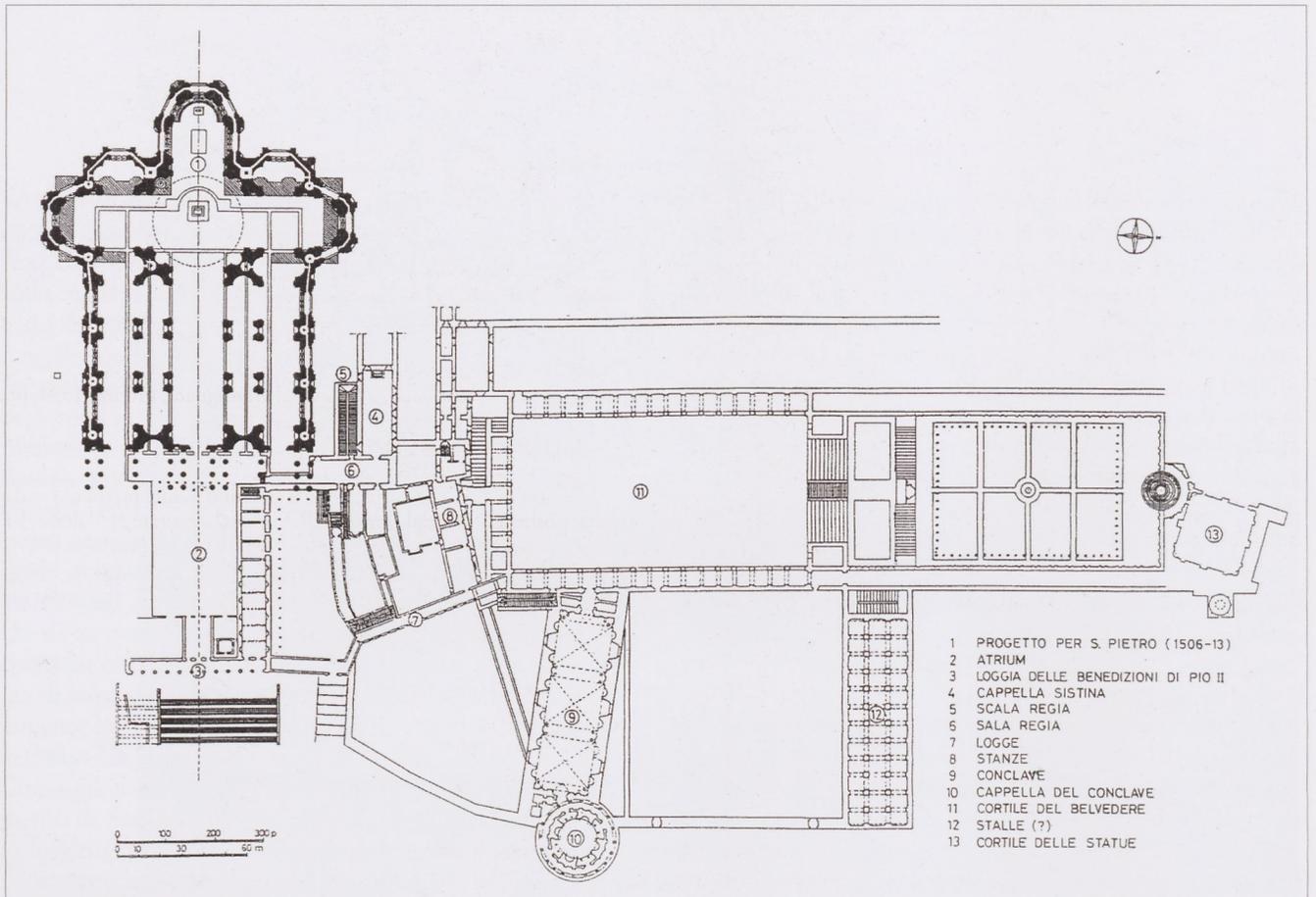
[13.]



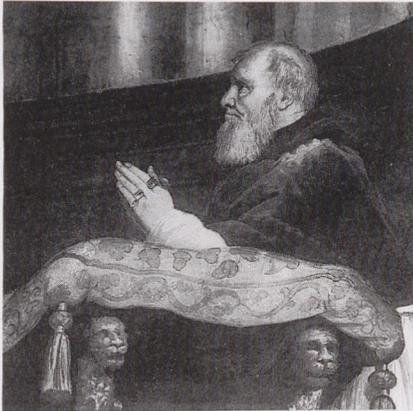
[14.]

13. Giuliano da Sangallo, Progetto del 1515 per una villa medicea a Firenze, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 282 A

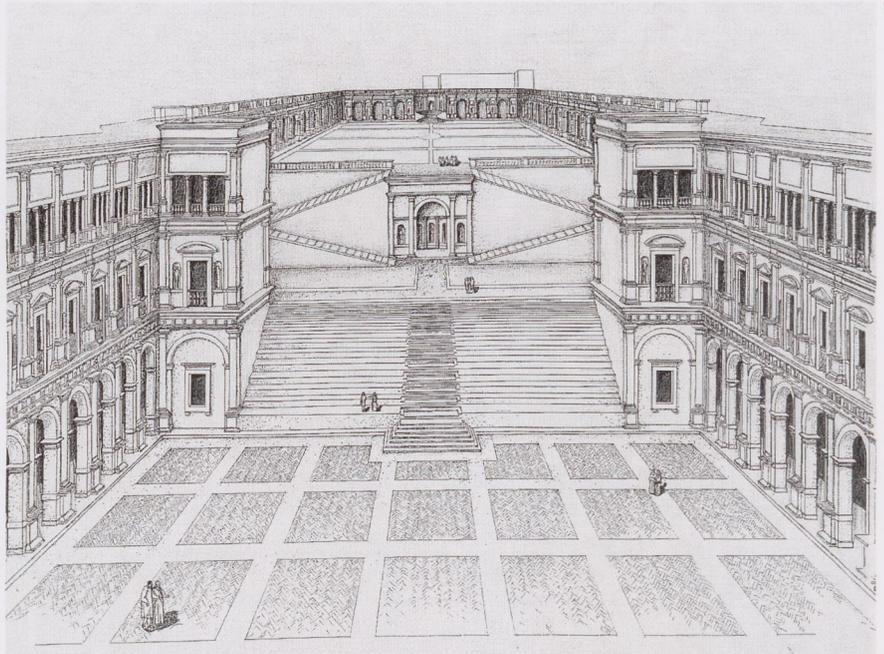
14. Bramante, «Disegno grandissimo» per i palazzi vaticani, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 287 A



[15.]



[16.]



[17.]

15. Ricostruzione del progetto bramantesco del 1506 per il Vaticano e San Pietro (disegno S. Gress)

16. Raffaello, Messa di Bolsena, Vaticano, Stanza d'Elidoro, particolare

17. Ricostruzione del progetto esecutivo del 1506 (disegno G. Diller)

verare a Giulio una certa incoerenza e discontinuità. Tuttavia nel mutamento della sua politica artistica si rispecchia in fondo uno spostamento da interessi più personali e secolari verso una maggiore coscienza della tradizione e delle sue responsabilità, verso un ricordo dei grandi predecessori come Niccolò V e anche verso un ruolo crescente della sua religiosità. A partire dal 1506 non solo diede la precedenza a San Pietro rispetto al palazzo, ma spostò anche il lavoro di Michelangelo dal suo monumento funebre alla decorazione pittorica della Cappella Sistina. E mentre nella Stanza della Segnatura Giulio troneggia equiparato accanto all'imperatore Giustiniano, nella Stanza d'Eliodoro, di poco successiva, o nella *Madonna Sistina*, egli si presenta in preghiera o sotto la protezione dei santi (fig. 16).

È ben noto che il loro rapporto fosse insolitamente stretto: Giulio continuava ad affidargli la sua politica artistica e Bramante gli leggeva e interpretava perfino la *Divina Commedia*. E questo certamente non per ultimo perché Bramante, con il suo carattere dolce, al contrario per esempio dell'irruente Michelangelo, si sottomise al suo ruolo di artista di corte, perché seppe cedere ai momentanei capricci del papa e, sotto l'aspetto psicologico, guidarlo con molta abilità. Un esempio bello lo racconta l'ambasciatore ferrarese nel giugno del 1507: il papa gli aveva dato ad intendere di voler effettivamente completare la Loggia delle Benedizioni di Pio II, mentre Bramante lo assicurava allo stesso momento che le parti già esistenti sarebbero state abbattute e piazza San Pietro prolungata fino alla nuova facciata della basilica (fig. 15). Anche qui il papa dunque perseguì il punto di vista tradizionale e conservativo e Bramante quello progressista e innovativo.

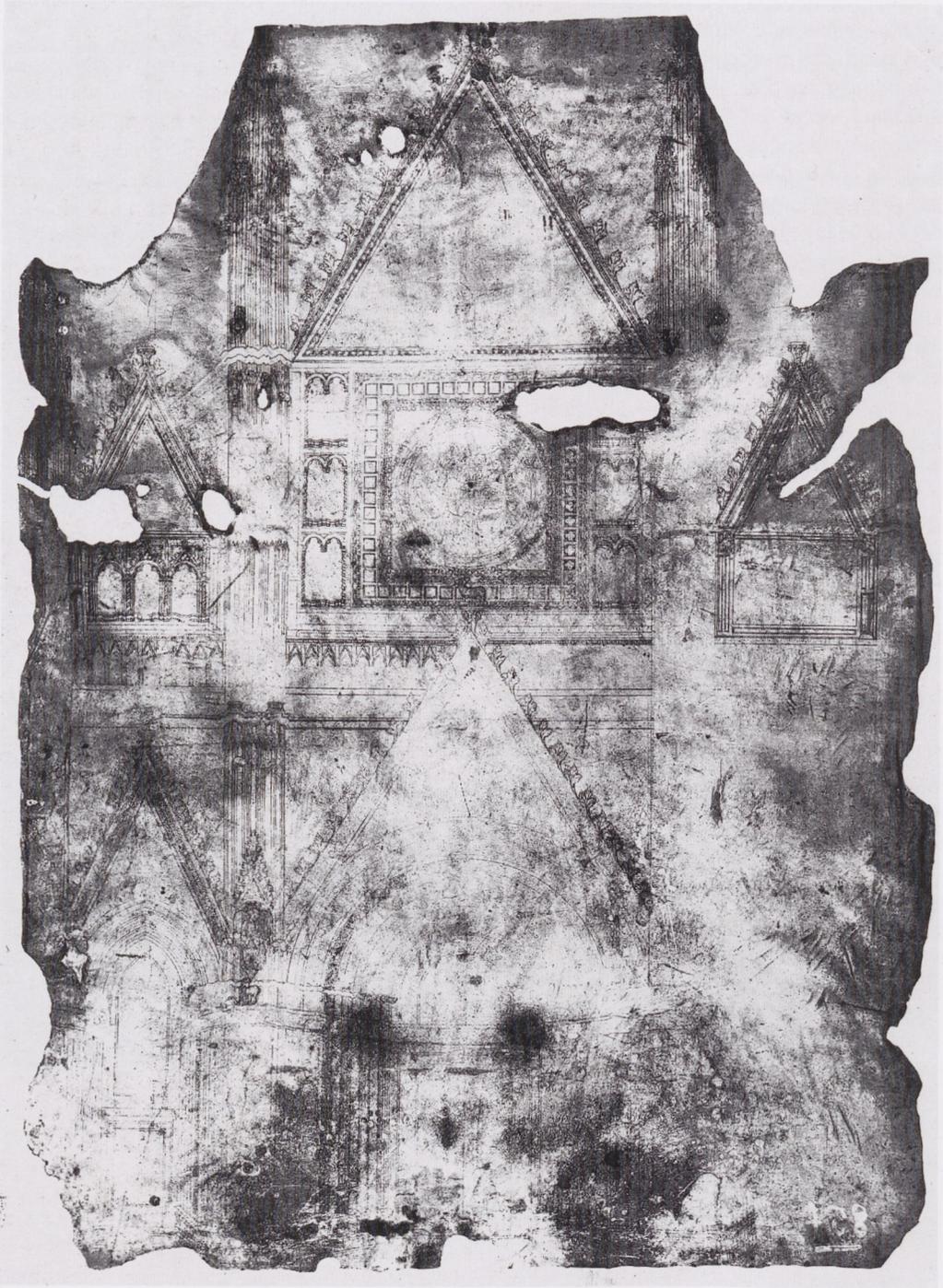
Le possibilità diplomatiche di Bramante però erano ben delimitate e quindi dovette sperimentare con amarezza come molti tra i suoi più bei progetti rimanessero irrealizzati o bloccati agli inizi. Tuttavia, questo quasi decennio di singolare simbiosi resta la fase di gran lunga più feconda e innovativa dei quasi settant'anni di vita di Bramante. Se anche lui, già nel 1502, aveva progettato con il tempio un *tolos* dorico, superando così anche i sogni più audaci di Alberti,⁴ fu solo sotto il pontificato di Giulio che trovò la via verso quella monumentalità imperiale alla quale si sarebbe ispirata tutta la successiva storia dell'architettura europea.

¹ La presente relazione riassume i risultati di un saggio più ampio, recentemente pubblicato (C.L. Frommel, «I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere», in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, a cura di M. Winner, B. Andreae e C. Pietrangeli, Magonza 1998, pp. 17-66). Penso quindi di poter evitare di riportare qui le indicazioni sulle fonti. Per la traduzione di entrambi i testi ringrazio E. Pastore.

² C. Elam, «Lorenzo's Architectural and Urban Policies», in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, a cura di C. Garfagnani, Firenze 1994, pp. 374-377.

³ C.L. Frommel, in: *San Pietro che non c'è*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 85-118, 252-268.

⁴ La data d'inizio della costruzione è assicurata dalla pietra di fondazione, posta nel 1502 dal cardinale B. Carvajal e murata nell'altare della cripta. Nel 1506 i lavori erano evidentemente conclusi (cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 1010). L'Accademia di Spagna sta curando un volume di prossima pubblicazione sui risultati più importanti dei lavori di restauro recentemente eseguiti.



[1.]

1. Project for façade elevation, Orvieto Cathedral, Orvieto,
Archivio dell'Opera del Duomo, inv. no. Q3, ca. 1320 (modern copy)