

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Il dialogo di Giulio II con gli artisti

Giulio II gode una stima come pochi altri papi, e non solo perché è vissuto alla vigilia della Riforma cattolica e perché uno degli ultimi papi che agivano con pari diritti sul palcoscenico d'Europa, ma prima di tutto perché era promotore della fioritura più grandiosa delle arti visive del post-antico. Stranamente non esiste finora un esauriente libro dedicato a questo aspetto¹. Il mio discorso sarà concentrato su questo suo ruolo unico nella storia dell'arte e in particolare sulla lunga evoluzione della sua committenza, sulla sua istintiva capacità di scoprire i maggiori talenti e sulla sua influente abilità, per quanto vedo, di dialogare con i grandi artisti.

Come lo zio Francesco Della Rovere, futuro papa Sisto IV, e di condizioni ugualmente modeste Giuliano nasce il 5 dicembre 1443 nel villaggio medioevale di Albissola Superiore, pochi chilometri a sud-ovest di Savona e deve aver vissuto nella sua prima giovinezza una vita povera e provinciale. Bandello racconta nella sua trentunesima novella che da ragazzo Giuliano doveva trasportare cipolle in barca, diverse volte, da Albissola a Genova². Ancora, da papa, Giuliano diceva che non si riteneva uomo di libro ma di spada, tanto che si fece addirittura spiegare Dante da Bramante e che già poco dopo essere stato nominato cardinale venne nominato generale delle truppe papali. Non è quindi escluso che già da giovane avesse qualche esperienza militare. Lo zio Francesco, invece, era un grande teologo e già negli anni 1444-45 professore di filosofia e teologia allo studio del Santo di Padova, nel 1450 in quello di Santa Croce a Firenze e negli anni 1451-60 allo Studio di Perugia. Fu prima eletto generale dei francescani della Liguria, nel 1464 generale dell'ordine e nel 1467 nominato cardinale di San Pietro in Vincoli. Nulla sappiamo sulla gioventù e sulla prima formazione di Giuliano. Essendo amico di Platina, l'autore della storia dei papi, egli stesso potrebbe aver contribuito ad eliminarne ogni memoria – forse perché poco

¹ J. KLACZKO, *Jules II*, Paris 1898; L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* ..., III, Freiburg 1924; CH. SHAW, *The warrior pope*, Oxford 1993; I. CLOULAS, *Jules II le pape terrible*, Paris 1990; *Giulio II: papa, politico, mecenate*. Atti del convegno, Savona - Fortezza del Priamar, Sala della Sibilla 25-26-27 marzo 2004, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, G. NEPI, Genova [2005]

² *Gallia Christiana*, VI *ubi de provincia Narbonensi*, Parisiis, ex Typographia Regia, 1739, col. 662; CLOULAS, *Jules II* cit., p. 19.

utile per accrescere il mito della sua figura. Sembra che egli abbia speso gli anni 1468-71 a studiare legge presso i francescani a Perugia, quando lo zio si era già trasferito a Roma, diventando sacerdote – verosimilmente – solo allora. Non sappiamo se entrò nell'ordine; diversamente dal coetaneo cugino Pietro Riario, da cardinale non viene mai chiamato «fra'»³. Allo Studio di Perugia, che era stato riformato nel 1467 da Paolo II, insegnavano allora grandi umanisti come Calcondila. Già allora Giuliano deve essere stato attratto dalle belle arti. Sempre a Perugia potrebbe aver incontrato l'allora diciottenne Pietro Perugino. Nell'agosto 1471 lo zio Francesco viene eletto papa e sembra che già nell'ottobre dello stesso anno avesse nominato Giuliano vescovo di Carpentras, vicino ad Avignone e nel dicembre cardinale. Giuliano riesce ad aumentare il suo potere in Provenza velocemente. Nel 1474 diventa vescovo di Avignone e nel 1476 vi si reca, per recuperarla alla Curia e concordare la pace con il re Lodovico XI: estendendo la sua potenza in una zona più vicina alla sua patria che non a Roma, creando così un principato quasi autonomo e un rifugio per tempi meno favorevoli.

Come cardinale di San Pietro in Vincoli Giuliano continua i lavori di restauro della basilica tardo-antica cominciati dallo zio: facendo costruire il narcece e le volte della crociera, del transetto e delle navate laterali le conferisce maggiore splendore e stabilità⁴. Quando, nel dicembre del 1473, muore Pietro Riario – che era stato ancora più vicino al cuore del papa – Giuliano può trasferirsi nel palazzo più sontuoso dei SS. Apostoli. Sia quello che l'adiacente basilica paleocristiana diventano nei venti anni successivi la prima grande tappa della sua committenza⁵. Giovannino de' Dolci, l'architetto preferito di Sisto IV, trasforma il coro della basilica in un mausoleo della famiglia di Giuliano e probabilmente anche di sé stesso⁶. Mentre la tomba di Pietro Riario, capolavoro di Andrea Bregno e Giovanni Dalmata, viene pagata dallo stesso papa, Giuliano incarica Bregno della tomba del proprio padre, Raffaele Della Rovere, e Melozzo da Forlì (1438-94),

³ A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im 15. Jahrhundert*, Berlin e Stuttgart 1886, pp. 18-25; PASTOR, *Geschichte der Päpste* cit., II, pp. 479-481, 493-494.

⁴ G. URBAN, *Die Kirchenbauten des Quattrocento in Rom. Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 9-10 (1961-1962), pp. 104-108.

⁵ G. SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, pp. 80-133 con bibliografia.

⁶ S. DE BLAAUW, *Grabmäler statt Liturgie? Das Presbyterium von Santi Apostoli in Rom als private Grablege 1474-1571*, in *Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*. Atti del convegno, Trier 1997, a cura di W. MAIER, W. SCHMID, M.V. SCHWARZ, Berlin 2000, pp. 179-199; SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli* cit., pp. 113-133.

uno dei pittori di maggior talento del momento, di dipingere l'*Ascensione di Cristo* nell'abside. Federico da Montefeltro, che agli occhi di Giuliano deve essere stato uno dei committenti più esemplari di quei tempi, nella primavera 1474 aveva fatto visita al papa per concordare il matrimonio di sua figlia con il fratello di Giuliano, di cui era ospite: Federico potrebbe allora avergli raccomandato Melozzo, che nei primi anni Settanta collaborava con Piero della Francesca alla corte di Urbino. Gli apostoli nella zona inferiore dell'affresco corrispondevano al titolo della chiesa e l'ascensione corporea di Cristo prometteva ai defunti l'ascensione in Paradiso, con anima e corpo, nel giorno del Giudizio finale. Negli angeli musicanti Giuliano sembra essersi ispirato agli affreschi con cui il potente cardinale Rodrigo Borgia nel 1472 aveva fatto decorare l'abside della cattedrale di Valencia dai pittori Francesco Pagano, Paolo da Reggio e Paolo da San Leucadio⁷.

Il coro mausoleo dei SS. Apostoli nasce negli stessi anni in cui Sisto IV trasforma la nuova cappella del coro del vecchio San Pietro nella propria cappella funeraria, la dedica alla Natività della Vergine e la orienta verso l'obelisco di Nerone – il presunto obelisco di Giulio Cesare. Il papa e suo nipote seguono quindi l'esempio dei grandi cori-mausolei a San Lorenzo e alla SS. Annunziata di Firenze e a San Francesco di Rimini⁸: il coro mausoleo di papa Giulio II sarà poi uno dei motivi principali per la costruzione del nuovo S. Pietro⁹. L'uomo potente del Rinascimento voleva assicurarsi, in tal modo, non solo la vita eterna ma anche la propria gloria terrestre; nessun altro cardinale aveva fatto questo, in età così giovane.

I tratti del trentatreenne cardinale sono noti dall'affresco di Melozzo del 1477 (fig. 1)¹⁰. Si tratta della più eloquente manifestazione del nepotismo di Sisto IV anche perché non destinato ad un appartamento privato, come nel caso della *Camera Picta* di Mantenga al Palazzo Ducale di Mantova, ma alla nuova sede della Biblioteca Vaticana. Accanto al bibliotecario Platina, inginocchiato, sono rappresentati esclusivamente membri della famiglia del papa. Mancano i libri di una biblioteca e la splendida sala a più navate, con capitelli e soffitto dorati, non può neanche essere identificata con una chie-

⁷ F. MARÍAS, *Borgia and the angels*, in «FMR», 22 novembre/dicembre (2007), pp. 49-72.

⁸ C.L. FROMMEL, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei*, in *Demeures d'éternité: églises et chapelles funéraires aux XV et XVI siècles*. Actes du colloque, Tours 11-14 juin 1996, études reunies par J. GUILLAUME, Paris 2005, pp. 73-98.

⁹ Vd. *infra*.

¹⁰ M. WINNER, *Papa Sisto IV quale exemplum virtutis magnificentiae nell'affresco di Melozzo da Forlì*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti papali del Rinascimento (1420-1530)*. Atti del Convegno internazionale, Roma 24-27 ottobre 1990, a cura di A. ESCH e C.L. FROMMEL, Torino 1995, pp. 171-196 con bibliografia.

sa o con uno dei saloni del Vaticano ma piuttosto rappresenta, metaforicamente, la struttura nepotistica della casa Della Rovere. Il papa e il deceduto Pietro Riario si trovano al margine destro e i due nipoti secolari – Girolamo Riario, fratello di Pietro, e Giovanni Della Rovere, fratello di Giuliano – a sinistra. Il centro viene invece dominato da Giuliano in porpora cardinalizia che, come il pilastro reggente della famiglia, sta davanti all'unica colonna tonda in fondo alla sala. Mentre l'iscrizione in basso cita solo le opere di Sisto IV, il centro di gravità è evidentemente spostato verso Giuliano. La sua energica e bella fisionomia, unico naso non aquilino della famiglia, con breve mento sporgente, bocca carnosa e decisa, sguardo intenso, tradisce un carattere più da guerriero che non da sacerdote. Nel 1474, infatti, era stato nominato dal papa generale dell'esercito pontificio per riconquistare le città ribelli dell'Umbria ed egli stesso, in età avanzata – ormai pontefice – si metterà alla guida delle truppe papali. L'affresco quindi non sembra ideato tanto dallo stesso papa quanto da Giuliano, Platina e Melozzo.

Né da cardinale, né da papa, Sisto IV si era distinto come grande committente di pittura e scultura. E quando verso 1479 fa decorare l'abside della sua cappella funeraria, deve aver chiesto la consulenza del più esperto Giuliano¹¹. Il papa non ne incarica né Melozzo, che ancora nel 1480 si trattiene a Roma, né Ghirlandaio, che aveva affrescato le lunette della biblioteca, ma il trentunenne Perugino che allora non aveva ancora acquisito fama nazionale. Non sappiamo come riuscì ad essere preferito a Melozzo e chiamato alla corte papale. Immediatamente prima aveva già lavorato a Cerqueto, vicino Teramo¹². La dolcezza particolare delle sue Madonne deve comunque aver contribuito considerevolmente a renderlo l'artista preferito del cardinale Giuliano, che forse aveva incontrato già a Perugia¹³.

Negli anni 1479-78, quando Perugino affresca l'abside della Cappella del Coro, viene costruita la nuova cappella palatina la cui alta parete sotto le finestre sin dall'inizio deve essere stata prevista per un ciclo di affreschi¹⁴. Il

¹¹ PASTOR, *Geschichte der Päpste* cit., II, p. 688; C.L. FROMMEL, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento italiano*, in *Demeures d'éternité: églises et chapelles funéraires aux XV et XVI siècles*. Actes du Colloque Tours 11-14 Juin 1996, pour J. GUILLAUME, Paris 2005, p. 84 con bibliografia.

¹² V. GARIBALDI, in *Perugino il divin pittore*. Catalogo della mostra, Perugia, Umbria 28 febbraio-18 luglio 2004, a cura di V. GARIBALDI, Milano 2004, pp. 232-233.

¹³ S. FERINO PAGDEN, *Perugino al servizio dei della Rovere: Sisto IV e il cardinale Giuliano (Appunti per l'attività di Perugino a Roma)*, in *Sisto IV e Giulio II: mecenati e promotori di cultura*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Savona 3-6 novembre 1985, a cura di S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO, [Savona] 1989, pp. 53-72.

¹⁴ J. SHERMAN, *Cappella Sistina*, in *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, a cura di M. BOROLI, Novara 1986, pp. 25-30.

papa potrebbe quindi aver coinvolto nella progettazione, accanto all'architetto Giovannino de' Dolci, anche Giuliano – che aveva visto le grandi cappelle e i saloni di Avignone – e il giovane Perugino. La decorazione e la scelta dei pittori deve essere stata discussa già prima della partenza di Giuliano come legato in Francia nella primavera 1480, da dove torna solo all'inizio del 1482, mentre il principio dei lavori viene probabilmente ritardato a causa della presenza dei Turchi nell'agosto 1480 che aveva impegnato tutte le risorse finanziarie del papa¹⁵. Solo nell'ottobre del 1481, morto Muhammed, scampato il pericolo e superata l'emergenza finanziaria, Giovannino de' Dolci stipula a nome del papa il contratto con Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo e Perugino per i primi dieci affreschi che avrebbero dovuto essere terminati entro il 15 marzo del 1482¹⁶. E se già a gennaio i primi quattro affreschi sono portati a termini, i quattro pittori presenti devono aver dato rapidamente inizio ai lavori. Una lunga fase preparatoria, prima dell'ottobre 1481, si era comunque resa necessaria per la programmazione, per la scelta dei pittori e per il conseguente incarico: fase a cui potrebbe aver partecipato lo stesso Giuliano. Perugino era il più giovane e nel contratto viene nominato per ultimo. Ma probabilmente già allora era l'unico ad essere stato incaricato per i quattro affreschi e per quelli più vicini all'altare. A gennaio ognuno dei quattro pittori aveva finito un affresco, probabilmente le prime quattro scene della vita di Gesù: scene che richiedevano un solo ponteggio e che vengono stimate – ciascuna – degne della considerevole somma di 250 ducati. Alla scadenza di marzo, Perugino difficilmente poteva aver finito gli altri tre affreschi della vita di Gesù e di Mosé e quello dell'Assunta, sopra l'altare alla quale la cappella è dedicata. Comunque, solo nell'agosto 1483 la cappella è pronta per essere inaugurata dal cardinale Giuliano¹⁷. Nel gennaio 1482 egli sembra aver ancora rinforzato e accresciuto il ruolo di Perugino: l'unico a cui sono attribuiti sei grandi affreschi e dodici papi nelle strombature delle finestre. Fino alla partenza di Giuliano per l'esilio francese nel 1494 Perugino è ciclicamente attivo a Roma, sia per le decorazioni delle incoronazioni di Innocenzo VIII nel 1484 e di Alessandro VI nel 1492, sia per incarichi privati di Giuliano. A quanto pare, tuttavia, non lavora per nessun altro papa o cardinale e riceve le grandi commissioni fiorentine e perugine solo in seguito al successo romano. Benché la fisionomia di Giuliano non sia riconoscibile in nessuno dei tanti ritratti che Perugino inserisce nelle sue opere, non c'è dubbio che egli ebbe un ruolo chiave nella carriera del maestro.

¹⁵ PASTOR, *Geschichte der Päpste*, II, pp. 560-561, 575.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 689-710; L. ETTLINGER, *The Sistine Chapel*, Oxford 1965; SHERMAN, *Cappella Sistina* cit.; A. NESSLERLATH, *Perugino tra i pittori della Cappella Sistina*, in *Perugino, il divin pittore* cit., pp. 105-113.

¹⁷ PASTOR, *Geschichte der Päpste* cit., II, p. 690.

Sin dall'inizio del suo pontificato Sisto IV è un appassionato committente di architettura ma si concentra piuttosto su edifici funzionalmente importanti come Ponte Sisto, l'ospedale di S. Spirito e i quattro santuari dedicati alla Madonna e si serve di architetti relativamente modesti come Giovannino de' Dolci e Meo del Caprina¹⁸. Negli anni Settanta nessun architetto veramente grande risiede a Roma e non è un caso se Giuliano inizialmente costruisca relativamente poco. Egli abita nell'ala del palazzo che guarda Piazza SS. Apostoli e che tramite il cortile è direttamente connesso con il convento dei francescani¹⁹. A nord-ovest della chiesa già Pietro Riario aveva cominciato di aggiungere, probabilmente di nuovo con il contributo di Giovannino de' Dolci, un palazzo le cui quattro ali nel pianterreno dovevano aprirsi su un grande giardino architettonico. Giuliano lo fece continuare e arricchì il giardino con la sua raccolta di sculture antiche tra le quali si trovava anche l'Apollo del Belvedere che forse egli stesso aveva fatto scavare²⁰: il primo grande giardino con statue di Roma che senz'altro era stato influenzato dal giardino dei Medici in San Marco a Firenze, e che poi lo stesso Giuliano – da papa – riproporrà nel cortile delle statue del Belvedere²¹. Verso 1489 egli incarica Perugino del trittico per la cappella del suo palazzo²² ed è caratteristica della religiosità di Giuliano che la Madonna vi sia rappresentata tre volte e che la Natività venga affiancata da San Michele e San Giorgio con la corazza: i due guerrieri più belli e prorompenti nella storia del Cristianesimo. Sembra che poi Perugino, verso 1492, abbia decorato una stanza di questo palazzo con scene della storia romana ormai distrutte²³, mentre si è conservata la volta affrescata da Pinturicchio, che già nella Cappella Sistina aveva collaborato con Perugino.

Dopo la morte di Federico da Montefeltro, nell'estate 1482, ad Urbino si era fermata quasi ogni attività edilizia e i suoi due architetti Francesco di Giorgio Martini e Baccio Pontelli erano quindi disponibili. Giuliano nomi-

¹⁸ FROMMEL, *Roma* cit. pp. 391 e 408.

¹⁹ SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli* cit., pp. 189-219.

²⁰ È poco probabile che la scritta «nel orto di san piero in vincola» sul disegno della statua nel Codice Escorialense indichi che la statua stesse nel giardino di S. Pietro in Vincoli, quanto piuttosto che la statua era di proprietà di Giuliano durante tutto il suo cardinalato; S. MAGISTER, *Collezione di antichità nella Roma sistina: le raccolte di Giuliano della Rovere e Pomponio Leto*, in *Sisto IV: le arti a Roma nel Primo Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 1997, a cura di F. BENZI, con la collaborazione di C. CRESCENTINI, redazione e coordinamento a cura di M.B. McGRATH, Roma 2000, pp. 155-165 con bibliografia.

²¹ Vd *infra*.

²² GARIBALDI, in *Perugino, il divin pittore* cit., p. 232.

²³ FERINO PAGDEN, *Perugino al servizio dei della Rovere* cit., pp. 53, 57- 58, figg. 9-14.

na il più giovane Pontelli suo architetto personale e ancora, dopo la fuga da Roma nella primavera 1492, questi viene definito «vecchio servitore del cardinal s. pietro in vincula»²⁴. Giuliano deve aver conosciuto la corte urbinata e fatto ogni sforzo per trasferirne la cultura a Roma. Quando, dopo la morte del cardinale d'Estouteville, nel gennaio del 1483 il papa lo nomina vescovo di Ostia, egli incarica subito Pontelli di una nuova cattedrale, la chiesetta di Santa Aurea, in forma di un tempio antico. Come nel tempio antico le paraste e il frontone corrispondono alle travi e al tetto, i piedistalli sono decorati con i trofei delle vittorie militari, alludendo quindi anche a quelle di Giuliano. Simili trofei ritornano anche nel portale dell'abbazia di Grottaferrata, una prebenda di Giuliano che Baccio Pontelli prima del 1492 circonda con mura e bastioni²⁵. Pontelli trasforma anche il castello di Ostia Antica in una delle rocche meglio difese del tempo e lo munisce perfino di una stanza da bagno, che è di forma rotonda e ancora più classicheggiante di quella urbinata progettata, qualche anno prima, da Francesco di Giorgio.²⁶ Giuliano di cui una medaglia di questi anni tramanda il ritratto è pienamente conscio del pericolo continuo che con l'elezione di papa Alessandro VI dal 1492 diventa mortale.

Dopo la morte Sisto IV nel 1484, Giuliano diviene subito intimo fiduciario di Innocenzo VIII Cybo (1484-92), «papa del papa» e, a quanto pare, anche consigliere della sua politica artistica²⁷. Innocenzo VIII nomina Pontelli ingegnere papale e lo incarica probabilmente della Villa del Belvedere a nord del vecchio palazzo papale: che diventerà poi uno dei luoghi preferiti di Giulio II²⁸. La loggia viene decorata da Pinturicchio e la cappella nel 1489-90 da Andrea Mantenga che nonostante la sua fama non si era ancora esibito a Roma. Quando nella primavera 1492 Pontelli lascia Roma per diventare ingegnere del re di Napoli, Giuliano si dimostra, una volta di più, informatissimo della scena artistica e trova subito in Giuliano da Sangallo un successore ancora più ingegnoso, resosi disponibile dopo la morte di Lorenzo il Magnifico²⁹. Così come aveva sostituito Giovannino de' Dolci con Baccio Pontelli, analogamente Giuliano sostituisce anche Andrea Bregno con Antonio Pollaiuolo, che incarica del progetto della tomba di

²⁴ C.L. FROMMEL, *Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di S. Aurea a Ostia*, in ID., *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006 (Ingenium, 8), pp. 367-393.

²⁵ P.N. PAGLIARA, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. ser., 13 (1989), pp. 19-42.

²⁶ C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, pp. 73-78, tav. 192 b.

²⁷ PASTOR, *Geschichte der Päpste* cit., II, pp. 213-335.

²⁸ C.L. FROMMEL, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Milano 2009.

²⁹ FROMMEL, *Roma* cit., pp. 416-417.

Sisto IV³⁰. Grazie a Melozzo, Perugino, Botticelli, Pontelli, Pollaiuolo, Mantegna e Giuliano da Sangallo la scena artistica di Roma dalla fine degli anni Settanta stava velocemente cambiando e questo, in buona parte, per merito di Giuliano Della Rovere.

Quando poi nel 1492 Rodrigo Borgia diventa papa, Giuliano si ritira presto nella sicura rocca di Ostia e nell'aprile 1494 si reca segretamente ad Avignone, sua sede da legato apostolico³¹. Giuliano da Sangallo lo segue ma non è chiaro quali lavori potrebbe aver eseguito ad Avignone. Quando all'andata i due passano per Savona, il cardinale lo incarica di un grande palazzo familiare vicino al porto: un palazzo che nelle dimensioni, nella ricchezza dei materiali, con i suoi presumibili avancorpi e con il giardino retrostante doveva rivaleggiare con il palazzo della Cancelleria di Raffaele Riario a Roma, e sarebbe stato visibile già dal mare³². I due devono aver visitato i monumenti antichi nel sud della Francia – come l'arco e il teatro di Orange o il viadotto di Nimes di cui Sangallo fa rilievi assai precisi. Il cardinale visita anche i castelli reali della Loira e ne trae ispirazione per i suoi futuri progetti italiani, ma non sembra essere stato molto attivo come committente durante questi nove anni di esilio.

L'odiato papa Borgia muore nell'estate 1503 e dopo il breve interludio di Pio III Piccolomini, il 1° novembre 1503 Giuliano Della Rovere riesce finalmente ad essere eletto papa. Solo da questo momento in poi possiamo seguire più da vicino il suo dialogo con gli artisti. Come tanti altri papi da Martino V e Niccolò V anche Giuliano, che in diretta allusione a Giulio Cesare prende il nome di Giulio II, favorisce nei primi anni del suo pontificato l'architettura: le testimonianze meglio conservate dell'Antico erano architetture e queste erano più grandi, più visibili e più funzionali delle sculture e delle pitture. Prima di tutto ci voleva un maestro di primo rango per trasformare l'irregolare e poco funzionale Palazzo Vaticano in una residenza che potesse rivaleggiare con le residenze dei re di Francia e di Napoli, dei Gonzaga, degli Este, dei Montefeltro e degli Sforza, e perfino dei banchieri fiorentini³³.

Giulio II segue il suo istinto quasi infallibile per il grande talento quando nomina architetto Bramante e non il fedele Giuliano da Sangallo. Dopo

³⁰ J. POESCHKE, *Donatello und seine Zeit*, in *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1990, I, pp. 181-183.

³¹ PASTOR, *Geschichte der Päpste* cit., III, pp. 384-385.

³² F.P. FIORE, *La fabbrica quattrocentesca del Palazzo della Rovere in Savona*, in *Sisto IV e Giulio II* cit., pp. 261-276.

³³ C.L. FROMMEL, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in *Id., Architettura del Rinascimento alla corte papale*, Milano 2003 (Documenti di architettura, 148), pp. 89-155.

la caduta degli Sforza questi si era trasferito nell'autunno 1499 a Roma e grazie all'intenso e continuo dialogo con l'Antico era diventato in breve tempo l'architetto più classicheggiante d'Europa superando di gran lunga perfino Giuliano da Sangallo e Pontelli. Già nelle prime settimane del pontificato Bramante viene incaricato della modernizzazione del palazzo apostolico: egli progetta due strade-viadotti paralleli sui quali il papa poteva cavalcare o essere portato al Belvedere senza scendere e salire scale faticose. Nella medaglia di fondazione sono chiamate «via Iulia». Ne vengono indicate l'altezza di 70 piedi e la lunghezza di 1000, quest'ultima uguale a quella della *domus transitoria* con cui Nerone aveva collegato il palazzo imperiale sul Palatino con la *domus aurea* (fig. 2). Altro modello era probabilmente il ponte costruito da Carlo VIII a Blois per collegare il castello con il giardino pensile dall'altra parte della valle. Tra i due corridoi viene realizzato un grandissimo cortile regolare che fino ad allora mancava in Vaticano e che si conclude nelle gradinate di un auditorio classicheggiante dal quale un pubblico numeroso poteva seguire gli spettacoli. Il cortile proseguiva salendo verso un giardino intermedio dotato di un ninfeo e collegato, attraverso rampe a zig-zag, al grande giardino superiore. Nel progetto della medaglia mancano ancora le gradinate dell'auditorio, il giardino intermedio e l'esedra semicircolare, nella quale poi doveva sfociare tutto il prospetto profondo circa 300 m: soluzione che il papa e i suoi ospiti potevano ammirare dall'appartamento papale. Un frammento della grande iscrizione marmorea che corre lungo l'esterno conferma che già nel primo anno del pontificato la costruzione dell'ala destra era arrivata oltre il pianterreno. Già poco dopo la sua elezione l'impaziente papa deve, quindi, aver approvato un primo progetto e fatto coniare la medaglia, e senza dubbio in seguito a lunghe discussioni Bramante deve aver cominciato a realizzare immediatamente l'ala destra. Forse, a lavori appena iniziati, quest'ultimo adattò il progetto ancora meglio al terreno scosceso, rendendolo ancora più efficace dal punto di vista visivo.

Ma anche questa soluzione è presto superata quando il papa verso 1506-1507 decide di trasferirsi dall'appartamento dell'odiato predecessore al piano delle Stanze e insiste nel poter cavalcare anche da questo livello verso il Belvedere. Bramante aggiunge, di conseguenza, un terzo piano al cortile ma poiché aveva già cominciato il portico del giardino superiore – che era ca. 1 m più alto dell'appartamento Borgia e quindi anche del terzo piano del cortile – deve nascondere l'incongruenza del collegamento dietro le due torri che fiancheggiano l'auditorio. Si è conservata la maggior parte della «pianta grandissima», come la definisce Vasari, in cui Bramante si occupa di questo problema, quasi insolubile. In essa si vedono non solo i pentimenti nella zona critica tra il cortile inferiore e il portico del giardino ma anche le tante nuove scale che migliorano la comunicazione verticale in vari punti tra il palazzo e il vasto cortile che Bramante aggiunge all'ala orientale del cortile in-

feriore (fig. 3). La sala, grande quanto la navata centrale di San Pietro, posta nell'ala meridionale del nuovo cortile, doveva servire per i concistori e per le celle dei cardinali durante i conclavi, e continuare nella cappella del conclave dove si svolgeva l'elezione dei papi. Questa si trova sulla torre di Niccolò V, locale quasi inaccessibile, ed è ancora più monumentale e classicheggiante del tempietto di San Pietro in Montorio. L'ugualmente immensa sala a tre navate nell'ala opposta era probabilmente prevista per scuderie nel pianterreno e per la biblioteca vaticana nel piano superiore.

Purtroppo manca la parte settentrionale del «disegno grandissimo» con il cortile delle statue che sostituiva un precedente giardino segreto e che, dopo la scoperta del Laocoonte nel 1506, viene progressivamente trasformato in un giardino di statue, in sostituzione di quello del palazzo dei Santi Apostoli. Originariamente alcune delle statue più belle di quest'ultimo – tra le quali anche l'Apollo del Belvedere – dovevano caratterizzare le nicchie delle nuove Logge ma, dopo la sconfitta del 1511, il Belvedere diventa il soggiorno preferito di Giulio II ed egli vi fa trasportare, con la consulenza di Bramante, oltre a quelle statue anche le recenti scoperte, quali la Venere e l'Ercolo Commodo. Bramante vi porta l'acqua da Monte Mario, utilizzandola anche per le fontane del giardino grande e del cortile, come pure per il ninfeo del giardino intermedio.

Benché in forma ancora leggermente diversa Bramante sostituisce sulla stessa pianta le vecchie logge di Niccolò V con quelle attuali del Cortile di S. Damaso, illumina le Stanze del suo nuovo appartamento con ulteriori finestre e la Sala Regia con una doppia serliana e la collega, tramite la Scala Regia, con l'atrio della basilica. Riprendendo in linea di massima il programma di Niccolò V della metà del '400³⁴, il papa e il suo architetto erano giunti nel corso di tre anni ad un progetto non solo più gigantesco ma anche più tradizionale e meno regolare di quello del 1503. Discutendo con il papa ogni passo, Bramante nella progettazione di quasi tutti gli ambienti si ispira ai prototipi antichi, ma nelle continue variazioni, aggiunte, perfezionamenti e miglie, frutto delle loro discussioni, i due non arrivarono mai a un progetto veramente definitivo.

Veniamo ora al progetto per il nuovo San Pietro³⁵. Egidio da Viterbo, cardinale agostiniano e intimo confidente di Giulio II, racconta nella sua

³⁴ C.L. FROMMEL, *I programmi di Niccolò V e Giulio II per il Palazzo del Vaticano*, in *Domus et splendida palatia: residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*. Atti della giornata di studio, Pisa, Scuola normale superiore 14 novembre 2002, a cura di A. MONCIATTI, Pisa 2006 (Seminari e convegni, 1), pp. 144-157.

³⁵ C.L. FROMMEL, *Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung*, in *St. Peter in Rom 1506-2006. Beiträge der internationalen Tagung*, Bonn 22-25 Februar 2006, hrsg. G. SATZINGER, S. SCHÜTZE, München 2008, pp. 83-110 con bibliografia.

Historia viginti saeculorum che Dio aveva ordinato a Sisto IV di non continuare il coro iniziato da Niccolò V ma di lasciare il compimento del nuovo tempio, come Davide a Salomone, a uno dei suoi successori consanguinei. Lo stesso Giulio II conferma questo racconto dicendo in un breve del 1507 di aver pensato sin da quando era stato nominato cardinale alla restaurazione della basilica. Probabilmente già allora aveva anche l'intenzione di sostituire la cappella funeraria di Sisto IV con un coro mausoleo nella nuova basilica.

La progettazione inizia circa 15 mesi dopo l'avvio della ristrutturazione della nuova residenza. Inizialmente Bramante propone una basilica a cinque navate che copre il sito dalla basilica e incorpora il coro di Niccolò V. L'altare papale è collocato sotto l'arco trionfale e la tomba di san Pietro sotto il centro della cupola. Nell'abside si trova un altare più piccolo circondato dagli stalli dei canonici, che doveva essere quello dedicato alla Natività della Vergine, mentre le grandi nicchie davanti all'abside sembrano essere state destinate alle tombe di Giulio II e Sisto IV. Nel febbraio del 1505 Giulio II incarica Michelangelo della ideazione della sua tomba e i primi progetti prevedono, infatti, una tomba parietale che sarebbe stata inserita in una delle nicchie³⁶. Già nell'abbozzo del Louvre Michelangelo schizza due angeli che portano il corpo del defunto papa in cielo. Nel più elaborato disegno di New York che evidentemente era destinato al papa, la salma è non solo sollevata dagli angeli ma anche protetta dalla Madonna, benedetta dal Bambino Gesù e incensata da due ulteriori angeli³⁷. Sugli angoli del pianterreno stanno Mosè e una sibilla in profondo dolore, e nelle nicchie le virtù cardinali, mentre sul grande rilievo nel centro il popolo eletto raccoglie il manna che cade da una rovere: Giulio II non si fa solo rappresentare come anima salvata ma anche come benefattore dei fedeli e nuovo Mosè. Già questa prepotente estensione del programma deve essere stata il risultato di uno suo stretto scambio di idee con lo scultore. Tuttavia, anche questa soluzione non sembra aver del tutto soddisfatto Giulio II, tanto che questi sembra aver richiesto, in maniera ancora più radicale di quanto

³⁶ C. ECHINGER MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrab*, Hildesheim, Zürich, New York 1991; C.L. FROMMEL, *San Pietro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*. Catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi 1 aprile-6 novembre 1994, a cura di V. LAMPUGNANI MAGNAGO, H.A. MILLON, Milano 1994, pp. 399-417, 599-614; P. IOANNIDES, *Michel-Ange élèves et copistes*, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, Paris 2003.

³⁷ M. HIRST, *A project for the tomb of Julius II*, in «Master Drawings», 14 (1976), pp. 375-382; ECHINGER MAURACH, *Studien cit.*, pp. 290-293.

non avesse preteso nella progettazione della sua residenza, alcune soluzioni più spettacolari, e con un numero maggiore di guerrieri. Michelangelo allora propone il progetto di una tomba libera, dalle inaudite dimensioni di circa 9,50 m per circa 12 m, con tre piani e circa quaranta statue di grandezza leggermente sovrumana (fig. 4). Nel piano-zoccolo, 'vittorie' si alternano con prigionieri nudi – allusione alle campagne militari previste e a sottolineatura, ancora maggiore, del suo spirito guerriero, rispetto a quanto già ostentato nei piedistalli di S. Aurea a Ostia. Il Mosè e la 'vita attiva' sono seduti sugli angoli anteriori del piano intermedio mentre su quello retrostante Paolo e la vita contemplativa rappresentano l'altro aspetto del papato di Giulio II. Come nei progetti precedenti, due angeli sulla sommità avrebbero sollevato il papa morto. Non per caso Mosè, figura chiave di Giulio II e di tutto il programma sarà poi anche una delle tre statue cominciate da Michelangelo dopo la morte di Giulio II. Il papa aveva conosciuto Michelangelo attraverso le statue nude del *Bacco*, del *Cupido Galli* e del Cristo quasi nudo della *Pietà*, si aspettava quindi un progetto con figure nude³⁸. Queste mancano ancora nei due primi progetti ma sono invece presenti, nei cosiddetti *Schiavi*: il cui preciso significato non era chiaro neppure a Vasari. La statua preferita di Giulio II era, non a caso, l'Apollone del Belvedere e la bellezza del corpo giovanile deve essergli piaciuta in maniera particolare³⁹.

Adattando il suo progetto a questa enorme tomba, Bramante raddoppia la lunghezza del coro e lo ripete anche negli altri tre bracci della croce in un *quincunx* completamente centralizzato⁴⁰. Egli intende il *quincunx* come una delle varie tipologie del tempio antico e il papa ne è così contento che fa coniare la medaglia di fondazione (figg. 5-6). Solo nelle successive discussioni si convince dei notevoli difetti costruttivi e funzionali: i pilastri sarebbero stati troppo esili per una cupola di dimensioni analoghe a quella del Pantheon e la pianta centralizzata non avrebbe corrisposto all'identità tradizionale e alle funzioni della basilica dell'apostolo Pietro. In una pianta dell'autunno 1505 Bramante risponde a queste critiche, e continua i pilastri massicci nelle tre navate e nei deambulatori e li legittima su un altro foglio con due monumenti che egli aveva studiato durante il suo periodo milanese e che sicuramente erano noti anche al papa da quando, nel 1499, aveva visitato Milano: il tardo-antico S. Lorenzo Maggiore e il duomo gotico,

³⁸ C DE TOLNAY, *Michelangelo*, 1. *The youth*, Princeton 1969², pp. 24-59.

³⁹ «Condusse cum lui li suoi ganimedi, id est alcuni bellissimoi giovani»: *I Diarii di Girolamo Priuli (1494-1521)*, a cura di A. SEGRE, RIS, XXIV/3, Bologna 1938, p. 312; vd. anche MARINO SANUDO, *I diarii*, Venezia 1881, VI, col. 463; *Pasquinate del Cinque- e Seicento*, a cura di V. MARUCCI, Roma 1988, p. 118.

⁴⁰ FROMMEL, *Der Chor von Sankt Peter* cit., pp. 93-96.

secondo Vasari il motivo per cui il giovane Bramante si era recato a Milano. Mentre anche questi due progetti rappresentano solo uno stadio intermedio, in quello successivo realizzato dall'aprile 1506 in poi, Bramante deve rinunciare non solo ai deambulatori perché avrebbero tolto la luce alla tomba ma, anche, al sistema del *quincunx* con cappelle angolari. I pilastri massicci, il sistema trionfale, le volta a cassettoni, la cupola, l'abside a conchiglia e la presumibile facciata sono ancora più monumentali e classicheggianti che non nei progetti precedenti. Come nel palazzo, il papa insiste affinché le due grandi tradizioni siano rispattate e che vengano amalgamate funzionalità e praticità dell'antico e del Cristianesimo.

Alla vigilia della fondazione della nuova basilica i blocchi per la tomba erano arrivati da Carrara ma quando Michelangelo richiede il compenso relativo, viene allontanato bruscamente dal papa⁴¹. Egli torna amareggiato a Firenze ma, sotto minaccia di scomunica, poco dopo deve realizzare una statua di Giulio II trionfatore, poi distrutta, per il San Petronio di Bologna, e viene incaricato degli affreschi della cappella Sistina⁴². La volta era ancora nuda e, inoltre, una tale commissione sarebbe costata meno soldi e avrebbe comportato un tempo di realizzazione minore rispetto al progetto della tomba. Anche questo programma deve essere stato oggetto di lunghe discussioni di cui Michelangelo ricorda i termini in una lettera del 1523: «e 'l disegno primo di decta opera furono dodici Apostoli nelle lunette, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti [...] e dissi al papa chome facendovi gli Apostoli soli, mi pareva che riuscissi cosa povera [...] Allora mi decte nuova chomissione che io facessi ciò che volevo, e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto». Benché forse esagerato, questo racconto testimonia in maniera unica l'autonomia intellettuale che i grandi maestri allora avanzavano e che Giulio gli concedeva. Pur essendo ruvido, collerico, autoritario ed impaziente il papa riconosceva la superiorità dell'artista nel suo specifico campo di competenza e sapeva che il genio aveva bisogno di libertà per sviluppare le potenzialità creative: libertà però sempre inseparabile dallo stretto dialogo con il committente. Solo se gli interessi dei due coincidevano, almeno in parte, il terreno era predisposto per accogliere un capolavoro.

I due unici schizzi conservati per il sistema della volta già rivelano il programma definitivo con figure di profeti e di sibille nei pennacchi; i tre campi grandi che si alternano con i sei campi più piccoli sembrano già destinati alle storie del Vecchio Testamento, benché i campi grandi fossero ancora collocati diagonalmente e lasciassero uno spazio maggiore alla parte

⁴¹ ZÖLLNER, THOENES, PÖPPER, *Michelangelo 1475-1564* cit.

⁴² H. PFEIFFER, *La Sistina svelata: iconografia di un capolavoro* (trad. it. di R. Tallone) Milano 2007 (Monumenta Vaticana selecta) con bibliografia.

ornamentale. Come scultore Michelangelo non è tanto interessato a un racconto affollato di figure quanto, piuttosto, alla rappresentazione di pochi corpi, possibilmente nudi. Si possono leggere, infatti, le tre triadi realizzate e la loro cornice decorativa, non solo in senso religioso ma anche come glorificazione del corpo.

La prima triade che si trova sopra l'altare e il trono del papa, e che rappresenta i primi giorni della creazione, è concentrata su Dio Padre insolitamente corposo e imperioso, tanto da sembrare direttamente ispirato al personaggio terrifico del papa. Nella triade centrale nasce la bellezza umana con Adamo e nella terza e ultima si conclude con Noè. Il corpo nudo del vecchio ubriaco si trova nella simile posizione di Adamo nel momento della creazione ma è vecchio ed oggetto di pudore e vergogna: dopo il peccato originale l'uomo ha perso la sua innocenza fisica e morale, mentre gli Ignudi attorno rappresentano la bellezza senza pudore prima del peccato. Nei due schizzi preparatori essi sono ancora forniti delle ali degli angeli e Michelangelo poteva legittimare la loro nudità con quella degli angeli (fig. 7). Come in un festoso allestimento effimero, la maggior parte degli Ignudi porta però pesanti festoni di ghiande roveresche, con ovvia allusione fallica, e non può essere un caso che i due sopra il trono del papa siano particolarmente seducenti. Nonostante il carattere profondamente religioso, il programma comprende quindi anche uno strato pagano ed erotico che corrispondeva alla notoria passione per i giovani del proprio stesso sesso, comune sia a Michelangelo che a Giulio II: e quest'ultimo deve aver approvato l'aspetto frivolo della volta, se non ne era addirittura corresponsabile.

Diverso ma non meno intimo è il rapporto di Giulio II con Raffaello, l'allievo prodigio di Perugino, chiamato a Roma nel 1508 per decorare la Stanza della Segnatura sulle cui pareti erano collocati i libri di teologia, giurisprudenza, scienze e poesia della sua biblioteca privata⁴³. Raffaello comincia con la "Teologia", che doveva essere il modello compositivo degli altri tre affreschi della stanza, e non a caso per poche altre opere si è conservato un tale numero di disegni preparatori. Essi rappresentano probabilmente il risultato di numerose discussioni, permettendo di seguire passo passo l'evoluzione del progetto definitivo. Come in tanti altri bozzetti Raffaello si concentra nel primo conservatosi sulla metà sinistra e fa corrispondere agli Evangelisti con i loro libri, i protagonisti del registro sotto Cristo e Maria, nella parte bassa i Padri della Chiesa con il loro seguito (fig.

⁴³ E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, pp. 581-585, 599-600; K. OBERHUBER, *Raffaello l'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 85-111; M. ROHLMANN, *Giulio II e le Stanze di Raffaello*, in *Giulio II cit.*, pp. 119-129; C.L. FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dall'Umanesimo al Barocco*, a cura di C. BERTELLI, Milano 2002, II, pp. 267-287.

8). Al margine sinistro si apre un'ampia porta trionfale la cui trabeazione aggetta su colonne di ordine composito con il fusto liscio, come se si trattasse dell'entrata al palazzo di Giulio II. Due angioletti seduti sopra la trabeazione tirano lo stemma del nuovo papa in alto, e ad esso punta un angelo su una nuvola. Partendo dai libri teologici da un lato e dalla glorificazione del papa dall'altro, Raffaello elabora questa composizione in alcuni disegni successivi dove fa dominare maggiormente la presenza del libro. Aggiungendo figure in svariate posizioni, che assumono un contatto sempre più diretto con l'osservatore, egli riesce a rendere complessa una composizione uniforme e simmetrica. Solo in una seconda fase di progettazione elabora l'idea di far ascendere dall'altare, con il Sacramento, un asse verticale che giunge fino allo Spirito Santo, al Cristo e al Dio Padre per far comprendere all'osservatore da dove arriva l'ispirazione ai grandi teologi della Chiesa. Nell'affresco di questi fanno poi parte non solo Tommaso d'Aquino e Bonaventura ma anche Dante, l'arcipoeta; vi si vedono inoltre anche il primo pilastro della crociera del nuovo San Pietro, l'inizio delle Logge, – come simboli del polo sacro e di quello secolare della Nuova Chiesa di Giulio II – e l'architetto Bramante. Anziché da una porta trionfale e dallo stemma, il papa viene rappresentato da un umile monaco francescano nell'immediata vicinanza dell'altare. La sua fisionomia rassomiglia ancora al ritratto di Melozzo benché molto più provata e consunta. L'analogo ma molto più giovane francescano a sinistra dell'altare potrebbe essere Pietro Riario morto ventottenne nel 1474. Il nome di Giulio è intrecciato due volte in maniera metaforica nel nodo labirintico del paliotto dell'altare: tutti dettagli potrebbero risalire ad un coinvolgimento personale del papa nella genesi dell'affresco. Ridimensionando il suo ruolo in ambito teologico, egli si fa rappresentare sulla parete della giustizia, suo vero dominio, in cattedra e in veste di legislatore guidato dalle virtù della fermezza, della prudenza e della temperanza, mentre non appare più sulle due altre pareti, dove Raffaello evoca la grande tradizione della scienza e della poesia. Raffaello fa però capire che questa tradizione non risale solo fino ai Greci ed agli antichi Romani ma continua fino al presente, e che Platone, Eraclito ed Euclide sono rinati in Leonardo, Michelangelo e Bramante e che con Giulio II sta cominciando una nuova età d'oro. Raffaello stesso si associa in posizione più modesta al regno della scienza ma riappare sull'apice del *Parnaso* direttamente dietro Omero e Virgilio: come interprete dei grandi miti pagani e cristiani si sente non solo pittore ma anche poeta.

Solo nell'adiacente Stanza d'Eliodoro, il cui inizio risale all'autunno del 1511, Raffaello penetra nel profondo dell'anima del papa⁴⁴. Dopo aver

⁴⁴ M. ROHLMANN, "Dominus mihi adiutor". Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X., in «Zeitschrift für Kunstge-

perso l'Emilia, la Romagna e presa coscienza che un gruppo di cardinali si era riunito a Pisa per creare un anti-papa, Giulio II non era più sicuro del suo potere secolare e sapeva che il suo futuro e quello della Chiesa restava nelle mani di Dio. Questa situazione disperata di un papa vecchio e affaticato, che sente la morte vicina, si esprime nel programma della stanza. Il forte contrasto tra i primi bozzetti e gli affreschi realizzati testimoniano di nuovo che essi sono il risultato di un'intesa intima con il papa. Nello schizzo per la *Cacciata d'Eliodoro* Dio risponde alla preghiera del massimo sacerdote mandando un cavaliere divino che caccia il capitano romano in atto di rubare il tesoro, mentre il popolo segue appassionatamente il miracolo). Nell'affresco, invece, tutta la composizione è unificata in un imbuto profondo che attira lo sguardo dinamicamente verso il sacerdote nel tempio di Gerusalemme. Il cavaliere divino e i suoi assistenti si muovono verso l'osservatore e Giulio e il suo seguito entrano in maniera anacronistica da sinistra. Uno dei portatori della lettiga reca addirittura i tratti di Raffaello e il papa punta l'indice sulla sua testa. Giulio quindi non si soddisfa del ruolo della vittima che dipende esclusivamente dall'aiuto divino ma si presenta come 'contraltare' del cavaliere divino, come indiscutibile principe della chiesa. Si esibisce come vicario di Cristo destinato a salvare la Chiesa e si appoggia su un artista dal quale si sente meglio compreso che da qualsiasi altro: non c'è, infatti, testimonianza di una analoga intesa del papa con Michelangelo.

Questa interpretazione viene confermata dalla seconda parete, per la quale originariamente era prevista l'Apocalisse di San Giovanni Evangelista con il papa orante (fig. 9). Giulio sceglie invece come oggetto la *Messa di Bolsena*, con l'ostia sanguinante che ricorda il discorso dello zio Francesco Della Rovere sul Sangue di Cristo, e si fa rappresentare come papa che osserva il miracolo, come se fosse accaduto solo poco tempo prima. E benché molto meno nepotista di Sisto IV egli si circonda dei suoi parenti, elevati a cardinali e a vescovi. Anche nel bozzetto per l'*Incontro con Attila* il papa appare piccolo, sullo sfondo, e nell'affresco è poi rappresentato come protagonista del miracolo in primo piano. Quando Raffaello, dopo la morte di Giulio II, finisce l'affresco, deve sostituire la sua faccia con quella del successore Leone X.

Nel giugno 1512, quando arriva a Roma la notizia della liberazione dell'Emilia, Giulio II incarica subito Raffaello della pala per l'altar maggiore di S. Sisto a Piacenza⁴⁵: La Madonna torna sulle nuvole nella chiesa

schichte», 59 (1996), pp. 127 con bibliografia; OBERHUBER, *Raffaello* cit., pp. 113-123; FROMMEL, *Raffaello e Giulio II* cit., p. 285.

⁴⁵ M. ROHLMANN, *Raffaels Sixtinische Madonna*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30 (1995), pp. 221-248 con bibliografia; OBERHUBER, *Raphael* cit., pp. 132-134.

e papa Sisto I, con i tratti e la rovere araldica di Giulio II, la ringrazia pregando profondamente. Prima della sua morte Giulio vedeva anche compiuta la *Liberazione di Pietro dal carcere*, forse la più commovente pittura di tutta la sua committenza: l'angelo raggianti entra nella buia prigione dell'apostolo, che rassomiglia a Giulio, e lo sveglia (fig. 10)⁴⁶. Come sul sigillo di cui si era servito da cardinale lo prende per la mano e lo porta via: allusione non solo alla liberazione della chiesa ma anche alla liberazione della sua anima dal carcere terreno, come i neoplatonici definivano il corpo umano.

Ancora molto di più del marchese Gonzaga nella *Camera Picta* di Mantegna, Giulio II è quindi protagonista assoluto della Stanza d'Eliodoro, e non solo come papa ma anche come testimone del divino. E mentre le contemporanee figure dipinte da Michelangelo nella Cappella Sistina diventano sempre più gigantesche e immanenti, Raffaello riesce a evocare nella Stanza una spiritualità mistica in cui il vecchio papa deve aver riconosciuto ancora meglio il proprio destino e il suo congedo dalle attività terrene. Raffaello era un artista capace di mediare e le sue opere rispecchiano lo stato d'animo del committente più esplicitamente di quelle di tutti gli altri artisti del tempo. Mentre Bramante muore, appena un anno dopo Giulio II, e Michelangelo continua la sua ricerca della bellezza corporea negli *Schiavi* del Louvre e nel *Cristo* della Minerva, Raffaello si adegua presto alla mentalità secolare e sensuale di Leone X e di Agostino Chigi. Solo la suggestione carismatica di Giulio II era in grado di elevare tutti e tre gli artisti al suo servizio – Bramante, Michelangelo e Raffaello – al loro massimo livello.

⁴⁶ CLOULAS, *Jules II* cit., fig. a p. 122.



Fig. 1 - Melozzo da Forlì, *Papa Sisto IV e i suoi nipoti con il bibliotecario Platina*, Gallerie Vaticane (già Biblioteca Vaticana)

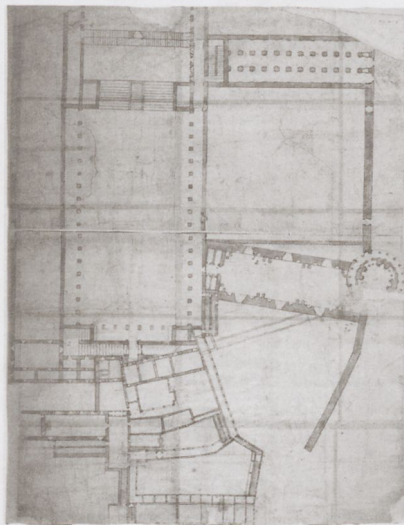


Fig. 2 - Anonimo, *Medaglia di fondazione del Cortile del Belvedere*, Londra, British Museum

Fig. 3 - Bramante (?), *Progetto per il rinnovamento del Palazzo Vaticano*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, dis. 287A

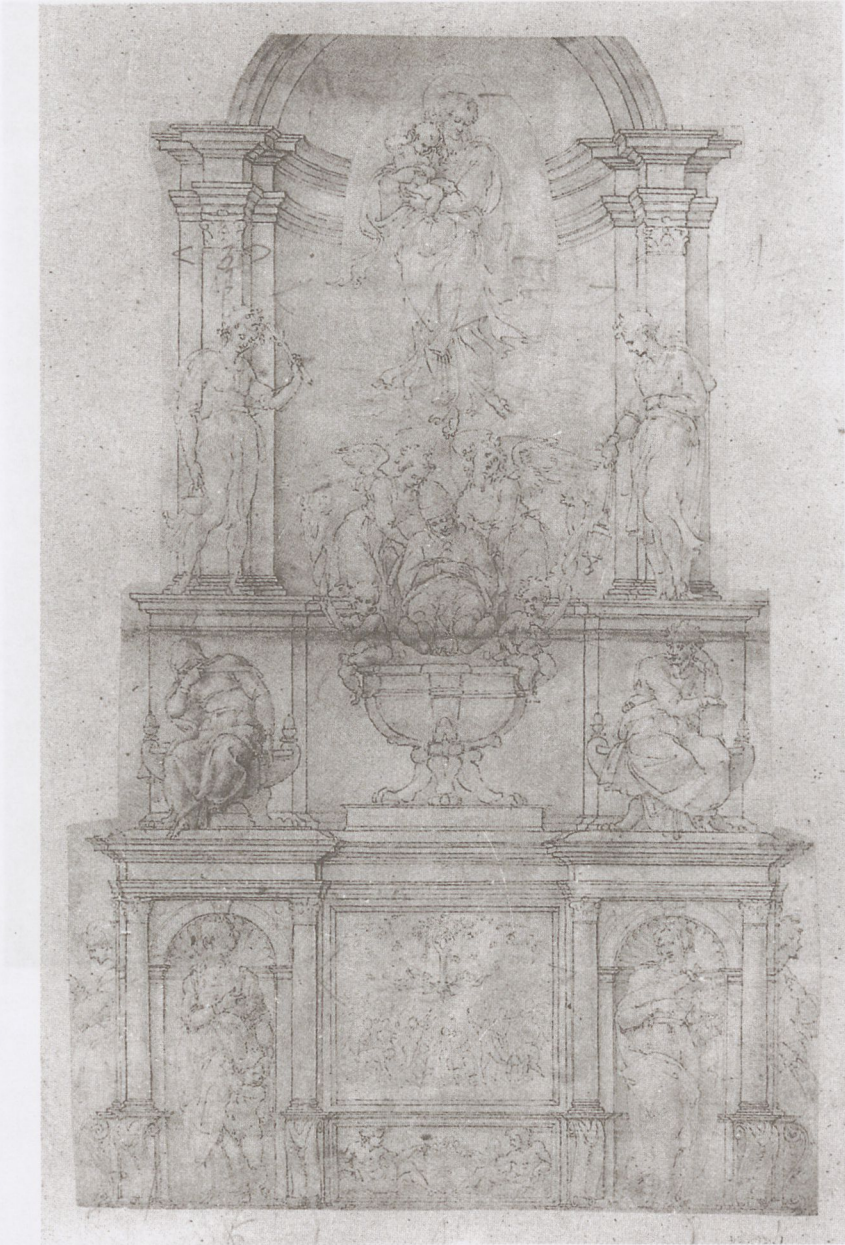


Fig. 4 - Michelangelo, *Progetto per la tomba di Giulio II*, New York, Metropolitan Museum

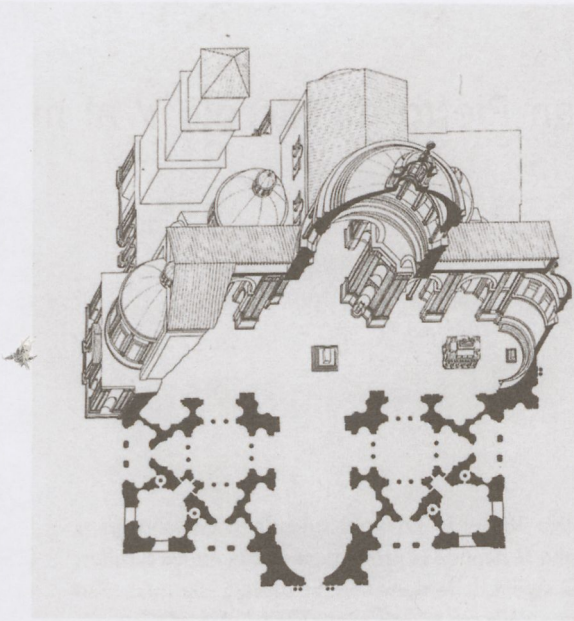


Fig. 5 - Ricostruzione ipotetica del progetto del 1506 per San Pietro (da C.L. Frommel, *San Pietro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994)

Fig. 6 - Cristoforo Foppa il Caradosso (attr.), *Medaglia di fondazione del nuovo San Pietro*, 1505-06, Parigi, Bibliothèque National, Cabinet des Madailles

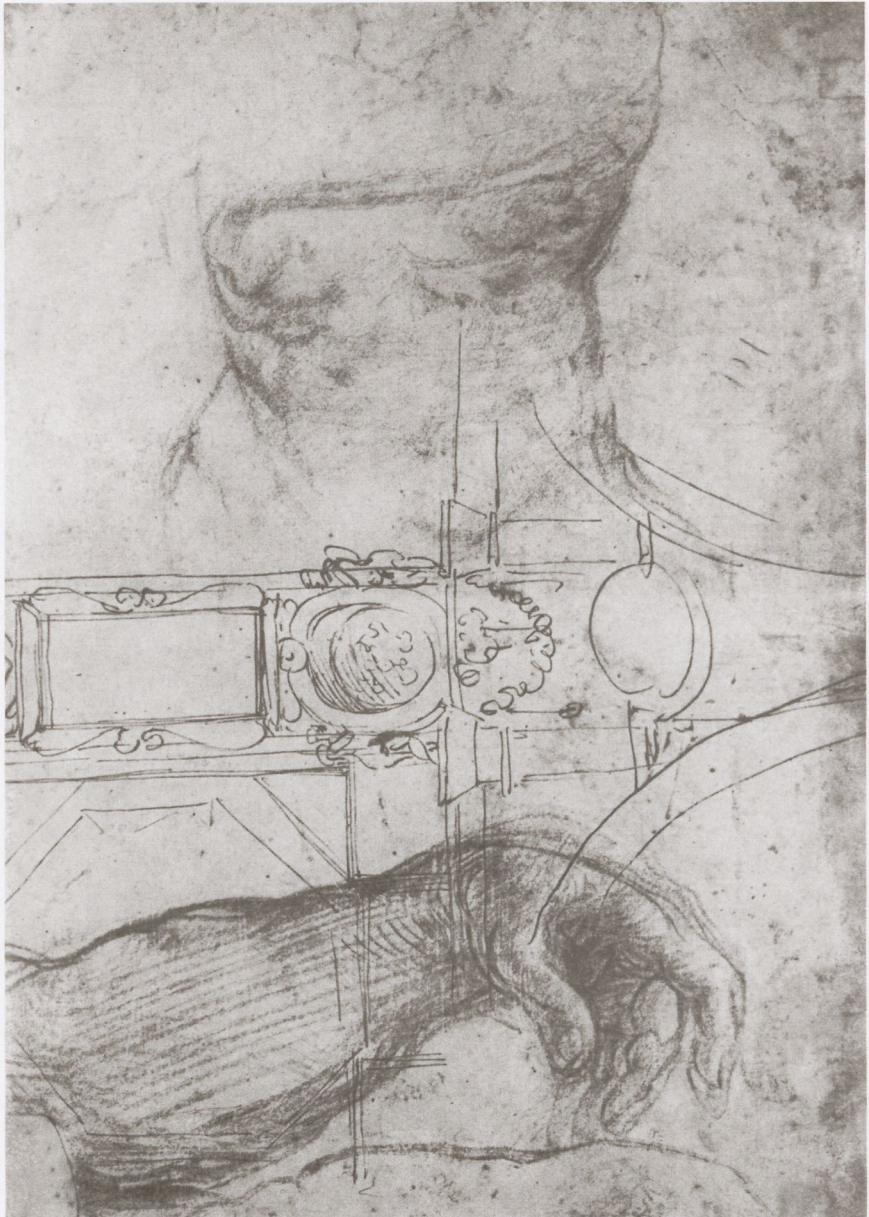


Fig. 7 - Michelangelo, *Schizzo per la volta della Cappella Sistina*, Detroit, Institute of Arts



Fig. 8 - Raffaello, studio per la *Disputa*, Windsor, Windsor Castle, Royal Library

Fig. 9 - Raffaello, studio per la *Messa di Bolsena*, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 10 - Raffaello, *Liberazione di San Pietro* (particolare), Città del Vaticano, Palazzo Vaticano, Stanza di Eliodoro