



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

Tesi di laurea

**SULLE TRACCE DI GIULIO ROMANO A GENOVA. LA COMMISSIONE
DEL VESCOVO GIAN MATTEO GIBERTI PER L'ABBAZIA DI SANTO
STEFANO**

RELATRICE: Professoressa Alessandra Pattanaro

LAUREANDO: Lucrezia Vignali

Matricola: 2005371

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1. Sulle tracce di Giulio Romano	
1.1 L'erede di Raffaello.....	7
1.2 Il datario del papa.....	10
1.3 La commissione della pala d'altare.....	12
Capitolo 2. La Lapidazione di Santo Stefano	
2.1 Analisi dell'opera.....	17
2.2 Iconografia del santo martire.....	19
2.3 Storia dell'abbazia.....	22
Capitolo 3. Questioni attributive e fortuna dell'opera	
3.1 L'impronta del maestro.....	27
3.2 Controversie attributive.....	30
3.3 Echi del modello giuliesco in Liguria.....	32
Capitolo 4. Vicende e studi successivi	
4.1 Il trasferimento al Museo Napoléon.....	35
4.2 La cornice del dipinto.....	36
4.3 Un nuovo approccio: autoritratto del committente sotto le spoglie del santo.....	38
Conclusione	39
Bibliografia	40
Apparato iconografico	46

INTRODUZIONE

Con questo intervento mi sono proposta di illustrare diverse fonti che prendono in esame tutti gli aspetti necessari a fornire un'analisi quanto più completa e storicamente accurata, dell'opera oggetto di questa tesi: la *Lapidazione di Santo Stefano*. Dipinta da Giulio Romano, ma a lungo erroneamente attribuita al di lui maestro Raffaello.

L'obiettivo di questo testo è quello di mettere a fuoco, non solo gli aspetti tecnico-artistici e di connoisseurship riguardanti l'opera, ma anche di fornirne il contesto storico e sociale indagando il rapporto che intercorre tra il vescovo Gian Matteo Giberti (abate commendatario dell'abbazia genovese) e Giulio Romano. Ho prestato particolare attenzione all'evoluzione stilistica del maestro, che, a seguito della morte di Raffaello nel 1520, lo porta dapprima ad occuparsi delle committenze lasciate in sospeso dall'Urbinate, per affermarsi in seguito, alla corte dei Gonzaga, come rappresentante di spicco della pittura rinascimentale.

Nel primo capitolo ho ritenuto opportuno offrire un breve profilo dei due protagonisti sopracitati, ovvero Giulio Pippi de Iannuzzi, nelle vesti di erede di Raffaello, e Giberti all'epoca datario di papa Leone X. Mi sono soffermata sull'intreccio di relazioni alla corte papale che si concluderà con la committenza della pala d'altare. Sono partita dall'indispensabile monografia di Frederick Hartt e dal catalogo realizzato per la mostra tenutasi a Palazzo Tè a Mantova nel 1989 per delineare la figura del pittore nel suo periodo romano. Per conoscere il vescovo Giberti ho studiato gli scritti di Adriano Prosperi e gli Atti del Convegno di studi tenutosi a Verona nel 2009, da cui emerge la sua importanza come committente e come esponente di spicco dell'ambiente politico vaticano.

Il secondo capitolo è focalizzato sull'analisi della tavola. Secondo il Vasari l'opera è da considerarsi come il capolavoro giovanile del pittore.

Sulla base degli studi iconografici condotti da Louis Reau analizzo l'iconografia del santo e l'evoluzione della rappresentazione del suo martirio a partire dalla descrizione che ne viene data negli Atti degli Apostoli di Luca.

Ho seguito poi le tappe delineate nel libro di Giovanni Odicini che offre spunti di carattere artistico e sociale, e che, attraverso un breve excursus sulla storia della chiesa di Santo Stefano, sede della pala, costruisce un interessante affresco della realtà genovese a cui è destinata l'opera.

Nel capitolo terzo il focus è capire il rapporto che intercorre tra i due cartoni preparatori; il primo autografo di Giulio Romano e il secondo una copia successiva di un progetto della composizione, sulla cui incerta paternità mi soffermerò in seguito. I due disegni sono rispettivamente conservati alla Pinacoteca Vaticana e all'École des Beaux-Arts di Parigi. Ho ritenuto importante ai fini di questo

studio fare cenno all'arazzo realizzato dalla bottega di Pieter van Aelst raffigurante la stessa scena della lapidazione, ispirata ad un disegno datato all'incirca 1512, attribuito a Raffaello e conservato all'Albertina di Vienna. Pur presentando notevoli differenze rispetto agli altri due cartoni, il disegno viennese rimane comunque un'evidente fonte d'ispirazione soprattutto per il foglio parigino. Rifletterò quindi su quale sia l'apporto di Raffaello nell'ideazione dell'opera e in che misura ciò abbia portato al dibattito attributivo sull'autografia della tavola.

Il primo ad attribuire la tavola al Pippi è Giorgio Vasari, in seguito l'opera viene citata anche da altri studiosi e storici dell'arte: tra essi figura Raffaele Soprani, storico e pittore seicentesco, autore delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*. Considerata opera fondamentale per la storia dell'arte in Liguria, venne commentata per la prima volta nel 1674, e circa un secolo dopo dal pittore Carlo Giuseppe Ratti. Anche Federigo Alizeri, storico e docente genovese presentò nel 1875 un manoscritto molto rilevante: la *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*; infatti egli sarà il primo, dopo circa tre secoli, a restituire la paternità dell'opera al solo Giulio Pippi.

Un altro testo utile allo sviluppo di questa tesi è il libro di Assini e Migliorini che si interroga e fa luce sulla controversia attributiva dell'opera: riportando gli atti del processo per copie e falsi tra Ottaviano de Ferrari e il pittore Giovanni Lorenzo Bertolotto, gli autori espongono la difficoltà comune tra gli artisti del tempo nello stabilire l'identità dell'artefice della *Lapidazione*.

L'ultimo capitolo vuole essere una riflessione su vicende di epoca più recente: a partire dalle spoliazioni napoleoniche per arrivare alla perduta cornice della pala che, secondo le studiose Farida Simonetti e Maddalena Vazzoler, rimase probabilmente distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale che danneggiarono la chiesa. Infine ho inserito quanto scoperto da recenti studi, che hanno permesso una lettura inedita del cartone realizzato da Giulio Romano: il soggetto dell'opera, il martire Stefano, avrebbe proprio il volto di Gian Matteo Giberti, vittima metaforica delle ingiuste accuse e persecuzioni che seguirono la morte di papa Leone X nel 1521.

CAPITOLO 1. SULLE TRACCE DELL'ARTISTA

1.1 L'erede di Raffaello

Giulio Pippi de' Iannuzzi o Giannuzzi, ben più noto come Giulio Romano, nasce a Roma nel 1499¹ e muore a Mantova nel 1546, queste due città ben rappresentano l'attività dell'artista che in esse realizzerà i suoi capolavori.

Uno dei maggiori storici dell'arte del XX secolo Ernest H. Gombrich definisce questo artista come “un grande discepolo ed erede di Raffaello, un maestro erudito, virtuoso d'invenzione, un esecutore mancante di perfezione ed un genio licenzioso, il quale contrasta con il divino Raffaello”². Questa persistente suddivisione dei caratteri dell'artista deriva da quanto Giorgio Vasari, avendolo conosciuto, scrive di lui:

Fu talmente dotato dalla natura Giulio Romano, che veramente si poté chiamare erede del graziosissimo Raffaello sì nei costumi quanto nella bellezza delle figure nell'arte della pittura [...]. Fra i discepoli di Raffaello né chi fra loro fusse di lui più fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abbondante ed universale [...] aveva sì tosto uno aperto la bocca per aprirgli un suo concetto, che l'aveva inteso e disegnato.

Il disegno infatti, secondo Vasari, è il campo il cui l'artista eccelle maggiormente e in cui raggiunge quella perfezione che invece manca ai suoi dipinti. L'uso eccessivo di tinte forti e «ombre nere», lo allontanano dal sobrio classicismo di Raffaello, per farlo approdare ad una pittura più espressiva e scenografica.

Agli esordi della sua carriera si occupa di disegnare studi di nudi e figure, modelli su piccola scala per futuri cartoni e composizioni rappresentati in vari stadi di elaborazione per le opere di Raffaello. Sin da questi primi lavori emergono la meticolosità di Giulio e la sua mano che ben si distingue in disegno e in pittura, da quella più lieve del maestro, per le sue figure muscolose e quasi statuarie rese con intense ombreggiature e dai contorni ben definiti.

Il talento di Giulio è evidente fin dai suoi esordi e la sua personalità spicca anche dai lavori di bottega che esegue sotto la guida di Raffaello; non sorprende quindi che, nell'aprile del 1520, alla morte di Raffaello, sia proprio Giulio ad essere designato, insieme a Giovan Francesco Penni, erede dello studio e prosecutore degli incarichi che il maestro aveva lasciato incompiuti. Grazie a questo lascito il giovane artista ottiene un'inaspettata posizione di prestigio³ e importanti committenze che

¹ Giorgio Vasari nelle *Vite* sostiene che egli sia nato nel 1492, ma sappiamo da fonti successive che questa nozione non è attendibile dal momento che è noto che l'autore abbia la tendenza ad alterare l'età degli artisti, inoltre Giovanni Bottani a sostegno della datazione proposta cita il necrologio della Sanità di Mantova che attesta che l'artista morì nel 1546 a 47 anni. Da Hartt 1958, p.3.

² GOMBRICH 1989, pp.11-13.

³ HARTT, 1958, p.37.

altrimenti sarebbero state difficilmente affidate ad un artista così giovane e relativamente ancora poco noto. In questi primi anni da maestro notiamo subito delle differenze nel lavoro complessivo della bottega e l'emergere sempre maggiore di un suo stile distintivo. Ad esempio nella Sala dell'Incendio di Borgo le figure dalle pose quasi innaturali e dai volti incredibilmente espressivi si distaccano dallo stile raffaellesco, questo appare ancora più evidente nella Sala di Costantino, realizzata dagli allievi di Raffaello in autonomia. I disegni per quest'ultima sala e per la pala genovese sono piuttosto notevoli non solo per la qualità grafica, ma anche perché segnano un cambiamento nella tecnica utilizzata: non più gesso rosso, ma gesso nero⁴ e inchiostro bruno che meglio rendono per i suoi caratteristici chiaroscuri.

L'innovazione della tecnica e dello stile sono tali da inaugurare un nuovo genere artistico, soprattutto grazie agli splendidi affreschi, che realizzerà a Palazzo Tè a Mantova per Federigo Gonzaga, massimo esempio del suo talentuoso ingegno. Non per nulla Pietro Aretino⁵ vede in lui l'interprete di una nuova visione artistica, il genio di Giulio rischia tuttavia di essere soffocato dalla canonica suddivisione in periodi stilistici che, essendo troppo definiti, inquadrano gli artisti come appartenenti ad una corrente piuttosto che ad un'altra e non consentono di valutare a pieno l'originalità del pittore. "Anticamente moderno e modernamente antico"⁶ è una dicotomia interessante che apre le porte alla stagione del Manierismo; grazie alle sue figure cariche di dinamismo e all'elaborazione di uno stile teatrale che sono la caratteristica principale dei suoi capolavori, Giulio potrebbe rappresentarne il primo esempio.

Giulio Pippi deve l'appellativo di Romano al suo essere l'unico artista rinascimentale di grande influenza nato e formato a Roma. In questa città è diventato architetto e pittore e ha sviluppato una cifra stilistica che si possa dire interamente romana. A legarlo ulteriormente alle sue origini vi è il suo peculiare rapporto con le rovine della città eterna, che rappresenterà in moltissimi dei suoi paesaggi e che diventeranno uno dei suoi tratti distintivi.

A differenza degli umanisti del '400 però il Pippi non tenta di emulare pedissequamente l'arte antica. Pur subendone il fascino in modo evidente, si pone come uno spettatore, anzi un tramite tra essa e il mondo a lui contemporaneo. L'abilità e la profondità di Giulio nel ridare vita all'Antico si sono sviluppate attraverso un contatto quotidiano: egli abitava infatti all'angolo tra la via di Macel de' Corvi⁷ e la via di Loreto a due passi dalla Colonna Traiana, vicino ai Mercati Traianei. Le rovine antiche già si erano impresse nella sua memoria negli anni di formazione grazie a Raffaello, primo

⁴ HARTT, 1958, p. 50.

⁵ Pietro Aretino (Arezzo, 19 aprile 1492 – Venezia, 21 ottobre 1556) è stato un poeta, scrittore e drammaturgo italiano, che per alcuni anni visse a Roma sotto il pontificato di Leone X, grazie al favore del cardinale Giulio de' Medici.

⁶ GOBRICH, 1989, pp.

⁷ Abitazione in seguito anche di Michelangelo Buonarroti.

soprintendente ai beni culturali. Giulio, come suo allievo, ha quindi occasione di osservare e disegnare i resti delle architetture romane, riesce a decodificarne e comprenderne i linguaggi, ne impara le tecniche e ne assimila i significati più profondi. Ciò gli consente di elaborare una sua maniera e di creare un formulario che usa in una continua variazione dello stesso tema⁸.

La totale padronanza del lessico gli permette di creare ambientazioni verosimili; in molti dei suoi dipinti autonomi appaiono paesaggi, disegnati con la sensibilità dell'architetto e con il carattere suggestivo tipico del pittore: il risultato è quello di una visione improvvisa di un sogno⁹. In particolare gli elementi del cosiddetto "rustico" e della colonna tortile ricorreranno spessissimo nell'opera di Giulio, caratterizzando alcune delle sue più importanti architetture, realizzate o rimaste sulla carta o tavola.

Si osservi ad esempio l'oggetto di questa tesi: la *Lapidazione di santo Stefano* [Fig. 1] conservata nell'omonima chiesa a Genova. Sullo sfondo, in alto, si vede un rudere che non è difficile riconoscere: si tratta di un interno dei Mercati Traiane, rappresentato in un'atmosfera fiabesca¹⁰ e illuminato da un'intensa luce che attraverso un foro della volta sottolinea il processo di decostruzione e rende evidenti le sue competenze di architetto. In fondo all'aula del mercato si inserisce un dettaglio molto significativo: un grande portale filologicamente non coerente con un edificio di età traiana. Appare infatti, abbastanza inaspettatamente, il motivo delle bugne sovrapposte mai utilizzate in epoca romana. Sappiamo che il gusto del "rustico" domina l'architettura di quegli anni e non è da escludere che sia stato proprio Giulio a inaugurarlo, lo ritroveremo ad esempio nella successiva facciata di Palazzo Maccarani da lui ideata.

Il suo culto dell'antico è venato da un drammatico "sentimento del tempo" che vede l'architettura come qualcosa che può consumarsi e dissolversi. Nei suoi progetti architettonici c'è l'abitudine di decostruire per ricostruire e per Giulio il bugnato è il mezzo più adatto per condurre questa indagine. Lo stesso processo si può notare nell'altra grande pala realizzata dal pittore su disegno di Raffaello: la *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* detta "*La Perla*" [Fig. 2] e conservata al museo del Prado a Madrid. Anch'essa presenta un paesaggio costellato da rovine e costruzioni romane dall'aspetto decadente e quasi tragico; la vegetazione ne nasconde la maggior parte e crea cupe ombre e contrastanti fasci di luce che ne sottolineano il profilo. Altro dettaglio interessante che accomuna le due pale sono le figure di Gesù bambino e quella di Saul: i due volti sono talmente somiglianti nel disegno e nella posa da suggerire che Giulio abbia usato un unico modello per entrambi i personaggi. Stessa curiosa somiglianza la osserviamo tra la testa del martire Stefano e quella di papa Silvestro

⁸ PORTOGHESI, 2019 pp.167-170.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ *ibidem*

nella Sala di Costantino, l'ultima delle Stanze Vaticane. Queste singolari similitudini sono chiaramente dovute ai lunghi studi e schizzi preparatori, che Raffaello imponeva agli allievi della propria bottega come esercizio, e che probabilmente venivano riutilizzati per svariati personaggi in opere differenti. Oltre a ciò è scontata l'influenza che le figure e i modelli realizzati direttamente dall'Urbinate hanno avuto sui suoi discepoli.

1.2 Il datario del papa

Gian Matteo Giberti è una figura molto interessante del panorama ecclesiastico italiano. Egli nasce il 20 settembre del 1495 a Palermo da Francesco, ricco commerciante ligure proveniente da Levanto, che si trasferisce a Roma durante il pontificato di Giulio II per intraprendere la carriera diplomatica. Grazie alle frequentazioni nell'ambiente vaticano egli riesce, nel dicembre 1514, a far entrare il figlio alla corte personale del cardinale Giulio de' Medici e da quella posizione il giovane Gian Matteo consoliderà negli anni il suo ruolo nella curia vaticana.

Infatti dopo aver ricevuto gli ordini minori, ottiene in poco tempo una gran quantità di uffici e di benefici ecclesiastici. Viene chiamato da papa Giulio II tra gli ufficiali della Camera Apostolica e a soli vent'anni è segretario del cardinale de' Medici, confidente di Leone X e si occupa di affari esterni ed interni della Sede Pontificia. L'ascesa del papa in carica (anch'esso membro della famiglia Medici) e la prospettiva di una politica meno bellicosa rispetto a quella del predecessore, coincide con l'aumento del potere dei Medici presso la curia romana e di conseguenza la carriera del Giberti viene ulteriormente rinsaldata dal legame che unisce il suo protettore al papa. Viene in seguito nominato vescovo della diocesi di Verona nel 1524, di cui prenderà possesso in modo definitivo tre anni dopo. Diventa conclavista durante l'elezione di Adriano VI e, successivamente, mantiene un ruolo di primo piano nel panorama romano in qualità di segretario durante il pontificato di Clemente VII.

A ventiquattro anni viene nominato datario della chiesa di Santo Stefano a Genova da papa Leone X nel 1519 e mantiene questa carica fino al 1529, quando rinuncia ai suoi altri benefici (con l'eccezione di Rosazzo), per dedicarsi alla diocesi veronese. La rinuncia dell'abbazia genovese avviene a favore della Confraternita degli Olivetani, facendo sì che Giberti sia l'ultimo a ricoprire la carica di abate commendatario della diocesi.

Le sue idee, raccolte nell'opera *Costituzione*¹¹, vengono prese a modello dal Concilio di Trento, da cui prenderà avvio la Controriforma Cattolica. Il suo obiettivo è salvaguardare l'unità della chiesa cristiana cattolica dal pericolo delle divisioni religiose causate dalla rivoluzione luterana.

¹¹ una *summa* del suo pensiero a conclusione del progetto iniziato nel 1530 e pubblicata nel 1542.

All'interno dell'Oratorio del Divino Amore, fucina di idee di pietà e carità cristiane, Giberti ha maturato uno spirito di riforma; suo alleato ed amico personale è il conte veronese Ludovico di Canossa, figura che si rivelerà fondamentale quando Giberti, insediatosi a Verona, tenterà di riformarne il clero cercando un contatto diretto con la comunità locale. Il sostegno del conte sarà indispensabile in questo difficile compito. Giberti sfrutterà infatti al massimo la sua abilità oratoria d'ambasciatore e consigliere per evitare e mettere a tacere scandali. Lo stesso anno della pubblicazione della *Costituzione*, il futuro vescovo emana un editto contro il concubinato, in linea con i suoi tentativi di riforma del clero.

Tuttavia il pensiero di Giberti non sempre trova terreno fertile nell'ambiente curiale: è stato infatti sospettato di eterodossia. Inoltre a causa della sua attitudine filofrancese viene visto come colpevole dell'attrito tra Francia e Vaticano a seguito del Sacco di Roma del 1527.

Tra il 1521 e il 1523 sappiamo che Giberti attraversa un periodo di grandi difficoltà. Dopo l'imprevista morte di papa Leone X egli perde inaspettatamente il suo prestigio, a causa del cardinale Francesco Soderini¹² che, giunto a Roma di gran carriera, ha immediatamente iniziato a perorare la sua causa antimedicca gettando fango sul defunto papa, su Gian Matteo e l'intera fazione. L'obiettivo era scoraggiare ogni appoggio all'eventuale elezione pontificia del cardinale Giulio de' Medici, suo acerrimo rivale. Nonostante il raggiungimento di un compromesso tra le due fazioni, che porta all'elezione di Adriano di Utrecht, i dissapori tra le due correnti non si placano e trame e congiure imperversano per la città di Firenze, mentre Giberti tenta inutilmente di trovare alleati. Grazie alle astute mosse politiche di Giulio de' Medici, Soderini viene cacciato, e Gian Matteo e il suo protettore riguadagnano prestigio e potere.

A seguito degli eventi del Sacco di Roma, egli deciderà di allontanarsi definitivamente dalla Curia e di dedicarsi solamente al suo operato di vescovo a Verona. Morirà a soli quarantotto anni dopo una lunga e debilitante malattia.

Vale la pena spendere alcune parole sul rapporto di Giberti con le arti. Molte, infatti, sono le strutture architettoniche e gli arredi liturgici realizzati sotto la sua supervisione. Egli non era semplicemente un mecenate, ma un "elaboratore" di scelte artistiche ambiziose ed innovative espresse in ogni città in cui ha vissuto, da Roma a Verona fino a Genova. Ne è un esempio il rinnovamento architettonico del presbiterio della cattedrale di Verona in cui, molto probabilmente, è stato coinvolto Giulio Romano, già al suo servizio per la realizzazione della pala genovese, e Michele Sanmicheli, il suo architetto più fedele. Questo lavoro doveva essere frutto delle innovazioni religiose di Giberti, dei suoi valori teologici e morali di riforma, i quali si sposavano con i valori estetici del classicismo

¹² Fratello del più noto Pier Soderini che fu eletto gonfaloniere a vita durante la prima Repubblica Fiorentina.

rinascimentale. Il risultato è quello di un nuovo focus visivo costituito dall'altare - tabernacolo, ad oggi purtroppo perduto, con una funzione di radicale rinnovamento dell'accentramento spaziale e liturgico che scardinava quello tradizionalmente impostato da est a ovest. Non a caso questo altare diventa un modello di riferimento nel rinnovamento degli spazi sacri a seguito della riforma tridentina¹³.

Durante il soggiorno romano Gian Matteo è molto critico riguardo le incisioni realizzate da Marcantonio Raimondi dei sedici dipinti di Giulio Romano noti con il titolo *I Modi* (o in latino *De omnibus Veneris Schematibus*¹⁴). Le incisioni rappresentano soggetti erotici ed sono pertanto ritenuti inopportuni dal vescovo, in quanto circolavano liberamente negli ambienti curiali. Nonostante queste incisioni fossero di notevole pregio, al punto da essere descritte anche nei sonetti di Pietro Aretino e riscuotessero grande successo, Giberti giunge al punto di far incarcerare l'artista. Il suo severo giudizio risulta emblematico delle sue convinzioni, dal momento che in quegli anni nella Roma curiale di Papa Clemente VII non vigeva un clima particolarmente pudico e severo. È noto e socialmente accettato che vi sia una distinzione tra l'uomo privato e la sua persona pubblica con i relativi standard morali e di buonc Costume, anche tra i prelati. Vasari ci suggerisce che il rigorismo di Giberti nei confronti di queste incisioni sia da imputare al fatto che esse vengano ritrovate in possesso a molti prelati e chierici. È chiaro che il datario del papa, consapevole della propria posizione all'interno della curia, si preoccupi di come la facile e veloce circolazione di queste incisioni (la loro caratteristica è proprio l'essere facilmente riproducibili), possa aggravare le accuse che il mondo protestante rivolge alla chiesa romana. La sua censura sarà imperante soprattutto nel periodo post-tridentino e si riverserà ad esempio sui nudi michelangioleschi della Cappella Sistina.

1.3 La commissione della pala d'altare

Nonostante l'autore dei dipinti erotici da cui derivano le incisioni, sia proprio il Pippi, l'artista e Giberti rimangono in buoni rapporti, tanto che il Vasari sottolinea che Giulio è «molto dimestico amico» dell'abate.

È interessante notare che Giulio, oltre a Giberti, ha diversi committenti appartenenti alla fazione evangelista riformista, quali l'abate Gregorio Cortese e il cardinale Ercole Gonzaga; ad essi però si aggiunge la figura di Federigo Gonzaga che commissiona dipinti con soggetti amorosi per le sale di Palazzo Tè. Si delinea così un panorama di personaggi in sintonia con quella che appare essere la

¹³ AGOSTINI, BALDISSIN MOLLI, 2012 pp. 6-9.

¹⁴ *I Modi*, pubblicati nel 1524, furono il primo caso in Italia di pittura di scene con sesso esplicito pensata per essere messa in commercio, 16 incisioni a compendio di un famoso libro erotico del Rinascimento.

bipolarità dell'arte giuliesca: il genio licenzioso da una parte e il maestro erudito, che riceve commissioni religiose impegnative, dall'altra.

Quasi contemporaneamente alla *Lapidazione*, Giulio realizza sempre per Giberti altri lavori: un appartamento vaticano, la cui facciata è riconoscibile in un disegno di van Heemskerck, e un progetto per la stufetta che si trova nel bagno realizzato ai tempi di Clemente VII nei Palazzi Vaticani. Inoltre, Gian Matteo commissiona disegni per gli affreschi dell'abside del Duomo di Verona, che saranno eseguiti poi dal pittore Francesco Torbido nel 1534¹⁵.

Sarà sempre Giberti ad acquistare da Giulio la *Madonna della Perla* e a portare a Mantova il progetto per la tomba di Raffaello.

La *Lapidazione di Santo Stefano* viene commissionata in occasione del conferimento del beneficio dell'omonima abbazia genovese avvenuto il 29 marzo 1519. Assegnato da Leone X, su istanza del cugino, il cardinale Giulio de' Medici, a Gian Matteo Giberti, il quale ordina la realizzazione della pala a Raffaello. A causa della sua morte prematura verrà eseguita da Giulio Romano. La *Lapidazione* viene collocata sull'altare maggiore della chiesa, presumibilmente nel 1521.

La datazione dell'opera è tutt'ora incerta: oscilla tra il 1520 e il 1524, quando Giulio Romano va a Mantova per lavorare a Palazzo Tè¹⁶. La studiosa Farida Simonetti sostiene l'ipotesi che il dipinto sia stato fatto durante il pontificato di Leone X; tuttavia Hartt è in disaccordo in quanto ritiene che Raffaello e Giulio fossero troppo impegnati per potersi dedicare alla pala. A maggior ragione questa ipotesi è poco verosimile se teniamo conto che Raffaello sarebbe morto di lì a poco, lasciando così Giulio alla guida dei lavori ancora in corso.

Il Ratti, nella sua guida del 1766, riprende quanto scritto da Vasari e conferma Giberti come committente e Giulio come autore. L'Alizeri poco meno di un secolo dopo, ribadisce questa lettura, approfondendo in particolare l'iscrizione che incornicia il dipinto:

LEONIS X P(ONTIFICIS) M.(AXIMI) FRATISQUE JULII CARD.(INALIS) MEDICES
BENEFICIO TEMPLO PRAEF.(ECTO).

Lo studioso è convinto che il termine *praefectus (monasterii)* vada riferito a Gian Matteo nominato commendatario di Santo Stefano da Leone X¹⁷. Accanto alla scritta è raffigurato il triregno assieme allo stemma dei Medici: non a caso il pontefice è membro di questa potente famiglia toscana.

Quindi il quadro potrebbe essere stato collocato sull'altare della chiesa prima della morte del papa; tuttavia l'Alizeri documenta l'arrivo dell'opera a Genova nel 1530, ma non fornisce motivazioni, né

¹⁵ Giulio quell'anno si era appena trasferito a Mantova alla corte gonzaghesca.

¹⁶ Hartt sostiene invece che la data di realizzazione oscilli fra il 1522 e il 1523 circa, dal momento che, se nell'iscrizione riportata Giulio è ancora cardinale, di sicuro non era ancora stato eletto papa. Da SIMONETTI, 1983, pp.23-27

¹⁷ SIMONETTI, 1983 pp. 23-25.

vi sono fonti che spiegherebbero questo decennio di attesa. Ad avvalorare questa cronologia è anche Carlo D'Arco¹⁸, primo accurato biografo di Giulio, descrivendo l'opera nella sua *Istoria*¹⁹.

Ma quali sono le possibili ragioni per cui Giberti richiede questa committenza? Dall'anno 1517 al 1520 viene indetto un concorso da Giulio de' Medici per l'esecuzione di un'opera da offrire alla cattedrale di Narbonne, di cui egli è vescovo. Le due opere concorrenti sono la *Trasfigurazione* di Raffaello [Fig. 3] e la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo [Fig. 4], due capolavori che saranno riferimenti imprescindibili per Giulio e per noi, al fine di comprendere al meglio la pala di Santo Stefano.

È probabile che Giberti quantomeno sapesse di questi due dipinti e abbia voluto emulare il gesto del cardinale de' Medici inviando anch'egli un'opera prestigiosa nella sede del proprio beneficio, ribadendo così il suo ruolo centrale nella vita culturale del Vaticano, anche al di fuori dell'ambiente romano²⁰.

Giberti avrebbe scelto quindi Raffaello, pittore prediletto dal papa, per l'esecuzione di questa tavola, in quanto artista che meglio avrebbe interpretato le sue esigenze. I numerosi impegni e la morte prematura, però, non avrebbero permesso al Sanzio di iniziare il lavoro che, come sappiamo, passerà a Giulio. A testimoniare indirettamente l'indisponibilità di Raffaello vi è la corrispondenza tra il Sanzio e la famiglia d'Este, in cui l'artista posticipa la realizzazione delle opere richieste.

Uno studio recente ed innovativo di Stefania Pasti²¹ mette in discussione alcuni punti della commissione appena descritta. Attraverso gli scritti del Giberti, si evince che nel 1520 egli fosse troppo occupato alla corte vaticana e che quindi avrebbe fatto richiesta della pala solo in autunno, ciò sposterebbe la datazione del dipinto al 1522-23. Questa tesi è avvalorata dal Vasari che nell'edizioni *Torrentiniana* e *Giuntina*²² delle sue *Vite*, indica Giberti come datario papale al momento della commissione, carica che assume solo durante il pontificato di Clemente VII²³. Ad una lettura attenta della iscrizione sulla cornice leggiamo i nomi di Leone X e del Cardinale de' Medici come donatori del beneficio, si tratterebbe quindi di una dedica fatta incidere da Giberti per ricordare la loro munificenza. Chiaramente quindi il nome del papa non può essere utile a fornire una datazione, sicché anche dopo la sua morte rimane comunque il benefattore. Più interessante invece è l'indicazione di Giulio come cardinale che pone quindi la datazione della pala ante quem la sua nomina di papa.

¹⁸ Carlo d'Arco (Mantova, 8 settembre 1799 – Mantova, 26 gennaio 1872) è stato uno storico dell'arte, pittore e storico italiano.

¹⁹ D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838.

²⁰ SIMONETTI, 1983, p.21-23.

²¹ PASTI, 2020, pp. 209-245.

²² Due edizioni delle *Vite* del Vasari datate rispettivamente 1550 e 1568.

²³ Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici che sali al soglio pontificio, col nome di Clemente VII, il 19 novembre 1523.

Secondo Stefania Pasti in realtà il lavoro sarebbe stato fin da subito affidato a Giulio da Raffaello, e il maestro gli avrebbe fornito solo qualche schizzo riguardante la parte superiore. L'allievo avrebbe dunque realizzato autonomamente il primo progetto, di cui abbiamo la copia parigina. In seguito realizzerà un secondo cartone con la composizione finale in cui è mantenuta invariata la parte superiore, ma modificata drasticamente la parte inferiore: diversa è la distribuzione dei lapicidi (scompare in particolare la figura di schiena che era stata disegnata a carboncino nello studio di Windsor), il martire Stefano è posto maggiormente in primo piano, isolato rispetto agli altri personaggi e viene aggiunto il meraviglioso paesaggio romano. Tutta la scena assume un tono molto più concitato e drammatico. Per spiegare questo cambio di registro è utile ripensare alle vicissitudini di Gian Matteo: sappiamo che durante il pontificato di Adriano, non ebbe vita facile e lo stesso vale per Giulio che si stava occupando allora della quarta Stanza Vaticana. Il modello e il primo cartone erano stati sicuramente già realizzati, ma in seguito si fa strada in Giberti la volontà di rappresentare in arte le ingiustizie di cui è stato vittima. Risentito e avvilito dalle accuse che gli erano state mosse è probabile che si sentisse più affine che mai al martire Stefano e quindi avrebbe richiesto all'artista di far sì che l'opera rispecchiasse il suo stato d'animo. Il cartone rimase diviso in due parti fino al 1570 e questa separazione, oltre che fisica e concettuale potrebbe essere anche cronologica: Giulio avrebbe ripreso la parte superiore del primo lavoro, creata prima della morte di Leone X, e la parte inferiore successivamente, in contemporanea con la crisi di Giberti.

CAPITOLO 2. LA LAPIDAZIONE DI SANTO STEFANO

2.1 Analisi dell'opera

Oggi la tavola²⁴, realizzata con pittura ad olio, è collocata sopra una mensola di marmo bianco recante lo stemma cardinalizio del committente Giberti, lungo la parete destra della chiesa di Santo Stefano [Fig. 5]. Di fronte alla tavola, sulla parete sinistra, si trova un'iscrizione recante l'elenco dei commendatari della chiesa, tra i quali figura lo stesso Giberti [Fig. 6].

Il debito nei confronti dell'opera del maestro è evidente nella composizione bipartita della pala, nella scelta di una tavola di dimensioni (403x288 cm) quasi pari a quelle della *Trasfigurazione*, che pare inoltre «tutta popolata da immagini uscite dalla *Trasfigurazione*» come scrive Adolfo Venturi, importante storico dell'arte.

In alto vi sono Dio Padre e Cristo assieme ad una gloria d'angeli, che assistono da sopra le nuvole al martirio del diacono; la figura di Stefano, con gli occhi rivolti al cielo, è posta al centro della scena, isolata e inginocchiata. La sua bellezza contrasta violentemente con la brutalità degli aggressori.

La figura di un giovane posto a sinistra fa da tramite tra il mondo terreno e quello divino: guarda verso l'alto mentre con la mano indica il martire. Si tratta di Saulo, prima della sua conversione²⁵, ai suoi piedi i lapidatori poggiano i loro mantelli quasi fosse stato lui a ordinare l'esecuzione.

I lapidatori sono disposti in un semicerchio reso dalla concatenazione dei loro gesti. Giulio carica in modo estremo le espressioni dei personaggi rendendoli quasi caricaturali e grotteschi, apparentemente «indemoniati». Vi è un'altra ripresa evidente dell'opera di Raffaello: il gesto del lapidatore all'estrema destra ricorda quello dell'invasato dell'opera del maestro [Fig. 7-8].

Venturi²⁶ evidenzia una certa somiglianza dell'opera del Pippi con quella della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo. Dal punto di vista cromatico Giulio raggiunge dei risultati sorprendenti: è chiaro che abbia appreso la lezione della *Trasfigurazione*, ma che sia riuscito ad incanalare anche i risultati dell'opera di Sebastiano, evidenti nel paesaggio della pala, ma anche negli accostamenti intensi, nel cangiantismo - retaggio michelangiolesco²⁷- e nell'uso sapiente della luce, quasi virtuoso nel rendere le figure che si muovono tra le rovine in controluce. La condotta pittorica in questa tavola ha un forte accento chiaroscurale, è scultorea; la resa plastica di Giulio, è ottenuta per via di uno sfumato risentito che quasi affumica, omaggio ad un altro grande maestro: Leonardo.

²⁴ «Composta da 5 tavole in legno di pioppo unite da farfalle e da 5 traverse in legno di faggio» dal Laboratorio di Restauro della Soprintendenza sotto la direzione di Farida Simonetti.

²⁵ Saulo dopo la sua conversione sulla via di Damasco verrà conosciuto come san Paolo, apostolo delle genti.

²⁶ Adolfo Venturi (Modena, 4 settembre 1856 – Santa Margherita Ligure, 10 giugno 1941) è stato uno storico dell'arte italiano. Può essere considerato il fondatore della disciplina storico-artistica a livello universitario in Italia.

²⁷ Ricordiamo inoltre che è Michelangelo a realizzare il disegno per Sebastiano del Piombo.

Come accennato in precedenza, sono presenti le rovine di una Roma imperiale, rese sotto una meravigliosa luce notturna. Tra di esse scorgiamo la basilica di Massenzio, riconosciamo anche l'affollato ponte Milvio, qui dipinto come una decadente rovina, sotto cui scorre il Tevere. Vediamo infatti in lontananza la valle tiberina e le falesie del monte Soratte. Sulla destra altre rovine che ricordano i ruderi di Tivoli, come il tempio di Sibilla e il teatro di Marcello, il tutto animato da un'aria quasi tempestosa. Ammirando attentamente la pala si possono scorgere interessanti dettagli quali statue romane che emergono dal fogliame e da un parapetto deteriorato, riconosciamo in particolare la statua della dea Minerva.

La luce, carattere fondamentale nell'opera del Romano è sia diurna, quella che arriva dall'alto dove l'apparizione divina aleggia sulle nuvole, sia notturna attorno ai personaggi. Coni luminosi emergono dalla cupola danneggiata, sorretta da pilastri di ordine tuscanico, e dalla figura di Cristo il cui mantello è illuminato con tale maestria che pare dissolversi tra le nubi grigie e dense che lo sorreggono²⁸.

Come scrive la storica Sylvia Ferino Pagden: «L'esposizione della vicenda è complicata, ricca di toni eccessivamente drammatici [...]. L'autore pone in contrasto la nobile santità del martire con le fisionomie distorte fino al grottesco dei suoi crudeli e ignobili tormentatori, introducendo una sorta di caricature».

I volti dei lapicidi sono contorti in smorfie odiose, il ventre sporgente e il corpo deforme, tutti uniti in una frenesia comune che dona dinamismo al dipinto. Egli oltrepassa i limiti del decoro fino ad allora osservato nella rappresentazione della sofferenza e della tortura e preannuncia con la sua opera i cruenti quadri di martirio dell'epoca barocca. La tavola supera i limiti di quanto era visivamente accettabile e ammissibile a quel tempo all'interno di una chiesa²⁹.

Ernst H. Gombrich ha suggerito che la tavola prefiguri la Sala dei Giganti a Palazzo Te. Il dipinto sembra avvolgere lo spettatore, proprio come avviene nella sala mantovana, e se questo era davvero l'intento, il destinatario dell'opera si trova a completare il semicerchio e a diventare anch'esso un lapidatore³⁰.

2.2 Iconografia del santo martire

Stefano probabilmente nato in Grecia³¹ negli ultimi anni del primo secolo a.C., è stato il primo dei sette diaconi, scelti dalla comunità cristiana per aiutare i dodici apostoli nel ministero della fede. Viene venerato come santo da tutte le Chiese che ammettono il culto dei santi, ed è considerato il

²⁸ HARTT, 1944, p. 91.

²⁹ TAFURI, 1989.

³⁰ HARTT, 1958, p. 77.

³¹ Perché il nome Stefano nella lingua greca vuol dire "coronato".

protomartire, cioè il primo cristiano ad aver dato la vita per testimoniare la propria fede in Cristo e pertanto festeggiato tradizionalmente il 26 dicembre, giorno seguente alla nascita di Gesù. Il suo martirio avviene nell'anno 36 ed è descritto negli *Atti degli Apostoli* da Luca.

La figura del santo appare per la prima volta (Atti 6,5) in occasione di una contestazione avvenuta in una piccola comunità cristiana a Gerusalemme: «I Greci mormoravano contro i Giudei perché nella distribuzione quotidiana le loro vedove venivano trascurate».

Così gli Apostoli propongono sette uomini pii e saggi (i diaconi), tra di essi vi è Stefano, uomo pieno di sapienza e fede, già conosciuto e benvenuto dalla gente della comunità³². Il vangelo narra come Stefano svolgesse il compito di diacono e come compisse grandi prodigi tra il popolo, limitandosi non solo al lavoro amministrativo, ma dedicandosi anche alla predicazione, soprattutto fra gli ebrei della diaspora, che transitavano a Gerusalemme e che egli convertiva alla fede in Gesù. Gli ebrei ellenistici, vedendo il gran numero di convertiti, accusano Stefano di “pronunziare espressioni blasfeme contro Mosè e contro Dio”, vien arrestato su ordine degli anziani e portato davanti al Sinedrio. Grazie a falsi testimoni viene incriminato: «Costui non cessa di proferire parole contro questo luogo sacro e contro la legge. Lo abbiamo udito dichiarare che Gesù il Nazareno distruggerà questo luogo e cambierà le usanze che Mosè ci ha tramandato».

Alle domande del Sommo Sacerdote, Stefano risponde con un celebre discorso (tra i più lunghi che si trovano negli *Atti degli Apostoli*), in cui ripercorre le *Sacre Scritture*: il Signore ha preparato per mezzo dei patriarchi e profeti l'avvento di Gesù, gli Ebrei rispondono con un rifiuto. Stefano si rivolge al Sinedrio e afferma:

«O gente testarda e pagana nel cuore e negli orecchi, voi sempre opponete resistenza allo Spirito Santo; come i vostri padri, così anche voi. Quale dei profeti i vostri padri non hanno perseguitato? Essi uccisero quelli che preannunciavano la venuta del Giusto, del quale voi ora siete divenuti traditori e uccisori; voi che avete ricevuto la Legge per mano degli angeli e non l'avete osservata.»

Mentre l'odio e il rancore dei presenti diventano sempre più forti nei confronti del santo, quest'ultimo, ispirato dallo Spirito, alza gli occhi al cielo e dice: «Ecco, io contemplo i cieli aperti e il Figlio dell'uomo, che sta alla destra di Dio»³³. A quel punto i presenti lo trascinano fuori dalle mura e iniziano a colpirlo con le pietre; gli ultimi istanti della sua vita sono così descritti: «I testimoni deposero i mantelli ai piedi del giovane chiamato Saulo. E lapidavano Stefano che pregava dicendo Signore Gesù accogli il mio spirito. Poi piegate le ginocchia gridò a gran voce: «Signore, non imputare loro questo peccato! E ciò detto si addormentò».

³² Luca negli Atti accenna al fatto che Stefano, “pieno di grazia e di forza, operava prodigi e segni grandi fra il popolo”, cit., p. 1377.

³³ Atti degli Apostoli 7, 56.

Luca non precisa il luogo dove avviene la lapidazione, anche se sono state fatte varie supposizioni: la zona interessata potrebbe essere la parte nord della città, in quanto pietrosa e abbastanza lontana dalla guarnigione romana. Non viene raccontato nemmeno dove è stato seppellito il martire, è scritto solo che «gli uomini pii seppellirono Stefano e fecero gran lutto per lui».

Spostandoci nel campo artistico possiamo notare che il momento della lapidazione di Stefano viene spesso raffigurato nei cicli di affreschi, soprattutto tra l'VIII e il XII secolo ed è popolare in tutta Europa. Dal Trecento, invece, quest'iconografia è più sviluppata in Italia sia sotto forma di dipinti sia di pale d'altare.

Stefano viene generalmente rappresentato come un giovane sbarbato, vestito con la dalmatica diaconale e la stola. I suoi attributi sono ovviamente le pietre, causa del suo martirio, le quali dal Trecento appaiono di colore dorato o rosso sangue. I simboli che compaiono meno frequentemente sono il libro del Vangelo, simbolo del suo diaconato, e la palma segno tradizionale del martirio.

La figura del santo compare in pittura già nel V secolo, ma il suo supplizio inizia ad essere rappresentato solo nel IX secolo nella cripta di Saint Germaine ad Auxerre, in Francia [Fig. 9].

In un timpano dell'arco vi è uno dei primi esempi della lapidazione. La metà destra della superficie è occupata dal profilo di una città: si possono scorgere torri, vari edifici e una porta in primo piano, fuori dalla quale Stefano viene trascinato dai giudici per affrontare la sua esecuzione; mentre nella parte sinistra due lapidatori stanno scagliando delle pietre su Stefano. Egli è posto in primo piano essendo protagonista della scena e pertanto è di dimensioni maggiori come d'uso nelle rappresentazioni del periodo. All'estrema destra si trova la *dextera domini*³⁴, la quale viene fissata attentamente da Stefano. Il santo non appare sofferente, ma presenta un'espressione neutra così come i lapidatori che hanno uno sguardo privo di emozioni.

Nel XIV il soggetto diventa più popolare; l'immagine più nota di Stefano è quella dipinta da Giotto, il quale ritrae il martire su una raffinata tavola tra il 1330 e il 1335 [Fig. 10]. Giotto raffigura il santo elegante, vestito con una preziosa dalmatica, mentre regge il libro del Vangelo con una mano molto sottile e geometrica. Da notare sono le due pietre, che sembrano quasi uova, che il pittore raffigura sopra la testa del santo. Il protagonista sembra non avvertirne il peso e sembra non provare alcun accenno di sofferenza.

Come si può notare, le opere pittoriche del Trecento, così come quelle dei secoli precedenti, presentano una composizione simile. La scena è divisa in due parti in senso verticale: una contiene Stefano inginocchiato che guarda Dio Padre, quasi sempre raffigurato come *dextera domini*, mentre l'altra vede raffigurati i lapidatori e gli uomini che hanno portato il giovane al martirio.

³⁴ Si tratta di una rappresentazione tipica del Medioevo che incarna la figura di Dio Padre.

Nel Quattrocento quest'iconografia si sviluppa ulteriormente diventando più complessa. Un primo esempio è quello del dipinto di Gentile da Fabriano, uno dei maestri del gotico fiorito in Italia. Egli dipinge la scena della Lapidazione nel 1423-25; si tratta di una tavola a tempera e oro che oggi si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna [Fig. 11]. Rispetto alle precedenti, quest'opera è più dinamica, il movimento è espresso dai lapidatori che si trovano a sinistra, i quali stanno scagliando con ferocia le pietre su Stefano, che si colloca sempre sulla destra, con gli occhi rivolti verso l'alto. Egli è vestito con la tradizionale dalmatica decorata a motivi vegetali e con colori molto ricchi. Anche le vesti dei lapidatori sono sfarzose e curate nei minimi particolari. Si noti, ad esempio, il personaggio al centro della scena che indossa una veste dorata. Il mantello dell'uomo all'estrema sinistra riprende invece la decorazione di quello che abbiglia Stefano. Oltre al movimento si può notare la drammaticità di quanto sta accadendo, ancora una volta però il volto di Stefano appare impassibile, così come quello dei suoi carnefici.

Gli affreschi di Beato Angelico della Cappella Niccolina, nel Palazzo Vaticano, datati 1448, rappresentano i santi Stefano e Lorenzo sono i due protomartiri protagonisti dell'intero ciclo. Qua il pittore ha un'assoluta padronanza dei mezzi espressivi, pur riprendendo la consueta composizione con il santo inginocchiato nel lato destro e i lapidatori con altri personaggi a sinistra.

Nel Cinquecento avviene una vera e propria rivoluzione iconografica. Non solo con l'opera di Giulio Romano, ma già con le rappresentazioni di inizio Cinquecento, quando gli artisti cominciano a rappresentare la scena in modo più tragico.

Un esempio ne è l'opera di Lorenzo Lotto datata 1513-16. La scena della lapidazione [Fig. 12] è ritratta in uno scomparto della predella della *Pala di San Bartolomeo*, ben più nota come *Pala Martinengo* [Fig. 13]. La scena è movimentata dalla vorticosità dei gesti dei lapidatori: emblematico lo sguardo del carnefice al centro. La novità è anche nella figura di Stefano, il quale non è più vestito con abiti sontuosi, ma ha indosso un semplice mantello rosso, che gli lascia scoperta la schiena e le gambe.

Il suo atteggiamento ora esprime sofferenza e il suo sguardo è rivolto verso Dio Padre, qui rappresentato da Lotto sotto forma di luce che filtra tra le nubi. Un cavaliere sulla sinistra sta commentando quanto accade insieme ad un altro personaggio vestito con un mantello azzurro, che riprende quello di Stefano. Entrambi i soldati sono raffigurati di schiena e tengono in mano delle lance, così come i personaggi che si trovano in secondo piano. Il paesaggio un ambiente all'aperto, con profili di rovine che si trovano al centro della scena; questo sfondo richiama proprio quello di Giulio Romano, il quale quattro anni dopo darà vita alla sua pala per la chiesa di Santo Stefano.

Vittore Carpaccio, contemporaneamente a Giulio Romano, dipinge lo stesso soggetto nel 1520 per la Scuola di Santo Stefano a Venezia, quell'opera oggi è conservata nella Staatsgalerie di Stoccarda [Fig. 14].

Questo episodio si distingue dal resto del ciclo di teleri per la realizzazione più tarda, e, infatti, i colori sono più cupi, e la scena appare permeata da un'aria quasi onirica. Su una serie di dune vi sono dei soldati vestiti all'orientale con un turbante in testa probabilmente ottomani e disposti a semicerchio, che raccolgono e scagliano pietre. Stefano, raffigurato mentre un masso lo raggiunge alla testa, è inginocchiato con il volto che esprime una paziente sopportazione e concentrato nell'atto della preghiera. Il suo viso è rivolto verso l'alto, dove una manifestazione luminosa, rappresenta la gloria celeste. La posizione di Stefano sembra molto simile a quella che propone Giulio Romano nella sua tavola.

Di particolare interesse sono i dieci disegni preparatori realizzati come modelli per gli arazzi, commissionati tra il 1514 e il 1515 da Leone X per la Cappella Sistina³⁵. Essi raffigurano scene tratte dalle vite dei santi Pietro e Paolo e descritte negli Atti degli Apostoli; il quinto episodio raffigura proprio il soggetto in seguito dipinto da Giulio: la Lapidazione di Santo Stefano. Si tratta di una scena particolare in quanto rappresenta un momento che non si può ascrivere né alla vita di San Pietro né a quella di San Paolo, in quanto avviene prima della conversione di quest'ultimo. Di esso ci è giunto l'arazzo realizzato da una delle migliori botteghe del tempo guidata dall'artista fiammingo Pieter van Aelst che ha sede a Bruxelles. Purtroppo il cartone originale è andato perduto, possediamo però un disegno, attribuito a Raffello, oggi custodito all'Albertina di Vienna³⁶ [Fig. 15], entrambi sono validi punti di partenza per l'evoluzione iconografica del soggetto e per quanto riguarda le modifiche fatte alla composizione della scena della pala genovese.

2.3 Storia dell'abbazia

La chiesa è uno degli esempi più significativi del romanico in Liguria. Essa viene vagamente definita «antichissima» da Domenico Castagno nella sua *Nuova Guida Storico Artistica di Genova*, unica in città a essere indicata con tale appellativo. Sulla data di fondazione gli studiosi offrono pareri discordanti: il prete Bartolomeo Rinaldi scrive nei suoi documenti che l'abbazia è stata edificata nel 492 e lo stesso testimonia la *Storia cronologica dell'abbazia e chiesa di S. Stefano* redatta dai monaci locali.

³⁵ La serie commissionata da papa Leone X e destinata a decorare la zona inferiore delle pareti della Cappella Sistina, oggi sono esposti alla Pinacoteca Vaticana, mentre i sette cartoni ancora esistenti sono custoditi al Victoria and Albert Museum di Londra.

³⁶ Vienna, Albertina, Inv.- Nr. 211.

Un'altra fonte fondamentale per delineare i punti salienti della storia dell'edificio è il *Manoscritto Asplanati* che posticipa però la data di costruzione al 945. In quel sito esisteva già nel V secolo una chiesetta longobarda intitolata a San Michele Arcangelo³⁷ e, secondo il Castagna, prima ancora vi era un tempio romano.

L'Alizeri nella sua Guida illustrativa fa una premessa prima di descrivere la chiesa:

«[...] come suole de' più augusti santuari, ha pur sua parte d'errori che ne ingombrano la cronaca; essendo natura d'uomini il soverchiare nella lode dei grandi, e il menomare o negleggere i piccoli. Della quale verità ebbe a dolersi per lunghe ed artificiose dispute un'umil chiesuola con il titolo San Michele, che innanzi all'alzarsi del S. Stefano, con uffizi e dignità di parrocchia attendeva alla cura di queste contrade³⁸».

Tra il 970 e il 985 il vescovo di Genova, Teodolfo, fa riedificare ed ampliare la chiesa e l'adiacente monastero, andando ad integrare la torre campanaria, poiché l'edificio era stato danneggiato dalle incursioni saracene. La sua opera veniva ricordata da una lapide, situata nella zona del coro, ad oggi purtroppo distrutta.

Si può supporre che la torre campanaria sia, nella sezione più antica, di epoca bizantina mentre trecentesca è la cella campanaria in mattoni con doppie serie di polifere.

La chiesa viene elevata a parrocchia nel 1054 e nel 1217 viene ricostruita sul modello abbaziale del monastero di Bobbio, i cui monaci avevano già prestato servizio presso la chiesa di Santo Stefano durante i lavori voluti da Teodolfo. L'abbazia subisce poi vari interventi: l'antico monastero viene in parte demolito nel 1327, per far posto alle mura cittadine e scompare definitivamente nel 1538. Il suo antico splendore è ormai tramontato, anche se il monastero viene poi ricostruito alcuni decenni dopo nella seconda metà del Seicento.

A causa della peste del Trecento l'abbazia versa in condizioni precarie dato l'esiguo numero di monaci che la gestiscono, pertanto il papa Bonifacio IX nel 1431 la affida al cardinale Lorenzo Fieschi e la chiesa diviene commenda. Da quel momento la famiglia Fieschi si occupa della sede apportando innovazioni quali l'ampiamiento della chiesa stessa e della cantoria, usufruisce dello spazio precedentemente adibito al battistero ed istituisce infine la Confraternita del SS. Sacramento.

In seguito il beneficio verrà affidato a Gian Matteo Giberti che, sofferente per le condizioni in cui versano chiesa, monastero e monaci, si adopera per riportarla all'antico splendore. Il sopracitato manoscritto Asplanati attesta che proprio Giberti è l'ultimo abate commendatario e che, nel settembre del 1529, come leggiamo negli atti di Nicolò Pallavicino di Coronato, dona la chiesa ai monaci olivetani, in quanto la precedente comunità benedettina è ormai ridotta a due soli religiosi superstiti.

³⁷ ODICINI, 1946, pp.46-69.

³⁸ ALIZERI, 1876, p. 303.

L'ordine olivetano resta fino al 1797, quando l'abbazia verrà affidata al clero secolare. Purtroppo l'edificio viene pesantemente danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale (precisamente il 23 ottobre, il 7 novembre 1942 e la notte tra il 7 e l'8 agosto 1943), in particolare rimangono distrutte l'abside e parte di una navata. L'arcivescovo di Genova vuole la ricostruzione della vecchia chiesa in stile romanico e i lavori finiranno nel 1955, anno in cui verrà consacrata al culto dal cardinale Giuseppe Siri.

Oggi l'abbazia si presenta con una facciata a fasce bianche e nere, che rappresenta il passaggio dallo stile romanico al gotico; inoltre è la prima architettura genovese ad essere realizzata in blocchi di marmo e pietra nera di Promontorio. L'ala sinistra [Fig. 16] è stata recentemente aggiunta e dotata di un proprio ingresso.

Sulla facciata della chiesa sono visibili iscrizioni contenenti i fasti della famiglia Da Passano, i cui rapporti con l'abbazia hanno origini lontane nel tempo. Le incisioni, risalenti al 1610, sono state eseguite da Antonio Da Passano in occasione dell'acquisizione da parte della sua famiglia del giuspatronato della chiesa, ma risultano molto rovinate. Sull'architrave del portale maggiore è visibile un'iscrizione celebrativa dello stesso artista, mentre su quello laterale si può ammirare un architrave a rilievo con le figure di San Michele e San Giovanni Battista. Sulla lunetta figura un sarcofago romano risalente al IV secolo d.C.; al di sopra è visibile la testa di un putto realizzata in occasione del rifacimento del portale del 1622.

Lo stile romanico della chiesa trova la sua più alta espressione nell'area absidale, con il caratteristico motivo delle arcate cieche su semicolonne in pietra, che si ripete anche all'interno [Fig. 17].

Nella controfacciata, è visibile la cantoria in marmo fatta eseguire, come suddetto, dall'Abate Lorenzo Fieschi, in occasione di un ampliamento della struttura nel 1499. Ad opera degli artisti Benedetto da Rovezzano e Donato Benti³⁹. Le quattro formelle centrali raffigurano David, Orfeo, Jubal e Apollo: musicisti e cantori rappresentati con diversi strumenti musicali, che simboleggiano il potere spirituale della musica; purtroppo però lo stato di conservazione attuale è alquanto precario.

Oltre al capolavoro di Giulio Romano, all'interno della chiesa si trovano altre opere interessanti: sulla parete sinistra è posto un *Crocifisso* della seconda metà del XVII secolo e realizzato da Domenico Piola⁴⁰, un importante artista genovese. Proseguendo si può ammirare olio su tela un *Riposo in Egitto* [Fig. 18] coevo al precedente dipinto, in origine appartenente alle Agostiniane del Convento della Purificazione e poi giunto in Santo Stefano agli inizi del secolo XIX dal soppresso monastero sito in

³⁹ Due scultori provenienti dall'area toscana.

⁴⁰ Domenico Piola è stato un pittore e incisore nato a Genova nel 1627 e morto in città nel 1703.

Via Giulia. Vi sono poi altre due opere piuttosto rilevanti: il *Martirio di San Bartolomeo* [Fig. 19] di Giulio Cesare Procaccini, pittore bolognese, e la *Resurrezione* [Fig. 20] di Giovan Battista Baiardo⁴¹.

⁴¹ Giovan Battista Baiardo (Genova, ... – Milano, Genova 1657) è stato un pittore italiano.

CAPITOLO 3. QUESTIONI ATTRIBUTIVE E FORTUNA DELL'OPERA

3.1 L'impronta del maestro

L'opera giuliesca presenta continui rimandi ad importanti lavori del maestro, come la *Trasfigurazione* e i cartoni per gli arazzi che Raffaello realizza negli anni immediatamente precedenti: come accennato in precedenza, la scena della *Lapidazione* è presente anche nelle Storie di Pietro e Paolo commissionate da papa Leone X che richiede al Sanzio di progettare i relativi disegni preparatori.

Nonostante la presenza del pittore e disegnatore fiammingo Bernard van Orley, incaricato di far rispettare il progetto di Raffaello, l'arazzo avrà di fatto una composizione della scena diversa, determinata dal formato che è inusualmente quadrato. Esso presenta una disposizione dei personaggi che non ritorna nelle altre opere analizzate: Stefano è situato sulla destra e di fronte a lui vi è solo Saulo, separato dagli aguzzini, partecipa insieme al martire alla visione divina, quasi a profetizzare la sua futura conversione. Gli angeli paiono spostare fisicamente le nuvole, aprendo il passaggio alla Trinità, quasi a materializzare le parole che il santo pronuncia prima di spirare⁴².

Sfortunatamente tre dei dieci cartoni sono andati perduti, tra cui proprio quello con il Martirio di Santo Stefano; di questo episodio abbiamo però un disegno, come sappiamo, attribuito all'Urbinate e conservato all' Albertina di Vienna. Si tratta di un pezzo interessante ma, secondo gli esperti, di difficile datazione⁴³: pur raffigurando la Lapidazione, presenta una composizione differente da quella dell'arazzo ed è ascrivibile ad una fase precedente dello stile del pittore.

Il disegno (realizzato a penna su carta) è sicuramente conosciuto da Giulio, che ne trae ispirazione per comporre la sua scena: riprende infatti sia la posizione di Saul e sia la distribuzione dei lapicidi, entrambe lontane dalla tradizionale iconografia. Questa disposizione dei personaggi è la stessa in entrambi i cartoni⁴⁴ e nel dipinto.

Secondo la maggior parte degli esperti il cartone vaticano è ritenuto migliore rispetto alla tavola sotto diversi punti di vista; in particolare Hartt ritiene che i volti delle due persone della Trinità siano di qualità superiore, così come il viso del Saul che perde molta della sua intensità⁴⁵ nel dipinto. Il tutto verrebbe compensato da una maggior padronanza della scena; su questo punto bisogna considerare che Hartt esprime le sue riflessioni prima della pubblicazione del foglio parigino. Il disegno, conservato all'Accademia di Belle Arti⁴⁶ di Parigi [Fig. 21], realizzato su carta a penna, inchiostro bruno, acquarello e con lumeggiature bianche in biacca, è stato presentato per la prima volta da S.

⁴² «Ecco, io contemplo i cieli aperti e il Figlio dell'uomo, che sta alla destra di Dio».

⁴³ Stefania Pasti cita Joannides, 1983, p.197, n.261 che lo definisce un «puzzling drawing».

⁴⁴ Volendo seguire l'ipotesi di S. Pasti che attribuisce a Giulio anche il progetto del foglio parigino.

⁴⁵ HARTT, 1944, pp. 90-91.

⁴⁶ Inv. 334.

Ferino Pagden, durante le celebrazioni per la nascita di Raffaello nel 1983. È stato da subito annoverato tra le opere del maestro urbinato, benché l'ipotesi della studiosa si basasse solo su questioni stilistiche e non su fonti documentarie. Ella sostiene che questo disegno abbia una gestione dello spazio ed una composizione più organica e armoniosa, coerente con lo stile di Raffaello, soprattutto se comparata al cartone romano. Non è d'accordo P. De Vecchi⁴⁷ il quale ritiene che l'opera sia un disegno di Giulio data la concitazione violenta, tipicamente giuliesca, che invade la scena.

Farida Simonetti nel proprio saggio (citando la presentazione della Ferino Pagden) ritiene che in questo cartone vi sia una maggiore padronanza della scena rispetto a quello di Giulio. L'organizzazione dello spazio è, per entrambe le studiose, evidentemente raffaellesca, in quanto la prospettiva è generata dalla disposizione dei personaggi che con le loro forme ne costruiscono la profondità, diversa sarebbe l'impostazione del Pippi che sfrutta lo scorcio degli edifici per ottenere lo stesso effetto.

La Pagden in un successivo saggio, dal titolo *Invenzioni raffaellesche nel libretto di Venezia*⁴⁸, cita lo studio conservato a Windsor in quanto somigliante al nudo maschile noto come *Uomo della paura*. Esso compare nel cosiddetto *Libretto Veneziano*, una raccolta di disegni e studi di Raffaello e lo ritroviamo sia nel disegno dell'Albertina sia in quello parigino. Questo avrebbe avvallato l'ipotesi, ad oggi non più plausibile, che il maestro fosse l'autore del disegno del tormentatore⁴⁹ [Fig. 22] conservato a Windsor. Esiste un ulteriore studio di lapicida⁵⁰ [Fig. 23] che ritroviamo in tutte le composizioni, posto in secondo piano.

La grande distanza dei due cartoni, secondo la Pasti, è tuttavia data non dalla spazialità, ma dal diverso rapporto tra la teofania e il martire: nel cartone parigino lo spazio centrale è pervaso unicamente dalla luce che irradia e tocca il capo del santo creando un cono luminoso rovesciato delimitato dalle figure dei lapicidi che però non si frappongono tra Stefano e la Trinità. Nella versione finale tuttavia questa comunicazione è spezzata: i lapicidi chiudono il cerchio intorno al santo che, pur rivolgendo sempre lo sguardo verso l'alto è situato troppo avanti per vedere realmente l'apparizione divina, la cui luce rimane oscurata dietro le spesse nuvole grigie che la sostengono e separata ancor di più da quanto accade nel mondo terreno dalle rovine poste quasi come una barriera tra le due sfere e solo accennate nell'altro progetto. Stefano appare ancora più drammaticamente solo. L'unico contatto è la mano di Saulo tesa a sfiorare la sua in un gesto tutt'altro che benevolo.

⁴⁷ In *Raffaello in Vaticano*, pp.311-314.

⁴⁸ PAGDEN, 1987, pp. 63-72.

⁴⁹ Windsor Castle, The Royal Collection, Royal Library 03 39.

⁵⁰ Paris. Musée Du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10920.

Spostando l'attenzione sul cartone vaticano ne ripercorriamo le vicende grazie ai saggi di Stefania Pasti e Luca Carbone.

È verosimile pensare che il cartone conservato alla Pinacoteca Vaticana [Fig. 24], fosse rimasto a Roma e più precisamente nelle mani di Raffaellino del Colle⁵¹ a cui il Pippi aveva di fatto lasciato la bottega, completa di disegni e cartoni, quando era partito alla volta di Mantova. Sappiamo infatti che egli era in possesso del cartone della *Pala Fugger* [Fig. 25], opera coeva alla Lapidazione, quindi non è azzardato supporre che li possedesse entrambi. Sappiamo inoltre che Raffaellino era originario dell'Umbria dove torna a seguito del Sacco di Roma e dove rimane fino alla morte. Un dato utile, perché successive notizie riguardanti il cartone lo collocano proprio in questa regione. Inoltre dal testo dell'Anonimo Magliabechiano sappiamo che il cartone è stato visto a Perugia nel 1543.

Negli anni Settanta del Seicento il padre oratoriano Sebastiano Resta⁵² fa collocare nella Biblioteca della Congregazione dell'Oratorio alla Vallicella il cartone della Lapidazione di Santo Stefano, che lì rimane fino al 1812, quando viene requisito per ordine dei funzionari napoleonici e portato in Campidoglio, per poi essere definitivamente collocato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani⁵³.

Dalle postille del Resta e dai documenti dell'Archivio della Congregazione conosciamo il nome del donatore:

«il disegno grande originale sta nella libreria della Chiesa Nova di Roma, lasciatoli in legato dal Nicolini musico basso circa l'anno 1670 più o meno ch'egli morì et io lo feci collocare in libreria. Sebastiano Resta»⁵⁴.
«Il Signor Bartolomeo Nicolini musico della Capella del Papa, basso eccellente, donò il disegno della lapidatione di S. Stefano che sta in Lebraria, e scudi 40 a S. Filippo, il detto disegno in pittura dicano che stia a Genova di Giulio Romano»⁵⁵.

Bartolomeo Nicolini nacque a Calvi in Umbria intorno al 1594, giovane dotato e curioso, ma nato in una comunità contadina, decide per fare carriera di dirigersi a Roma.

Non conosciamo quale sia stata la sua formazione, potrebbe avere ricevuto i primi rudimenti del canto in alcune cappelle locali. Non è insolito che musicisti umbri come lui, calchino le scene romane, né siamo in grado di affermare quale personaggio lo introdusse in città.

Sappiamo però che nel 1624 viene ammesso alla Cappella Papale, che riservava ai suoi membri un significativo trattamento economico che prevedeva, tra l'altro, anche la donazione di un beneficio e

⁵¹ Fu uno degli ultimi allievi diretti di Raffaello, che assisté durante i lavori della Villa Farnesina e nei tanti compiuti dal maestro in Vaticano. Dopo la morte di Raffaello, Raffaellino lavorò sotto Giulio Romano nella Sala di Costantino in Vaticano ed a Mantova in Palazzo Te.

⁵² Sebastiano Resta (1635-1714) fu confratello dell'Oratorio di San Filippo Neri e colto collezionista di opere antiche.

⁵³ INCISA DELLA ROCCHETTA, 1970, pp.48-61.

⁵⁴ Annotazione dello stesso Resta alle *Vite* del Vasari.

⁵⁵ INCISA DELLA ROCCHETTA, 1970, pp. 49-50.

il compenso aumentava ulteriormente se si ricopriva un ruolo particolare come quello di camerlengo, carica rivestita da Nicolini. Di conseguenza possiamo supporre che alla morte egli avesse accumulato un patrimonio cospicuo, tra i suoi lasciti elencati nel testamento nulla trapela sulla provenienza del cartone di Giulio Romano, né sulla donazione agli Oratoriani, così come al momento nulla è stato rivelato né nell'Archivio Storico Comunale di Calvi dell'Umbria, negli archivi notarili, o nell'Archivio di Stato di Roma.

Luca Carboni, da cui ho ricavato le nozioni sulla figura di Nicolini, ipotizza però un probabile collegamento con la figura del consigliere Francesco Angeloni⁵⁶, che fu al servizio prima di Pietro e poi di Ippolito Aldobrandini jr., e fece da tramite per l'acquisizione dei pezzi per le loro collezioni d'arte. Di origine umbra, fu collezionista egli stesso come Nicolini anch'egli vicino agli Aldobrandini ed è assai probabile che si conoscessero e frequentassero. Quindi che abbia acquistato il cartone per suo tramite o all'atto della dispersione della collezione del ternano è un'ipotesi da prendere in considerazione⁵⁷.

Sappiamo che nel 1670 fu donato alla Biblioteca Vallicelliana e fosse diviso "in due pezzi"; nel 1812 fu trasferito in Campidoglio e infine nella Biblioteca Vaticana. L'esperta Sylvia Ferino Pagden riporta che il disegno era stato oggetto di diversi restauri, benché solo uno risulti documentato, ed è probabile che i due fogli che lo compongono siano stati riuniti proprio in quell'occasione nel 1817.⁵⁸

3.2 Controversie attributive

Autore e committente dell'opera si confondono nel tempo, soprattutto nelle cronache locali e negli scritti del Cinquecento, quando Giulio era ancora vivo, come leggiamo nel sopracitato testo dell'Anonimo Magliabechiano del 1543-44, fin da subito sorgono opinioni contrasti sull'autore sia della pala sia del cartone. Quando l'opera arriva a Genova viene dichiarata lavoro a due mani di Raffaello e Giulio Romano, come si può leggere dagli scritti di Bartolomeo Rainaldi e Federico Federici. L'architetto Rainaldi la descrive infatti così: «Vi è la mano sinistra di S. Stefano Protomartire, donatale insieme con l'ancona dell'altare maggiore, che è parte di Giulio Roman, e parte di Raffaele d'Urbino, dal predetto Gio: Matteo Giberti, che l'aveva avuta da Leone X e da Giulio Cardinale de Medici.».

⁵⁶ Fu storico, umanista e antiquario italiano nato a Terni.

⁵⁷ CARBONI, 2018, p. 26.

⁵⁸ PAGDEN, 1987, pp. 63-72.

Il magistrato Federici fu Cristoforo afferma, invece, che: «L'Ancona maggiore è Opera di Raffael e da Urbino, cominciata, e finita da Giulio Romano ad istanza del Card(inal) e de Medici, e di Gio. Matteo Giberti di cui era quest'Abbazia».

Federico Alizeri nella sua *Guida illustrata per il cittadino della città di Genova* parla della tavola:

«[...] se prima non si discopra al nostro avido sguardo l'insigne tavola di Giulio Romano che sorge isolata in sé sull'altare, superba e magnifica [...] Già morto Raffaello l'elezione non poteva esser dubbia; ed è noto in qual grazia fosse Giulio e presso il Datario e presso la Santità di Clemente. [...] intanto è noto che la gran tavola non fu regalata che intorno al 1530 e sappiamo dal Vasari che il Pippi s'affaticò intorno ad essa quanto forse non fece in altra opera. Al qual giudizio echeggiò in certa guisa un errore di volgo, che ascrive niente men che a Raffaello questa parte del quadro, con aperta mentita alla ragione negli anni. D'altro canto chi è punto sottile a conoscer nell'arte, non mette divario fra quel ch'è sommo della mirabile istoria, e quel che mostrasi in basso, ove il volto ed ogni atto del Protomartire han tanto di soavità da ricordar quel divino, e 'l feroce agitarsi dè lapidatori è un compendio della dottrina onde salì quella scuola al primato della pittura italiana.»⁵⁹

Egli spiega appunto che, nonostante quanto scritto dal Vasari, per lungo tempo la tavola era stata erroneamente attribuita al maestro urbinato.

Mentre Raffaele Soprani nelle sue *Vite*, parlando di Francesco Spezzino⁶⁰ lo identifica come autore di un restauro del volto del martire, mentre nella vita del pittore Bartolomeo Biscaino cita così la pala: «il Santo di Raffaele o, come altri vogliono di Giulio Romano».⁶¹ Da ciò risulta evidente come fosse sostanzialmente scontato, anche per gli studiosi del tempo, attribuire al maestro l'opera dell'allievo. Come spiegato nel precedente paragrafo, si presuppone che Giulio avesse lasciato il cartone preparatorio nella bottega romana al momento del suo trasferimento a Mantova e che a prenderne la guida sia stato Raffaellino del Colle, quindi è possibile che sia stato quest'ultimo ad avvallare l'ipotesi che l'autore fosse Raffaello, ed è altresì probabile che Giulio non lo abbia mai saputo, essendo ormai lontano, e pertanto non abbia potuto rivendicarne la paternità.

Nel saggio *Pittori in tribunale*⁶² di Migliorini e Assini, i due autori riportano un documento manoscritto del primo quarto del XVIII secolo, conservato nell'Archivio Storico del Comune di Genova. Esso conferma la consuetudine, da parte dei conoscitori locali, a considerare la tavola di santo Stefano opera di Raffaello: nell'elenco delle opere di "Raffaello d'Urbino" presenti in città leggiamo infatti il "*Martirio di s. Stefano*, quadro d'altare in S. Stefano".

⁵⁹ ALIZERI, 1876, pp. 306-307.

⁶⁰ Francesco Spezzino è stato un pittore genovese allievo di Luca Cambiaso e Giovan Battista Castello.

⁶¹ SOPRANI, 1674, p. 202.

⁶² MIGLIORINI, ASSINI, 2000, pp. 55-61.

Negli atti giudiziari di un processo per copie e falsi tra un tale Ottaviano de Ferrari⁶³ contro il pittore Giovanni Lorenzo Bertolotto⁶⁴, risulta che un gran numero di pittori genovesi dell'epoca, citati in qualità di testimoni, nel rispondere su chi fosse sull'autore della *Lapidazione di santo Stefano* dimostrano palesemente di essere in difficoltà. Seppur alcuni abbiano visitato la città eterna, per lo più studiavano le opere di Raffaello attraverso copie o stampe e possiedono una scarsa conoscenza degli originali del maestro presenti a Genova. La maggior parte si divide nell'attribuzione tra maestro e allievo mentre alcuni dichiarano si tratti di un'opera a due mani e per lungo tempo la pala ha rappresentato uno dei punti più alti della diffusione della cultura raffaellesca⁶⁵.

3.3 Echi del modello giuliesco in Liguria

L'arrivo della pala, non ha rivoluzionato in maniera significativa la produzione artistica ligure. Solo in alcuni casi gli artisti dimostrano di aver appreso la novità apportate da Giulio, riprendendo ad esempio la composizione bipartita, ma la dinamicità e la teatralità della tavola del Pippi, non sono presenti in nessuna delle opere coeve. Come spiega la studiosa Ezia Gavazza la piena adesione all'esperienza di Giulio Romano si avverte nella nuova generazione di pittori che operano nella seconda metà del Cinquecento come Andrea e Ottavio Semino e soprattutto con Luca Cambiaso, forse l'unico ad accostarsi all'espressività giuliesca.

Secondo l'esperta Farida Simonetti “la carica innovativa contenuta in un dipinto così ricco e complesso avrebbe dovuto scuotere le calme acque della cultura figurativa genovese, ma invece non fu colta”. Purtroppo molti cercano di assorbire gli elementi innovativi e romani ottenendo risultati mediocri frutto di un approccio superficiale allo studio.

È con la *Deposizione di Multedo*, ispirata alla pala giuliesca, che il Sacchi tenta di rinnovare il suo stile [Fig. 26]. L'opera è datata 1527 ed è conservata all'interno della chiesa di Santa Maria di Monte Uliveto, nella località di Multedo, una frazione del genovesato. La pala ripropone elementi presenti nelle opere fiamminghe conservate nelle chiese genovesi, visibili negli atteggiamenti dei personaggi e nella resa minuziosa dei tessuti, inoltre troviamo accostamenti con le opere manieriste toscane-romane. L'opera si avvicina a quella di Santo Stefano per le dimensioni e per la scansione della scena su due livelli: uno divino e l'altro terreno.

Pier Francesco Sacchi, insieme a Teramo Piaggio ed Antonio Semino, è l'artista che meglio coglie il rinnovamento della cultura pittorica nell'arco del ventennio 1510-1530.

⁶³ Ottavio de Ferrari (Milano, 20 maggio 1607 – Padova, 8 marzo 1682) è stato un archeologo, filologo e bibliotecario italiano

⁶⁴ Giovanni Lorenzo Bertolotto (Genova, 1640 – Genova, 1721) è stato un pittore italiano.

⁶⁵ ASSINI, MIGLIORINI, 2000, p.55.

Il Sacchi ne dà prova con la *Deposizione di Multedo*, gli altri due artisti con il *Martirio di Sant'Andrea*, una tavola realizzata a due mani nel 1532 e conservata nella chiesa di Sant'Ambrogio di Cornigliano, a Genova [Fig. 27]. Di fatto la figura del martire crocifisso Andrea, non esprime nessun tipo di sofferenza o drammaticità, a differenza del Santo Stefano, il cui volto specialmente nel cartone è straordinariamente espressivo e coinvolgente. Le figure in primo piano non sembrano esprimere alcun sentimento: si veda, per esempio, la ragazza all'estrema sinistra, la quale guarda il giustiziato con estrema pacatezza e tranquillità, o la figura all'estrema destra, che con la mano appoggiata al mento, guarda verso lo spettatore, anziché al martirio. Il paesaggio sembra la parte del dipinto che si avvicina di più alla tavola di Giulio Romano: le architetture e i personaggi sullo sfondo sembrano essere ripresi dalla pala, anche se sono studiati in maniera meno minuziosa e consapevole dando infatti un senso di affollamento e disordine.

Nei primi anni del '600 viene commissionata da Andrea Doria la pala con la Lapidazione di Santo Stefano [Fig. 28] per la cappella intitolata a Stefano Doria nella chiesa del Gesù; il pittore incaricato è Giovanni Battista Paggi, artista genovese. Le due pale si trovano in linea d'aria a poche centinaia di metri l'una dall'altra e sicuramente il Paggi ha visto la tavola del Romano e ne ha abilmente colto i caratteri essenziali. Confrontandole si può notare che l'artista genovese ne ha studiato attentamente la composizione: oltre alla separazione in orizzontale della scena, riprende anche alcune pose dei lapidatori.

Il pittore riesce a catturare la dinamicità dell'artista romano e grazie ai gesti così enfatizzati dei lapicidi e all'insita drammaticità dell'evento, riesce a restituirne anche la teatralità che viene espressa soprattutto dal Santo Stefano con il suo sguardo sofferente e la bocca spalancata. Il paesaggio è simile a quello di Giulio, mentre sembrano essere una "novità" il lapidatore all'estrema destra e la parte superiore resa più dinamica dagli angioletti che portano una corona di fiori al santo.

Un altro artista secentesco che si interessa alla tavola di Giulio è Gioacchino Assereto⁶⁶, che realizza due opere raffiguranti la Lapidazione, un bozzetto conservato alla Pinacoteca Nazionale di Lucca e un dipinto nei depositi di Palazzo Bianco a Genova [Fig. 29-30]. I due lapidatori a sinistra nel primo disegno sono ripresi dalla pala di Giulio Romano per le pose e il dinamismo che esprimono, l'opera genovese è invece meno drammatica; sullo sfondo sono presenti le consuete rovine. La figura di Santo Stefano riprende quella del Romano: è infatti presentato nella medesima posizione.

⁶⁶ SOPRANI, 1768, pp.272-273.

Capitolo 4. VICENDE E STUDI SUCCESSIVI

4.1 Il trasferimento al Museo Napoléon

Durante l'età napoleonica, precisamente nell'aprile del 1812, il dipinto viene trafugato dalla chiesa di Santo Stefano e portato in Francia per essere esposto al museo voluto da Napoleone⁶⁷. In questi anni Carlo Baratta⁶⁸ è nominato conservatore del museo ed è incaricato di eseguire delle indagini su alcuni dipinti conservati nei palazzi di famiglie aristocratiche di Genova. Nel 1811 compare sulla scena genovese Dominique -Vivant Denon, che dal novembre 1803 è direttore del museo di Parigi⁶⁹. Egli appoggia la nomina di Baratta a “conservatore” e vuole che la collezione si arricchisca di opere d'arte. Vivant ordina pertanto il trasferimento di alcuni dipinti dagli uffici pubblici al deposito dell'ex convento di San Filippo Neri e fa redigere un inventario per registrare tutti i quadri appartenuti agli oratori soppressi. Il direttore del futuro Louvre concentra la sua attenzione sulla pittura genovese del periodo barocco, ma rimane affascinato dalle opere di scuola toscana come la pala di Filippino Lippi⁷⁰ nella Cappella Lomellini con San Sebastiano, Giovanni Battista e Francesco del 1503 [Fig. 31]. Tra le opere portate in Francia possiamo ricordare i *Quattro Dottori della Chiesa* e il *San Giorgio e il Drago* di Pier Francesco Sacchi [Fig. 32-33], *l'Adorazione dei Pastori* di Bernardo Fasolo e infine *La Lapidazione di Santo Stefano*.

Al momento della deportazione vi è una commissione, composta da Carlo Baratta, Santino Tagliafichi e Michele Cerruti, incaricata di valutare l'idoneità al trasporto delle opere. Esaminando il dipinto di Giulio Romano risulta evidente agli esperti il pessimo stato di conservazione: zone della pellicola pittorica sono in procinto di staccarsi e le tavole sottostanti sono infestate da insetti. Vi è anche l'opposizione dell'amministrazione civica a questa deportazione, ma il governo francese fa pressione su Denon, a cui non rimane altra scelta che portare il dipinto a Parigi. Una volta arrivate le opere d'arte vengono sottoposte a restauro e dotate di nuove cornici, per essere esposte e la *Lapidazione di Santo Stefano* viene appesa proprio vicino alla *Trasfigurazione* di Raffaello⁷¹ a porre in continuità l'opera del maestro e dell'allievo.

⁶⁷ Dapprima il museo di chiama Musée Central des arts, successivamente, nel 1802 viene ribattezzato Musée Napoléon.

⁶⁸ Carlo Alberto Baratta fu un pittore genovese autodidatta (1754-1815) e responsabile del museo municipale, nonché incaricato dell'invio delle opere genovesi a Parigi.

⁶⁹ Dominique de Vivant Denon è un diplomatico, incisore, scrittore, vissuto a cavallo tra '700 e '800. Dal 1804 alla Restaurazione è direttore generale dei Musei; come tale fu il primo organizzatore del Louvre. Noto la sua raccolta di opere d'arte, poi dispersa, di cui si ha il catalogo illustrato pubblicato postumo (*Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, 1829).

⁷⁰ Filippino Lippi (Prato, 1457 – Firenze, 1504) così chiamato per distinguerlo dal padre Filippo Lippi, fu allievo presso la bottega di Sandro Botticelli.

⁷¹ SIMONETTI, 1983, p.25

Il restauro pare sia stato voluto da Jean-Louis David ed eseguito poi dal pittore Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson. Il saggio di Stefania Pasti spiega che il restauro francese (rilevato durante i lavori al dipinto del 1983) ha riguardato solo il volto del santo⁷². Come sostiene anche G. Incisa della Rocchetta nel suo articolo, questi ritocchi hanno portato via molto della caratterizzazione del viso del santo rendendone l'espressione più distesa, quasi estatica, chiaramente lontana dall'originale intento di Giulio, e facendone di fatto una testa di gusto neoclassico.

Dopo la caduta di Napoleone, le opere vengono in parte restituite, Ludovico Costa de Beautegard è incaricato di eseguire le trattative di rimpatrio; tornano a Genova, oltre alla tavola di Santo Stefano, quella di *San Giorgio e il drago* del Sacchi, oggi conservata a Levanto, e quella del Lippi conservata a Palazzo Bianco⁷³. Ritornato alla sua sede originaria, il dipinto di Giulio è accolto trionfalmente dai parrocchiani e dai cittadini.

Durante la seconda guerra mondiale il dipinto viene allontanato da Genova e custodito in un luogo sicuro. Al termine del conflitto fa la sua apparizione nella Chiesa di Santa Marta, che fu sede provvisoria della parrocchia di Santo Stefano e in seguito, finalmente, ritorna all'omonima Chiesa.

4.2 La cornice del dipinto

Originariamente l'opera è collocata nell'abside della chiesa a decorare l'altare maggiore, ed è inserita all'interno di una cornice monumentale in legno, intagliata e dorata. A questo proposito è utile rivedere un passo di Carlo Giuseppe Ratti, il quale afferma che: «Più di tutte merita di essere osservata quella dell'altar maggiore locata entro un nobile ornato [...] sopra tal quadro si vede lo stemma de' Medici col triregno, e le chiavi, e sotto questa iscrizione: Leonis X P. M. Fratisque Julj Cars. Medices beneficio templo Praef.⁷⁴». Durante la cattività parigina ne vengono tratte una serie di incisioni destinate a far parte della biblioteca imperiale e che vengono pubblicate a margine ne *Le Osservazioni storiche sul quadro di Giulio Romano rappresentante la lapidazione del Protomartire di Santo Stefano*, dove si dice che il dipinto è «situato [...] fra de eleganti colonne dorate, ed intagliate alla raffaellesca⁷⁵».

Come suddetto, dipinto e cornice sono riuniti dopo il ritorno a Genova. Federico Alizeri, infatti, nella sua Guida artistica del 1846 la descrive così: «gli ornamenti originali ch'essa conserva, ideati a

⁷² SOPRANI, pp.33-34.

⁷³ VAZZOLER, 2003, pp.255-267

⁷⁴ RATTI, 1780, p. 76.

⁷⁵ VAZZOLER, 2003, pp.251-257

decorazione del quadro sul bello stile bramantesco [...] dacchè la cupidigia delle novità seppur tiene conto de' dipinti, rare volte rispetta le cose accessorie⁷⁶».

Queste sono le uniche testimonianze dell'esistenza della cornice che Maddalena Vazzoler ha potuto trovare. L'esperta Farida Simonetti ritiene che essa sia andata distrutta e non solo perduta, in quanto non sarebbe stata posta al sicuro insieme alla pala, la Vazzoler aggiunge un "probabile" a quest'ipotesi. È plausibile anche che durante questo spostamento, essendo state separate le tavole della pala dalla cornice, quest'ultima si sia spezzata.

L'aspetto della cornice ci è pervenuto grazie ad una fonte d'archivio che contiene un disegno ottocentesco che presumibilmente la raffigura. È stato eseguito con inchiostro nero e acquarello su carta azzurrognola sottilissima⁷⁷ [Fig. 34]. La Vazzoler ipotizza che il disegno ottocentesco possa essere di mano di Carlo Baratta, per il fatto che egli fosse solito utilizzare proprio una carta azzurrognola; tuttavia il carattere documentario del disegno contrasta con questa ipotesi.

Osservando il disegno si può dedurre che il dipinto fosse abbellito da una preziosa cornice inserita tra due colonne tortili monumentali, terminanti in capitelli corinzi. Ciascuna poggiava su un piedistallo e sorreggeva un architrave all'interno del quale vi stava l'iscrizione dedicataria e al di sopra un cartiglio ovale sorretto da due angeli in cui sono riportate le ultime parole del santo.

La data della realizzazione della cornice è incerta, ma si suppone sia coeva alla tavola. Il progetto appare ben lontano dai canoni stilistici degli artisti presenti in Liguria in questo periodo, in quanto presenta dei richiami con l'arte romana di gusto classicheggiante ed è pertanto probabile sia stata fabbricata in un ambiente di cultura raffaellesca.

Da alcune lettere di Sebastiano del Piombo possiamo dedurre che non fosse affatto insolito per i pittori ideare e disegnare le cornici per le proprie opere; Raffaello ad esempio si era rivolto per le realizzazioni di molte cornici dei suoi dipinti all'esperto ebanista Giovanni Barili.

Le colonne nella cornice somigliano a quelle raffigurate da Giulio nel dipinto della Circoncisione, oggi conservato al Louvre [Fig. 35]. Si può ipotizzare quindi che il disegno della cornice sia stato fatto da un artista che si è ispirato a Giulio Romano, guardando le opere prodotte a Roma o, addirittura, che sia dello stesso Pippi. Altro esempio può essere la Donazione di Costantino, [Fig. 36] attribuita a Giulio forse aiutato dal Penni e da Raffaellino dal Colle. La scena è ambientata all'interno di un edificio che ricorda l'antica basilica di San Pietro, con la lunga navata paleocristiana raffigurata in prospettiva, l'abside decorata da mosaici e la tomba dell'apostolo Pietro con quattro colonne tortili situata in fondo davanti all'altare. Proprio le colonne tortili sono le protagoniste dell'architettura entro

⁷⁶ ALIZERI, 1846, p.

⁷⁷ Il disegno è conservato nel fondo napoleonico dell'Archivio Storico del Comune di Genova, all'interno di un fascicolo intitolato Documenti relativi al quadro di Santo Stefano del pittore Giulio Romano trasportato a Parigi, conservati in A.S.C.G. Amministrazione decurionale, Impero francese, 311.

cui è inserita la scena. È possibile che Giulio Romano, lavorando a questo affresco, abbia anche ideato la cornice per la pala: se si osserva l'opera, sullo sfondo si possono vedere due colonne che incorniciano l'altare, proprio come fanno quelle nel disegno ottocentesco con la tavola genovese. Oltre a ciò è da notare l'estrema somiglianza del particolare della cornice interna, visibile dal disegno ottocentesco, con quella dell'Estasi di Santa Cecilia [Fig.37], progettata da Raffaello. Si tratta di una cornice lignea dorata, "fioritissima" con cui condivide una sorprendente somiglianza nei motivi vegetali. È quindi anche plausibile che il disegno della cornice per la pala di Santo Stefano sia stato fatto dal maestro urbinato negli ultimi anni della sua vita, dopo la commissione della pala.

La cornice, proprio come la tavola, avvia l'elaborazione di un nuovo linguaggio pittorico e viene presa a modello in vari lavori nei secoli successivi, come gli altari all'interno della Chiesa del Gesù a Genova, con le loro colonne tortili e lo stile romano, tendente al barocco⁷⁸.

4.3 Un nuovo approccio: l'autoritratto del committente sotto le spoglie del santo

Il saggio di Stefania Pasti è stato una fonte indispensabile per la stesura di questo elaborato e in particolare per questo approfondimento, che ho potuto presentare grazie alle due appendici al saggio scritte da Marco Bussagli e Davide Abate⁷⁹. Esse partono dall'analisi del cartone dal punto di vista fisiognomico mettendolo a paragone con i ritratti che raffigurano Gian Matteo Giberti, purtroppo il dipinto non può essere preso come metro di paragone in quanto, come già accennato è stato soggetto a restauri. Disgraziatamente durante le sommosse popolari nel 1575 era stato danneggiato dal piombo di un archibugio (o di un moschetto) nella zona del mento e riparato dal pittore Francesco Spezzino, che aveva in precedenza studiato a lungo e realizzato alcune copie della tavola, pertanto buon conoscitore del dipinto. La correzione in stucco è stata esaminata durante il restauro del 1983 e si nota che neppure il rifacimento francese era riuscito a sanare completamente il trauma. Purtroppo questi ritocchi hanno privato il viso della freschezza e dell'intensità che lo rendono così originale nel cartone. Pertanto, quest'ultimo è l'unica fonte utilizzabile per effettuare un confronto tra la testa del santo e i ritratti di Gian Matteo Giberti. Purtroppo di quelli realizzati durante il suo soggiorno veronese, molti sono andati perduti; le fonti attestano che un disegno fu realizzato da Antonio Badile, a cui il segretario del vescovo tenterà di richiederne un secondo, ma purtroppo il volto del Giberti era reso irriconoscibile dalla lunga malattia. A Verona, nel museo di Castelvecchio, è conservato una

⁷⁸ VAZZOLER, 2003, pp.252-253.

⁷⁹ Autori delle appendici tecniche relative al confronto tra il cartone e i ritratti di Giberti e lo studio morfologico fisiognomico condotti rispettivamente da D. Abate, illustratore, graphic designer, assistente di laboratorio video e tutor in master di animazione all'Accademia di Belle Arti di Roma, e M. Bussagli Professore di prima fascia di Anatomia Artistica e responsabile della Scuola di Pittura della medesima.

tavoletta⁸⁰ del Giberti dipinta da Bernardino India [Fig. 38] del quale esistono, secondo la Pasti, tre varianti Museo del Prado (molto simile alla prima), una conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e una alla Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere⁸¹ attribuita al pittore Orlando Flacco⁸². La raffigurazione più importante per questa ricerca è la *Pala del Cristo Portacroce* di Domenico Brusasorci⁸³ nella chiesa di Santo Stefano a Verona voluta dall'arciprete Giovanni del Bene, che vede il vescovo dipinto come San Zeno [Fig. 39]. L'arciprete era infatti allievo di Giberti e alla sua morte commissiona questa pala, realizzata tra il 1547 e il 1548, in modo da commemorarlo. L'artista è quasi certo che abbia avuto modo di conoscere Giberti e che sia partito da un disegno dal vivo, Così come era stato per India, per poi realizzare la sua composizione.

Sempre a Brusasorci si deve il ritratto di Gian Matteo appartenente ad un ciclo di affreschi raffiguranti i vescovi della città per il salone sinodale del Palazzo Vescovile di Verona nel 1566. Benché esso non brilli né per qualità né per stato di conservazione, sovrapponendo i profili del vescovo di entrambe le sue opere essi coincidono. È chiaro che il pittore abbia quanto meno utilizzato lo stesso modello per le sue opere. Queste tre immagini quindi sono utili alla comparazione con il cartone che non raffigura il santo di profilo, bensì di tre quarti, rendendo più difficile l'analisi. L'elaborazione grafica realizzata grazie alla relazione anatomico-fisiognomica di Bussagli, attesta che si tratta indubbiamente della stessa persona. Addirittura l'alto livello di coincidenza riscontrato, fa pensare che vi fosse un'immagine di riferimento comune a cui gli artisti veronesi potessero rifarsi⁸⁴.

⁸⁰ Verona, Museo di Castelvechio, n.1601.

⁸¹ Provincia di Bergamo.

⁸² Artista probabilmente allievo di A. Badile e collaboratore di B. India.

⁸³ Al secolo Domenico Ricci (1516-1567 Verona), pittore manierista considerato il precursore di Paolo Veronese.

⁸⁴ PASTI, 2020, p. 235.

Conclusione

Giunta alla fine di questo contributo e di questa rassegna di ipotesi relative all'ideazione e realizzazione della pala d'altare, credo sia doveroso commentare brevemente quanto esposto e, come si suol dire, "tirare le fila" di questo testo.

Fin dalla prima lettura, ho trovato le proposte di Stefania Pasti molto convincenti. Ne ho apprezzato non solo gli argomenti a sostegno, ma anche l'ampia ricerca d'archivio che ne sta alla base, in collaborazione con Davide Abate e Marco Bussagli.

Chiaramente ha potuto usufruire degli avanzamenti fatti dalla comunità scientifica nel campo della storia dell'arte e delle tecnologie utili per la ricostruzione virtuale delle opere.

Al di là delle questioni attributive e cronologiche in merito al complesso intreccio relativo alle opere di Giulio, credo che le attente indagini documentali della Pasti siano decisive per il superamento dell'ipotesi formulate nel corso del '900, soprattutto le opere di Hartt, pur essendo una fonte imprescindibile della storia dell'arte, presentano alcune ipotesi ormai sorpassate.

A partire dalla testimonianza di Vasari e dagli scritti del committente Giberti, lo studio di Stefania Pasti indaga non solo i caratteri stilistici delle opere indagate, ma affronta anche gli aspetti umani e sociali analizzando gli intrecci storici e, talvolta politici, necessari per ritrarre un quadro completo ed accurato di come si svolsero allora gli eventi.

Interessante è stato anche l'approfondimento relativo alla cornice ormai perduta del dipinto della quale si hanno notizie piuttosto esigue e sulla quale è tutt'ora in corso una ricerca d'archivio, in quanto appare improbabile che non ve ne siano immagini né fonti a cavallo tra XIX e XX secolo se non sulla sua distruzione durante il secondo conflitto mondiale.

In base a queste considerazioni, ritengo che ella abbia fornito delle ipotesi piuttosto convincenti che, pur tenendo conto delle fonti e degli studi di altri esperti quali S. Ferino Pagden e Konrad Oberhuber, non concorda con le loro attribuzioni. Fanno eccezione De Vecchi e Joannides che nei loro saggi avevano già allora attribuito a Giulio Romano i disegni preparatori ed il cartone conservato all'accademia parigina.

Sarebbe quindi necessario indagare nuovamente il passaggio dagli ultimi anni di Raffaello agli esordi autonomi di Giulio per analizzare con nuova consapevolezza i caratteri stilistici dei due pittori in questa fase e far luce definitivamente sulla cronologia dei cartoni e del dipinto realizzati per la chiesa di Santo Stefano, tenendo conto di queste ricerche. In conclusione ho trovato le ricerche su quest'opera di Giulio Romano decisamente affascinanti in quanto si tratta di un dipinto che segna la svolta sia nell'evoluzione stilistica del pittore, sia per l'impronta che la sua carica innovativa lascia nel territorio ligure, portando con sé oltre alla sua maniera anche gli insegnamenti del maestro Raffaello che tanto ha inciso nel suo lavoro.

Bibliografia

VASARI 1550

G. Vasari *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino àa' tempi nostri*, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi 1986. Torino: Einaudi.

SOPRANI 1674

Raffaele Soprani *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi. Opera postuma dell'illustrissimo signor Raffaele Soprani...; aggiontavi la vita dell'Autore per opera di Gio. Nicolò Cavana...* In Genova: per Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Tiboldi.

SOPRANI 1768

Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani ... in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti pittore, ... Tomo primo (- secondo)*'. In Genova: nella stamperia Casamara, dalle Cinque lampadi.

ALIZERI 1846

Federigo Alizeri, (1846) *Guida artistica per la città di Genova / Federigo Alizeri*. presso Gio Grondona Q. Giuseppe. Bologna: Forni editori 1968.

TUCKER 1903

M. A. Tucker, *Gian Matteo Giberti, Papal Politician and Catholic Reformer*, in «The English historical review», XVIII, 1903 pp. 24-51.

HARTT 1944

Frederick Hartt, *Raphael and Giulio Romano: With Notes on the Raphael School*, in «*The Art Bulletin*», 26;2, 1944, pp. 67–94.

POPE-HENNESSY 1950

John Pope-Hennessy, *Raphael's Cartoons*. Londra: Yale University Press, 1950.

GAVAZZA 1956

Ezia Gavazza, *Note sulla pittura del "Manierismo" a Genova*, in «*Critica d'arte*», 13–14, 1956, pp. 96–99.

HARTT 1958

Frederick Hartt, *Giulio Romano* New Haven: Yale University Press, 1958.

WHITE, SHEARMAN 1958

John White, John Shearman, *Raphael's Tapestries and Their Cartoons*, in *The Art Bulletin*, 1958 (sett), Vol. 40, No.3, pp. 193-221.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1960

Giovanni Incisa della Rocchetta, *D'un cartone di Giulio Romano e dell'aula coperta dei mercati Traianei*, *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, pp. 198–206.

PROSPERI, 1969

Adriano Prosperi, (1969) *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti, 1495-1543*, Roma: Edizioni di storia e letteratura (Uomini e dottrine) 1969

INCISA DELLA ROCCHETTA 1970

Giovanni Incisa della Rocchetta, *Il cartone della "Lapidazione di S. Stefano" di Giulio Romano. Come lo ebbe, come lo perdette, e come invano lo rivendicò la Congregazione dell'Oratorio di Roma*, in «*Oratorium - Archivuum historicum oratorii S. Philippi Nerii*», I, 1970 pp. 48–61.

ODICINI 1974

Giuseppe Odicini, *L'Abbazia di S. Stefano a Genova: 1000 anni dalla ricostruzione a oggi*, Genova: F.lli Pagano. 1974.

SIMONETTI 1983

Farida Simonetti, *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria: interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*, a cura di Corrado Maltese (Genova, Galleria nazionale di Palazzo Spinola, Piazza di pellicceria, 7 dicembre-11 marzo), Comitato nazionale per le celebrazioni del 5. centenario della nascita di Raffaello Genova. 1983, pp. 23-27.

MANCINELLI 1984

---*Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra a cura di F. MANCINELLI, 16 ottobre 1984- 16 gennaio 1985 Città del Vaticano Braccio di Carlo Magno, Milano 1984

PRESENTI 1986

Franco Renzo Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova, Stringa Editore, 1986.

MANCINELLI 1987

Fabrizio Mancinelli, *Restauri in Vaticano in occasione del centenario raffaellesco a Genova* in M. Sambucco Hamoud, M.L. Strocchi (a cura di)', in *Studi su Raffaello: atti del congresso internazionale di studi*, Perugia, 1987, pp. 483-484.

FERINO PAGDEN 1987

Sylvia Ferino Pagden, *Invenzioni raffaellesche adombrate nel Libretto di Venezia: la Strage degli Innocenti e la "Lapidazione di Santo Stefano"* in *Studi su Raffaello: atti del congresso internazionale di studi*, a cura di M. Sambucco Hamoud, M.L. Strocchi, Perugia, 1987, pp. 63-72.

RÉAU 1988

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien / par Louis Reau*. Millwood (N.Y.) : Kraus, 1988.

GIULIO ROMANO 1989

--- *Giulio Romano*, catalogo della mostra a cura di M. TAFURI, E.H. GOMBRICH e H. BURNS, Mantova, Palazzo Tè, Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 novembre 1989, Milano, 1989.

CORDELLIER, PY 1992

Dominique Cordellier, Bernadette Py, *Raphael son atelier ses copistes*. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques : Réunion des musées nationaux in *Inventaire général des dessins italiens*, 1992.

MIGLIORINI, ASSINI 2000

Maurizia Migliorini e Alfonso Assini, (2000) *Pittori in tribunale: un processo per copie e falsi alla fine del Seicento* Nuoro, 2000.

GIBERTI 2000

Gian Matteo Giberti, *Le costituzioni per il clero (1542) di Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona*; prima edizione critica a cura di Roberto Pasquali. “Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, Fonti e studi di storia veneta”, Vicenza, 2000.

VAZZOLER 2003

M. Vazzoler, “*Locata entro sodo e maestoso ornamente...*”: un disegno ottocentesco per la cornice della *Lapidazione di Santo Stefano di Giulio Romano*, in «Studi di storia delle arti», X, 2000/3, pp. 251–257.

PARMA ARMANI 2006

Elena Parma Armani, *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova, Fondazione Cassa di Risparmio, 2006.

AGOSTINI, BALDASSIN 2012

Marco Agostini, Giovanna Baldassin Molli, *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, in *Convegno di studi su Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Atti del Convegno di studi, Cittadella, 2012, pp. 6–9.

CARBONI 2018

Luca Carboni, *Su il donatore del cartone della lapidazione di S. Stefano di Giulio Romano alla congregazione dell'oratorio: Bartolomeo Nicolini da Calvi, "basso eccellente", chierico e cantore pontificio*, in «Annales Oratorii», XVI, 2018 pp. 11–26.

PASTI 2020

Stefania Pasti, *Giulio Romano e Gian Matteo Giberti lapidato in effigie: nuova lettura della Lapidazione di Santo Stefano*, in «Bollettino dei monumenti musei e gallerie pontificie», XXXVIII–2020, pp. 209–245.

PORTOGHESI 2021

Paolo Portoghesi, *Romanità in Giulio Romano*, in *Giulio Romano: pittore, architetto, artista universale: studi e ricerche*, Atti del Convegno internazionale a cura di P. ASSMANN, S. L'OCCASO, M. C. LOI (Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 e Roma, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), "Accademia nazionale di San Luca, Quaderni degli atti", Roma 2021 pp. 167–170.

FORTI GRAZZINI, CERBONI BAIARDI 2021

Nello Forti Grazzini, Anna Cerboni Baiardi, *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Milano 2021.

Sitografia

<http://www.treccani.it/enciclopedia/dominique-vivant-de-denon/>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-stefano/>

https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_%28Dizionario-Biografico%29/

Apparato Iconografico



1. GIULIO ROMANO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1520-1523,
Genova, Abazia di Santo Stefano



2.GIULIO ROMANO, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* (detta *La Perla*), 1518-1520, Madrid, Museo del Prado



3. RAFFAELLO SANZIO, *Trasfigurazione*, 1518-1520, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana



4. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Resurrezione di Lazzaro*,
1516-1519, Londra, National Gallery



5. CHIESA DI SANTO STEFANO,
Genova, facciata odierna

6. GIUSEPPE FILOSI,
Ritratto di Giovanni Matteo Giberti,
1700 – 1749 (circa), Venezia, storico delle
persone.



7. RAFFAELLO SANZIO, *Trasfigurazione*, 1518-1520, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana (particolare del volto dell'invasato)



8. GIULIO ROMANO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1520-1523, Genova, Abazia di Santo Stefano (particolare dei volti dei lapicidi)





9. ANONIMO PITTORE FRANCESE, *Lapidazione di Santo Stefano*, 841-857, Francia, Auxerre, Chiesa di Saint-Germain, cripta



10. GIOTTO, *Santo Stefano*, 1330-1335 Firenze. Museo Horne

11. GENTILE DA FABRIANO, *Lapidazione di Santo Stefano*,
1423-1425, Vienna, Kunsthistorisches Museum



12. LORENZO LOTTO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1513-1516, Bergamo, Chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano
(Pala Martinengo, scomparto della predella)



13. LORENZO LOTTO,
Pala di San Bartolomeo
(detta *Pala Martinengo*), 1513-1516,
Bergamo, Chiesa dei Santi Bartolomeo e
Stefano (tavola centrale)



14. VITTORE CARPACCIO, *Lapidazione di Santo Stefano*,
1520, Stoccarda, Staatsgalerie



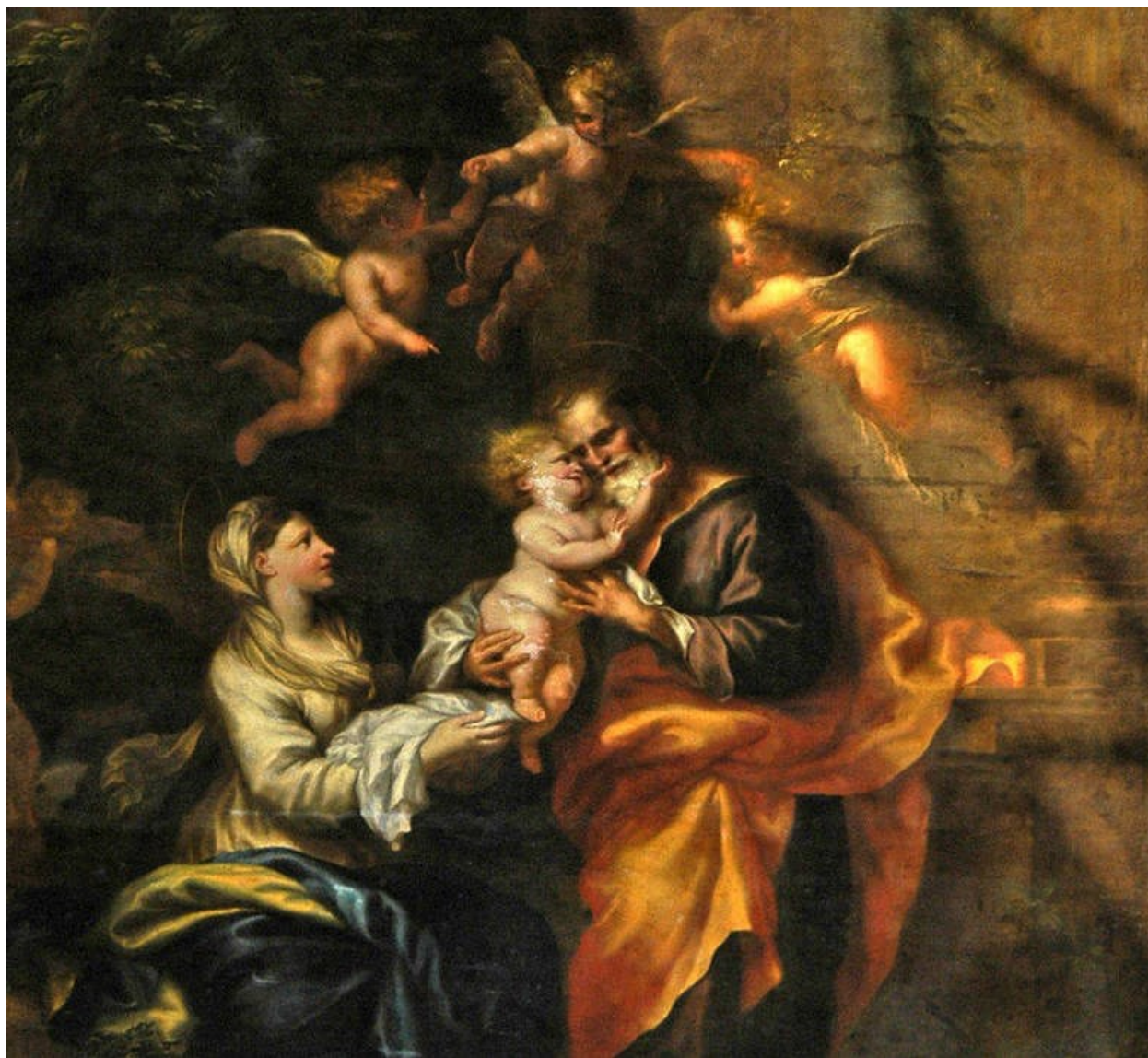
15. RAFFAELLO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1512 (circa?),
Vienna, Albertina, Graphische Sammlung



16. CHIESA DI SANTO STEFANO, Genova,
lato sinistro della facciata esterna.



17. CHIESA DI SANTO Stefano, Genova, interno della chiesa



18. DOMENICO PIOLA, *Riposo durante la fuga in Egitto*,
1665, Genova, Chiesa di Santo Stefano



19. GIULIO CESARE PROCACCINI,
Martirio di San Bartolomeo, (1618-1620), Genova, Chiesa di Santo Stefano

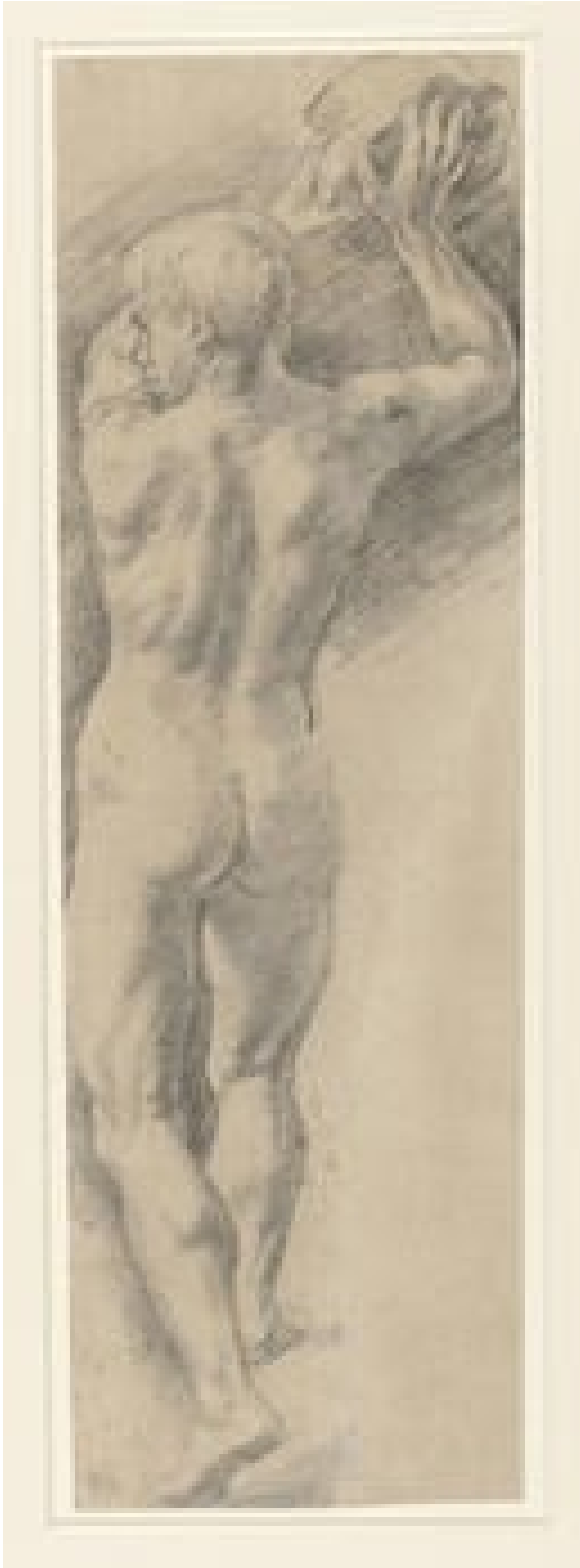
20. GIOVAN BATTISTA BAIARDO, *Resurrezione*, 1640-1650,
Genova, Chiesa di Santo Stefano



21. ANONIMO FRANCESE,
(COPIA DI UN MODELLO PERDUTO DI GIULIO ROMANO),
Lapidazione di Santo Stefano, 1520-1521(circa),
Paris, École Nationale Supérieur des Beaux-Arts



22. GIULIO ROMANO,
Studio di lapidatore, 1521(?),
London, Windsor Castle,
The Royal Collection, Royal Library



23. GIULIO ROMANO, *Studio di lapicida*, 1520-1521,
Paris, Musée Du Louvre, Département des Arts Graphiques



24. GIULIO ROMANO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1521-1523, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana (cartone preparatorio)



25. GIULIO ROMANO, *Sacra Famiglia con san Giovannino, san Giacomo Maggiore e san Marco* (nota come *Pala Fugger*), 1521-1523, Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.



26. PIER FRANCESCO SACCHI, *Deposizione di Multedo*, 1523,
Genova, Chiesa di Santa Maria di Monte Uliveto

27. TERAMO E ANTONIO PIAGGIO, *Martirio di San Bartolomeo*,
1532, Genova, Chiesa di Sant'Ambrogio di Cornigliano





28. GIOVANNI BATTISTA PAGGI, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1604, Genova, Chiesa del Gesù, cappella di Stefano Doria



29. GIOACCHINO ASSERETO,
Lapidazione di Santo Stefano,
XVII secolo, Lucca, Palazzo Mansi,
Pinacoteca nazionale (bozzetto)

30. GIOACCHINO ASSERETO,
Lapidazione di Santo Stefano,
XVII secolo, Genova,
Musei di Strada Nuova,
depositi di Palazzo Bianco





31. FILIPPINO LIPPI, *Pala di Francesco Lomellini*, 1503,
Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco

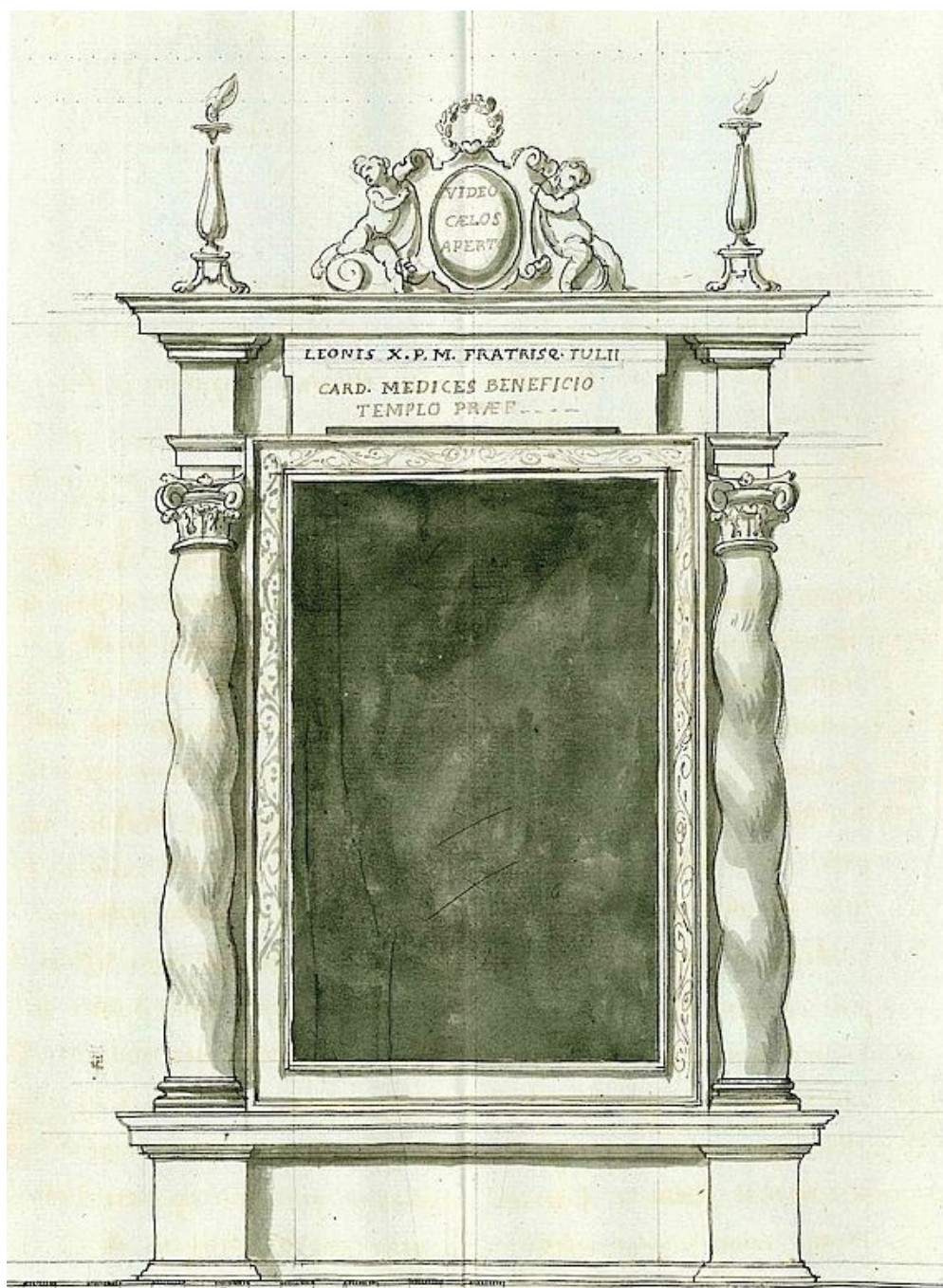
32. PIER FRANCESCO SACCHI,
Quattro Dottori della Chiesa, 1516, Parigi, Louvre



33. PIER FRANCESCO SACCHI, *San Giorgio e il Drago*, 1520,
Liguria, Levanto (SP), Chiesa SS. Annunziata



34. CARLO BARATTA (?), *Riproduzione della perduta cornice della 'Lapidazione di Santo Stefano', 1812, Genova, Archivio Storico del Comune di Genova*





35. GIULIO ROMANO, *Circoncisione*,
prima metà del XVI secolo, Parigi, Louvre

36. GIULIO ROMANO (SCUOLA RAFFAELLESCA),
Donazione di Roma, 1520-1524,
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza di Costantino



37. RAFFAELLO SANZIO, *Estasi di Santa Cecilia*,
1515-1516, Bologna, Pinacoteca Nazionale





38. BERNARDINO INDIA,
Ritratto di Gian Matteo Giberti, post 1543,
Verona, Museo di Castelvecchio



39. DOMENICO BRUSASORCI,
Pala del Cristo Portacroce, 1547-1548,
Verona, Chiesa di Santo Stefano