

Gian Matteo Giberti e Giulio Romano

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Gli antefatti

Appena creato cardinale, il 23 settembre 1513, Giulio de' Medici nomina il diciottenne Giberti suo segretario¹. Il cardinale prende alloggio nell'appartamento Borgia, fino al 1507 appartamento dei papi, che corrisponde a quello delle stanze nel piano secondo dove risiede il cugino di Leone X e nei primi anni probabilmente anche il suo segretario. Solo dopo essere nominato vicecancelliere, nel marzo 1517, Giulio de' Medici diventa attivo come committente. Invece di costruire un palazzo urbano o una chiesa, si concentra invece su Villa Madama a Monte Mario, un *suburbanum* pliniano con terme, piscina, teatro, ippodromo, vasti giardini e giochi d'acqua, dove voleva vivere come i Romani antichi, ma che serviva solo per soggiorni relativamente brevi. Contemporaneamente incarica Raffaello di una delle due tavole d'altare per la cattedrale della sua nuova diocesi di Narbonne in Francia.

Nella realizzazione sia della tavola che della villa spetta un ruolo decisivo a Giulio Romano, l'allievo più dotato di Raffaello. Giulio era quasi coetaneo di Giberti e già allora attivo come prodigo pittore e architetto, che sostituiva Raffaello nella bottega e sul cantiere «attese molto alle cose d'architettura. Et per lo diletto, che in tal cosa sempre pigliò, fece di nuove capricciose et belle fantasie. Come si vede ancora alla vigna del Papa, vicino a Monte Mario (...) ed era molto suo [di Giberti] dimestico amico»². Spesso il segretario dell'occupatissimo cardinale deve aver avuto occasione di parlare con Giulio del procedimento dei grandi progetti; frequentava inoltre anche l'erudita cerchia del lussemburghese Gorizio, altro importante committente

di Raffaello³. Con la nomina di Giulio de' Medici a vicecancelliere comincia anche l'ascesa di Giberti nella cancelleria apostolica⁴.

La Lapidazione di santo Stefano

Pur rimanendo segretario del cardinale, a giugno 1517 Giberti viene promosso da *scriptor brevium* a *sollecitor brevium*, un posto allora venduto per circa 1000 ducati; nel 1519 ottiene la commenda di Santo Stefano a Genova. Ha una casa con stalla situata tra palazzo Caprini, che Raffaello aveva acquistato nel 1517 nel Borgo Vecchio, e la casa di Giovanni Antonio Battiferro, ambedue amici con i quali nel luglio 1519 divide un carico di fieno⁵. A luglio 1520 viene nominato notaio della cancelleria, un posto venduto per la considerevole somma di 6000 ducati, che prometteva proventi ancora più consistenti.

Imitando il suo cardinale, Giberti decide subito di far dipingere da Raffaello una grande tavola con la *Lapidazione di santo Stefano* per l'altare della chiesa della sua nuova commenda dove era venerata la reliquia del braccio del santo⁶. Riesce a ottene-

³ PROSPERI, *Tra Evangelismo*, p. 23.

⁴ A. TURCHINI, *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, p. 623-629; T. FRENZ, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance*, Tübingen 1986, p. 205, 250, 374.

⁵ J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources 1483-1602*, New Haven, London 2003, p. 461-462.

⁶ F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven 1958, nr 41; S. FERINO PADGEN, *Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: la Strage degli Innocenti e La lapidazione di Santo Stefano a Genova*, in *Studi su Raffaello*, atti del convegno a cura di M. SAMBUCCO HAMOUD - M.L. STROCCHI, Urbino - Firenze, 6-14 aprile 1984, Urbino 1987, p. 70-72; S. FERINO PADGEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, e scheda del disegno Windsor, Royal Library 0399, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Mantova, palazzo Te / Venezia, palazzo Ducale 1 settembre - 12 novembre 1989, Milano 1989, p. 77, 255; A. GNANN, *Copia dal disegno pre-*

¹ A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma 1969, con bibliografia.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. cons. a cura di G. MILANESI, Firenze 1878-1885, ed. cons. 1906, rist. 1981, V, p. 532.

re da Raffaello il bozzetto, conosciuto solo da una copia seicentesca (fig. 30), e come nel caso di tante delle sue ultime opere, il maestro sembra aver delegato lo studio delle figure dal modello e l'esecuzione a Giulio Romano, forse già allora amico di Giberti e promotore di questa commissione. Di sua mano infatti, è conservato uno splendido disegno a matita nera del modello per il boia a destra, che ricorda gli studi raffaelleschi per la *Battaglia di Costantino* e risale probabilmente ai mesi immediatamente precedenti alla morte di Raffaello. Evidentemente Giberti desiderava una tavola simile alla *Trasfigurazione* e conosceva anche il precedente arazzo della cappella Sistina⁷. Nel bozzetto Raffaello trasforma la storia dell'arazzo, facente parte di un ciclo che si muoveva da sinistra a destra, in una tavola d'altare e di devozione. Forse conosceva anche la composizione, paragonabile, sul reliquiario del braccio del santo che si trova nella chiesa genovese⁸. Sul bozzetto il cielo è più alto che non sull'arazzo, Dio Padre con il figlio sta in posizione più centrale e Saulo, il comandante della lapidazione, è della stessa età di Stefano e punta sul braccio destro (quello venerato), guardando anch'egli in alto, come se avesse un presentimento della grazia divina.

Dopo la morte di Raffaello nell'aprile 1520, Giulio cambiò il progetto e secondo l'iscrizione sulla cornice del quadro distrutta nell'ultima guerra – *LEONIS X P(ONTIFICIS) M(AXIMI) FRATRISQUE JULII CARD(INALIS) MEDICES BENEFICIO TEMPL(ORUM) PRAEF(ECTUS)* – lo compì ancora prima della morte di Leone X nel dicembre 1521 (fig. 31). Si tratta quindi di una delle prime, se non addirittura della sua prima pittura completamente autonoma e se ne è conservato anche il cartone (fig. 32). Ora il protomartire è ancora più vittima e Dio ancora più distante. È cresciuto il numero dei boia che lo circondano e lo lapidano con gesti brutali. Tante pietre sono già state lanciate e Stefano sembra devoto ma anche timido, bisognoso e traballante. Giulio non s'interessa tanto della zona celeste che lascia quasi inalterata, quanto dei boia e del fondo. Egli sposta i due protagonisti più in avanti, rompe il cerchio raffaellesco, divide i boia in due gruppi e apre tra essi lo sguardo prospettico sul fiume e un fondo lontano che nel cartone non si è conservato. Il santo inginocchiato è più vigoroso

e non traballa e la sua faccia angosciata, che ha le caratteristiche di un ritratto e forse quello dello stesso Giulio con la sua mano ingegnosa, guarda in alto senza vedere Dio. I due boia di destra lanciano le loro pietre in sforzi paralleli e contemporanei su Stefano, mentre altri accorrono a sinistra e nel fondo, portando pietre e consegnandole ai boia, dei quali solo uno è in piena azione. Giulio moltiplica il contrasto tra la brutalità degli assassini e il santo e mette il martirio in parallelo con la decadenza della Roma imperiale che si vede nella profondità ombrosa: a sinistra una rovina con porta bugnata alla quale è appoggiata un sottile padiglione poligonale con davanti un tavolo e due persone sedute – forse un'ambientazione effimera del post-antico. Il ponte ricorda quello di Castel Sant'Angelo e il *tholos* a destra continua in altre rovine lungo il fiume.

Vasari osserva giustamente come i cartoni di Giulio, e quello per la *Lapidazione* in particolare, siano più spontanei e appassionati dei quadri poi dipinti; elogia però anche il quadro di Genova come il più riuscito di tutta la sua opera pittorica. Nel quadro il santo è ancora più isolato e la distanza tra i boia ancora più grande. Il padiglione è sparito e lo sguardo si perde in una valle fiancheggiata da monumenti e rovine antiche che ricorda quella del Tevere nella contemporanea *Visione della croce* nella sala di Costantino, che lo stesso Giulio dipinge contemporaneamente e dove ricostruisce le rovine forse addirittura in maniera più dettagliata che non provvista da Raffaello. Sia nel cartone sia nel quadro Giulio si ispira alla *Risurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, che era finito a maggio 1519, rappresentando i monumenti antichi come rovine e trasformando la rovina romana nella basilica di Massenzio.

Quando nel settembre 1523 Giulio de' Medici viene eletto papa, il suo più importante consulente politico e la figura chiave della sua politica estera viene subito fatto datario. Nella *Donazione di Costantino* che fu realizzata nel 1523-24 Giulio forse ha conferito al giovane diacono con il naso aquilino e il mento sfuggente che sta accanto a papa Silvestro i tratti di Giberti.

Nell'agosto 1524 Giovanni Pietro Carafa lo consacra vescovo di Verona, posto che Giberti potrebbe aver desiderato. Era amicissimo del conte veronese Ludovico Canossa (1476-1532), che nel 1521 si augura che Giberti potesse «*vivere mecum, sepositis curis cum Musis*»⁹. L'amicizia risaliva probabilmente ai primi anni del pontificato di Leone X, quando Giberti non aveva ancora vent'anni e ambedue erano direttamente coinvolti nella politica del papa.

In contrasto al bastardo palermitano, Canossa,

paratorio di Raffaello per la Lapidazione di Santo Stefano, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra, Mantova, palazzo Te 21 marzo - 30 maggio 1999, a cura di K. OBERHUBER - A. GNANN, Milano 1999, p. 268-269.

⁷ J. SHEARMAN, *Raphael's cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the tapestries of the Sistine Chapel*, London 1972, p. 100-101.

⁸ A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il duomo di Verona*, 1, "Venezia Cinquecento", 6 (1996), 11, p. 128.

⁹ PROSPERI, *Tra Evangelismo*, p. 18.

maggiore di 19 anni, discendeva da un ramo minore dei Gonzaga ed era parente e amico di Baldassarre Castiglione che nel *Cortegiano* gli affida il compito di «formar con parole un perfetto cortigiano»¹⁰. Nel 1514, quando è già vescovo di Tricarica, Leone lo manda come legato da Lodovico XII di Francia e poi a Londra dove incontrerà Erasmo, per farlo poi suo ambasciatore presso la Repubblica di Venezia. Dopo la pace di Bologna diventa ambasciatore di Francesco I a Venezia e rimane sempre fedele al re che lo remunera già nel 1517 con la diocesi di Bayeux. Egli vive quindi la maggior parte dell'anno nel Veneto e come Giberti si ritira solo dopo il Sacco di Roma e il fallimento del partito francese nella sua diocesi. Egli porta nel 1519 il progetto di Raffaello per il monumento funerario di Francesco Gonzaga a Mantova e forse grazie a Castiglione è uno dei pochi privati per i quali Raffaello dipinge negli anni 1519-20 un quadro, la *Madonna della Perla* (Madrid, Museo del Prado), che probabilmente fu compiuto, solo dopo la morte del maestro, da Giulio Romano¹¹. Il paesaggio in fondo è immediatamente paragonabile a quello della *Lapidazione*. Canossa fa quindi parte della cerchia di prelati, diplomatici, umanisti e artisti di Castiglione alla quale apparteneva anche Raffaello ed era nella sua profonda religiosità e nella sua coscienza morale particolarmente affine a Giberti.

L'appartamento di Giberti in Vaticano

Secondo Vasari Giberti, mentre è datario, e cioè tra autunno 1523 ed estate 1524, si fa costruire da Giulio Romano uno splendido appartamento in Vaticano: «Giovanmatteo Giberti, che fu poi Vescovo di Verona, che allora era datario di papa Clemente, fece far a Giulio (...) il disegno d'alcune stanze, che si murarono di mattoni vicino alla porta del palazzo del papa, le quali rispondono sopra la piazza di San Pietro, dove stanno a sonare i Trombetti, quando i Cardinali vanno a Concistorio: con una salita di commodissime scale, che si possono salire a cavallo, e a piedi»¹². S'alzava sopra il muro nudo che fian-

cheggiava il lato settentrionale di piazza San Pietro, pochi passi distante dal suo nuovo ufficio, la Dataria che si trovava nel piano superiore del palazzo che Innocenzo VIII aveva costruito a nord dell'atrio della vecchia San Pietro. Il fronte posteriore dell'appartamento, che aveva il volume di una vera casa guardava sul giardino segreto del papa, il futuro cortile di San Damaso, e il pianterreno dell'appartamento poco distava dallo scalone delle Logge che egli doveva salire per visitare il papa. Sulla piazza, questo piano principale era aperto in arcate e articolato da un ordine dorico di paraste che aggettava nella trabeazione e continuava nel piano superiore in un ordine corinzio. Nelle tre campate a sinistra il piano superiore non era arrivato oltre la zona dei piedistalli, mentre l'ala destra a due piani comprendeva solo due campate con arcate probabilmente cieche – un'asimmetria che ricorda il palazzo del vescovo Filippo Adimari che Giulio aveva cominciato poco dopo la morte di Raffaello¹³. La parte centrale dell'edificio rientrava probabilmente nella forma di una esedra cilindrica e gli angoli del rientro erano accentuati da triadi di paraste. Nel piano superiore dell'esedra i piedistalli non continuano in paraste ma in finestre: evidentemente l'appartamento non era ancora finito quando Giulio nell'autunno 1524 partiva da Roma e dopo non si continuò secondo il progetto originario. Secondo Vasari era il posto «dove stanno a sonare i Trombetti, quando i Cardinali vanno a Concistorio». Ancora alla fine del secolo, quando le arcate della facciata erano già chiuse, i trombettieri suonavano, infatti, al lato destro del ballatoio: suoni non troppo frequenti non sembrano aver disturbato il datario. Questo ballatoio era sostenuto da mensole rinascimentali e probabilmente era stato aggiunto da Giulio.

Un contemporaneo fiammingo di Heemskerck mostra il fronte posteriore del piano superiore con cinque finestre, tetto e camini (fig. 33). Per poter salire la rampa equestre la cui ascesa dolce Vasari elogia, bisognava attraversare la porta sotto il rientro. Finora non sono stati trovati né piante né rilievi più precisi di questa fabbrica eccezionale, un palazzetto suburbano senza cortile ma aperto sulla piazza e la città e con la sua lunghezza di circa 30 metri e il frammentario secondo piano capace di numerosi ambienti e servizi. Nelle strette campate e negli ordini verticalizzanti Giulio rimase fedele alle tendenze delle sue altre architetture romane, mentre nell'esedra sembra essersi ispirato all'ala nord

¹⁰ C.H. CLOUGH, *Canossa, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 18, Roma 1975, p. 186-192; SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 94-95.

¹¹ K. OBERHUBER, *Progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in C.L. FROMMEL - S. RAY - M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, p. 433; K. OBERHUBER, *Raffaello, l'opera pittorica*, Milano 1999, p. 242.

¹² G. VASARI, *Le vite*, V, p. 532; C.L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio Romano*, in *Giulio Romano* 1989, p. 126, dove l'edificio erroneamente viene identificato come «loggia dei trombetti».

¹³ FROMMEL, *Le opere romane*, p. 105-112. Prima della sua nomina a vescovo di Troia Adimari era cubiculario di Leo X e attivo anche per la costruzione del palazzo papale; SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, p. 467-471.

del cortile del Belvedere. Solo un favorito del papa di questo rango e di carattere cortigiano ed edonistico poteva permettersi un tale lusso in una zona così privilegiata ed esibirsi in questo modo ai tanti visitatori di piazza San Pietro. L'appartamento che Baldassarre Peruzzi doveva progettare verso il 1535 accanto alla Scala Regia per il domenicano Nikolaus von Schönberg, altro influente segretario del cardinale che nel 1520 viene nominato vescovo di Capua e nel 1534 cardinale, si trovava in posizione molto più modesta¹⁴.

Giberti rimase amico di Giulio anche dopo che questi, probabilmente poco prima della sua partenza per Mantova, aveva lasciato all'incisore Marcantonio Raimondi i suoi famigerati disegni dei *Modi* e cioè delle sedici posizioni erotiche¹⁵. «Le querele gibertiane esclamavano che il buon virtuoso si crocefiggesse», ricorda Pietro Aretino. Probabilmente prima di tutto, per salvare l'immagine della Chiesa, Giberti fece incarcerare Raimondi ma grazie all'intervento di Ippolito de' Medici, Bandinelli e Aretino fu presto liberato¹⁶. Aretino provocò il vescovo ulteriormente con sedici sonetti ancora più licenziosi e fu, nel 1525, ferito da un familiare di Giberti. Nel 1530 questi assicurava però al marchese di Mantova che l'attentato era successo «senza ordine, senza consenso, e senza saputa». Il sospetto rimase e fu nutrito dallo stesso Aretino che dopo la morte di Clemente VII esclamava: «s'io parlato bugia di quanto scrivo assassinami un'altra volta ch'io t'el perdono». E, chiamando Giberti un «cervelletto indiavolato et malignetto con una humanità finta», Baldassarre Castiglione esprime anche la sua rabbia sulla sbagliata e rovinosa politica pro-francese di Giberti¹⁷.

Il coro mausoleo del duomo di Verona

Già nell'estate del 1526 Giberti aveva comunicato a Ludovico Canossa di voler ritirarsi nella sua diocesi di Verona e quindi avvicinarsi anche al suo amico più intimo¹⁸. I due si erano convinti che il re francese poteva frenare la prepotenza di Carlo V e salvare l'indipendenza non solo del papa ma

anche dell'Italia, ma tutti i loro sforzi erano vani. Nell'ottobre 1526 Giberti comunica a Canossa il suo disgusto di stare a Roma: «Nessun luogo è così aspro, né nessuna così bassa fortuna, nella quale non vivessi più contento che qui, pur che ci fosse la quiete dell'anima»¹⁹. E a febbraio del 1528, quando la sua politica era finita nel Sacco di Roma, il papa gli permise di recarsi finalmente alla sua diocesi. Sotto Leone X era membro dell'Oratorio del Divino Amore di Giovanni Pietro Carafa che doveva consacrare poi vescovo e già allora uno dei pochi convinti riformatori. Già negli anni 1524-27 tentò con l'aiuto di Ludovico Canossa di riorganizzare la morale e il culto della sua diocesi²⁰, ma solo dopo essere arrivato a Verona poteva dedicare tutte le sue forze alla riforma²¹.

La sua prima grande committenza veronese, la ristrutturazione e la decorazione del coro della cattedrale, era strettamente legata non solo alla sua religiosità e alle sue idee riformistiche, ma anche all'amicizia con Ludovico Canossa²². Cinquantaseienne, questi era tornato nella primavera del 1531 da Bayeux per riposarsi nella sua villa-castello di Grezzano presso Verona²³. Dopo una grave malattia morì il 30 gennaio 1532 e fu sepolto nel coro del duomo. Egli aveva lasciato la scelta del luogo della sua tomba ai tre esecutori testamentari, si era augurato preghiere e non aveva desiderato un splendido sepolcro: «*quos [commissarios sui testamenti] espresse rogavit ut divinarum laudi, egenerumque utilitati, magis quam honori et abusus huius seculi prospicere velint*». Benché nessuno dei suoi diversi legati fosse destinato al duomo, potrebbe aver parlato con Giberti sulla possibilità di essere sepolto nel coro capitolare, il luogo più pervaso da continue preghiere.

La cattedrale romanica era stata rinnovata dal 1444 in poi²⁴. Erano state tagliate snelle finestre nella vecchia abside e nel 1503 i vecchi stalli erano stati rimossi dalla navata per facilitare la costruzione dei pilastri e della volta della navata tardo-gotica. Era stato abbassato il livello rialzato del presbitero

¹⁴ H.W. WURM, *Baldassarre Peruzzi die Architekturzeichnungen*, Tübingen 1985, p. 511; PROSPERI, *Tra Evangelismo*, p. 33-34.

¹⁵ TAFURI, in *Giulio Romano* 1989, p. 15-18; B. TALVACCHIA, «*Figure lascive per trastullo dell'ingegno*», in *Giulio Romano* 1989, p. 277.

¹⁶ PROSPERI, *Tra Evangelismo*, p. 105-106.

¹⁷ Ivi, p. 38.

¹⁸ Ivi, p. 70.

¹⁹ Ivi, p. 75, 77. 130.

²⁰ Ivi, p. 93-147.

²¹ Ivi, p. 149-288.

²² P. DAVIS - D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, p. 104-114, 361.

²³ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 94-97, 143-145; per la villa: DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, p. 170, 219, 220, 234, nr 209, 356.

²⁴ P.P. BRUGNOLI, *La rifabbrica quattrocentesca*, in *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo VI*, a cura di P.P. BRUGNOLI, Venezia 1987, p. 181-233; DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, p. 102-103; 157-158, nr 128.

rio medievale per trasferirvi il coro e, ancora prima del suo arrivo, Giberti aveva fatto rinnovare la pavimentazione del corpo longitudinale (fig. 36). Nel 1528 egli fece rimuovere dal presbiterio le tombe di papa Lucio III e di san Teodoro che erano attaccate all'altare maggiore, probabilmente già allora in vista del riordino del coro²⁵.

Nel 1533 Giberti fece trasferire il corpo di Canossa, provvisoriamente, nell'adiacente chiesetta di Sant'Elena e quando il 14 settembre 1533 fece il suo primo testamento, la costruzione del nuovo sepolcro era già in corso: «*quod eius iussu construitur in ecclesia Cathedrali*»²⁶. In esso anch'egli desidera essere sepolto «*ut quemadmodum viventes mutuae fraternitatis et amoris vinculo fuerint obstructi, ita et in morte eorum ossa ad resurrectionem usque concumbant*». Quando l'11 settembre 1536 fa un nuovo testamento, la tomba è già costruita²⁷.

Sembra che già poco dopo la morte di Canossa egli abbia incaricato "l'amicissimo" Giulio Romano che abitava nella vicina Mantova, di un progetto complessivo che comprendeva non solo la ristrutturazione architettonica del coro e la decorazione pittorica ma anche il pavimento, le tombe, l'arredo liturgico e il tornacoro (fig. 34-40). Disegni di Giulio per le scene figurative del coro che probabilmente erano colorate come quelli per la Steccata di Parma²⁸, vengono già nello stesso anno 1532 utilizzati da altri artisti²⁹. Gli affreschi furono realizzati da Francesco Torbido e i suoi collaboratori ed erano compiuti nel 1534 (fig. 41)³⁰.

Il primo passo nella realizzazione dell'ambizioso programma era la ristrutturazione del braccio medioevale del coro. Zini, il biografo di Giberti, racconta nel 1556: «*Cumque et chorus ipse reliquo corpori nec amplitudine nec pulchritudine responderet, (...) chorum ipsum artificio pulchriorem ampliorumque (...) curavit*»³¹. Giulio Romano liberò il coro da tutti i relitti medioevali, fece inserire le due cantorie nelle pareti laterali, costruì o riaggiustò la volta a botte e la collegò con l'abside in maniera perfetta

come Bramante a San Pietro o a Santa Maria del Popolo, e non è escluso che Sanmicheli, grande ammiratore di Giulio, abbia diretto il lavoro³². I lavori architettonici devono essersi concentrati sugli anni 1532-33 e gli affreschi richiedevano probabilmente più di un anno. Sia la tomba gemella e il nuovo altare maggiore (fig. 42) che doveva essere disponibile al più presto possibile, che gli affreschi, erano in diretto rapporto con il pavimento e questo include il tornacoro e corrisponde alla volontà di Giberti di fare il coro non solo più bello ma anche più ampio.

Evidentemente i costi dell'ambizioso programma andavano oltre le possibilità della fabbrica del duomo e Giberti si sentiva legittimato a finanziare una parte del progetto con l'eredità di Ludovico Canossa. Con il consenso degli altri due esecutori testamentari e degli eredi, egli chiedeva a Paolo III di poter usare 500 ducati per il coro e ottenne il permesso il 3 novembre 1534³³. Questi soldi non servivano necessariamente a pagare nel dicembre 1534 Torbido e i suoi collaboratori, che già a settembre erano stati pagati e allora stavano finendo gli affreschi. A dicembre vengono pagati anche un falegname, forse per i stalli del coro che non si sono conservati, e lo scalpellino Paolo, probabilmente il cugino di Sanmicheli. Questi consegnerà solo nel 1541 le ultime colonne del tornacoro e potrebbe aver diretto anche gli altri lavori di intaglio architettonico³⁴. Nel 1536 lo zoccolo del tornacoro era compiuto e si lavorava al pavimento di questa zona³⁵. Già nel 1534 vengono fusi «*li angeli de metal n(umero) 4 ... per meter sul altar grande*», nel 1536-37 i lavori al tabernacolo sono ancora in corso e solo nel 1541 esso viene menzionato sull'altare³⁶.

Benché secondo l'iscrizione «*IMPENSIS FABRICAE*» nel basamento del tornacoro, la Fabbrica del duomo fosse formalmente responsabile dei lavori e dei pagamenti, il vero committente era Giberti. Egli aveva deciso il ricco programma ed egli trovava nel giro di nove anni i considerevoli mezzi che i preziosi materiali e il lavoro virtuoso richiedevano.

Nella disposizione funzionale del nuovo coro egli seguì il progetto di Giulio II per il braccio occi-

²⁵ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 84.

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ Ivi, p. 84.

²⁸ K. OBERHUBER, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in *Giulio Romano* 1989, p. 135.

²⁹ HARTT, *Giulio Romano* 1958, p. 203-208; K. OBERHUBER, *Gi affreschi nell'abside del duomo di Verona* in *Giulio Romano* 1989, p. 434 che data lo stile dei disegni negli anni 1532-34; SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 119-134. 161, nr 194.

³⁰ I pagamenti si protraggono fino a gennaio 1535; SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 87, 136.

³¹ DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, p. 159.

³² Non è chiaro se la campata davanti all'abside che deve essere stata ugualmente alta, possedeva già precedentemente una volta. Sopra la volta a botte si è conservata una bifora romanica visibile all'esterno sotto il tetto a due spioventi.

³³ M. KAHNEMANN, *Il tornacoro del duomo, in Michele Sanmicheli*, catalogo della mostra, Verona, palazzo Canossa maggio-ottobre 1960, a cura di P. GAZZOLA, Venezia 1960, p. 134-137.

³⁴ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 136-137.

³⁵ DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli* 2004, p. 158-159.

³⁶ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 86, 136.

dentale del nuovo San Pietro a Roma, dove il coro del Capitolo doveva essere combinato con un coro mausoleo³⁷: gli stalli della capella Iulia dovevano essere collocati nell'abside semicircolare, l'altare del Capitolo essere nel suo centro e le tribune per i cantori sotto la volta a botte, a fiancheggiare la tomba monumentale del papa. Nella bolla di fondazione del febbraio 1513 Giulio II insisteva su un culto riformato secondo le decisioni del concilio Lateranense appena inaugurato³⁸. Sia l'allievo di Raffaello sia Giberti, che *ex officio* aveva dovuto assistere alle messe papali, conoscevano il progetto di Giulio II e il braccio del coro di Bramante che non era ancora in funzione. Paragonabili sono non solo le cantorie e quindi l'interesse di Giberti per il canto, ma anche la collocazione del coro e della tomba dei due amici dietro l'altare maggiore e nell'immediata vicinanza delle orazioni del Capitolo.

Nelle *Constitutiones* pubblicate nel 1542 a Verona Giberti aveva stabilito regole severe per restituire la devozione e lo svolgimento degno del culto nelle chiese della sua diocesi che poi furono anche riprese dal concilio di Trento e Carlo Borromeo³⁹. Uno dei punti essenziali del programma di Giberti era l'esposizione del Sacramento sull'altare maggiore in maniera ben visibile ai fedeli. Probabilmente lo stesso Giulio Romano aveva disegnato l'altare e il tabernacolo «*ex diverso ac prezioso marmore crystalloque confectum, quattuor angeli aenei supra majus altare, quod erectum et sacerdotum et populi animos (ut aequum est) concitet ad religionem*»⁴⁰. Anche l'orientamento del sacerdote *versus populum* come nelle basiliche paleocristiane, a San Pietro o, più recentemente, nella cappella Medicea di Michelangelo il cui progetto definitivo era stato deciso da Giulio de' Medici, corrispondevano allo spirito delle *Constitutiones*. La combinazione con un mausoleo di due amici che rappresentava una delle caratteristiche più

particolari del coro di Verona, si spiega però solo con l'affetto per Ludovico Canossa.

La disposizione perfettamente simmetrica del coro si rispecchia nel pavimento (fig. 36). La striscia che lo incornicia è decorata da quadratini inscritti diagonalmente in quadratini più grandi e, lungo la parte centrale, da un motivo derivato dal soffitto dell'architrave antica – sono ambedue motivi caratteristici di Giulio Romano (fig. 45)⁴¹. I semicerchi prolungati della parte absidale e del tornacoro sono separati da un quadrato con tre quadrati inscritti dei gradini che salgono all'altare. Fiancheggiate da una specie di pennacchi, le mandorle delle lastre tombali stanno nei centri dei due semicerchi, quella del papa, più grande, è di circa 1,80 x 2,40 metri, e ben visibile (fig. 38). La lastra di Canossa (fig. 37), di circa 1,60 x 2,40 metri, è ulteriormente diminuita da una striscia sottile, decorata da quattro cerchi tra una serie di poligoni multiformi. Neppure questa è paragonabile alla tomba Petrucci in San Domenico di Orvieto dove il giovane Sanmicheli aveva variato la lastra tombale di Cosimo de' Medici a San Lorenzo di Firenze in maniera molto meno perfetta⁴². Giberti distinse la lastra di Canossa, un cavallo su due zampe, con la mitria vescovile, e rinunciò a ogni stemma proprio e iscrizione autoglorificante. Il suo stemma, una mezzaluna sormontata da tre stelle, appare solo sui sei candelabri (fig. 26) e due piccoli leggi dell'altare in dimensione ridotta⁴³. Quello di Canossa ritorna in forma simile anche sulle cantorie e addirittura sei volte nel tornacoro e trasforma il coro in un mausoleo suo proprio.

L'iscrizione tonda accanto allo stemma che lo elogia come uomo virtuoso, glorioso, stimato dai re francesi e dai papi, che aveva essenzialmente contribuito alla pace europea, parla solo a nome dei due nipoti ed eredi⁴⁴. Se non ci fossero le fonti e la copia ottocentesca di una piccola iscrizione non si indovinerebbe che anche le ossa di Giberti giacciono sotto la lastra: un atto non solo di umiltà cristiana che sarebbe convenuto anche a Ludovico Canossa, ma anche di modestia e ammirazione verso l'amico che non era mai stato vescovo della sua città natale. Benché papa Lucio III (1181-85), morto in esilio a Verona, non fosse particolarmente importante né santo come Teodoro (a cui Giberti dedicò un proprio altare), gli spettava il primo posto del duomo. Senza la tomba papale il disegno del pavimento ri-

³⁷ C.L. FROMMEL, *La progettazione del presbiterio di San Pietro da Nicolò V a Giulio II*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, atti del convegno, Roma 11-13 novembre 2009, a cura di G. MORELLI - M.C. CARBONI, Roma 2011, p. 165-190.

³⁸ C.L. FROMMEL, *Cappella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro*, in *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. TESSARI, Milano 1996, p. 85-118.

³⁹ C. JOBST, *Liturgia e culto dell'Eucaristia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio a cura di J. STABENOV, Firenze 27-28 marzo 2003, Venezia 2006, p. 91-105.

⁴⁰ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1; JOBST, *Liturgia e culto*, p. 97.

⁴¹ In *Giulio Romano* 1989, fig. alle p. 33, 36, 152, 337, 339, 413.

⁴² DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, p. 43.

⁴³ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 87.

⁴⁴ Ivi, p. 361.

marrebbe frammentario.

In un primo momento Giberti potrebbe aver pensato di collocare l'altare, come in tante chiese precedenti e contemporane, sotto l'arco trionfale e non aver pensato ancora al tornacoro, ma evidentemente voleva creare una distanza tra i fedeli e il Sacramento sull'altare. Quest'ultimo è collocato all'estremità esterna del terzo gradino, di circa 3,50 metri e ugualmente largo, e lascia ai celebranti, visibili tra i quattro angeli bronzei, una piattaforma profonda circa due metri. Come poi nella cappella Sistina di Santa Maria Maggiore⁴⁵ gli angeli portavano il tempietto marmoreo del tabernacolo che forse era rotondo come l'abside e il tornacoro (fig. 57-59). Conseguentemente il Sacramento, protetto da un cristallo, era accessibile solo tramite una scaletta – possibilmente una delle ragioni per la

sua successiva rimozione. Lo spazio più intimo del coro tra l'altare e i stalli che fu ogni giorno reso sacro dalle preghiere del Capitolo rimase comunque riservato alla tomba dei due amici.

La decorazione di Giulio Romano e Francesco Torbido

Giulio Romano aveva creato un'architettura quasi bramantesca, ma poteva articolarla soltanto con mezzi illusionistici in maniera ugualmente classicheggiante (fig. 41-42). La cornice del finto ordine continua l'imposta degli archi tardo-gotici del transetto. L'ordine composito sembra tagliato nello stesso marmo grigio della sala dei Cavalli di palazzo Te a Mantova. Le paraste si alzano su un alto zoccolo che continua i balconi delle cantorie. La cornice poco sporgente della trabeazione è sostenuta da mensole rettangolari e il fregio più scuro con gli geroglifici liturgici ricorda quelli del Tempietto di Bramante e di San Pietro e distingue il coro già a prima vista come luogo sacro. Perfino il ritmo trionfale dell'ordine e le volte a cassettoni sono paragonabili all'interno del nuovo San Pietro. Gli intercolunni stretti sono decorati con acanto, rosette e tondi con piccole *grisailles* di soggetto religioso. La campata centrale dell'abside si apre nella nicchia a conchiglia di San Zeno, il vescovo santo di Verona che è collocato su un zoccolo ligneo come statua viva perché testimone postumo e non partecipe dell'azione. Le snelle finestre precedenti delle campate laterali tagliano invece nella trabeazione finta. Al rientro dell'abside le paraste si presentano come colonne quadrangolari e continuano in massicci archi con archivolto, facendo intendere come

⁴⁵ Ivi, p. 114.

le restanti paraste debbano essere lette come sostegni tridimensionali. L'intercolunnio centrale delle pareti laterali si apre sulle cantorie, almeno una delle quali probabilmente riservata all'organo (fig. 43). Le nicchie interne delle cantorie sono fiancheggiate da paraste di un piccolo ordine dorico. Esse sono sostenute da sintetiche mensole e le loro cornici di marmo vero arrivano fino al cancorrente che parte dall'imposta della nicchia di San Zeno e gira intorno a tutto il coro. Solo sopra di esso seguono i frontoni, una delle licenze caratteristiche di Giulio.

Egli però non fu soddisfatto di articolare il coro con un ordine e ornamenti classicheggianti, e voleva superare l'illusionismo di Mantegna, di Raffaello e di Correggio. È infatti il primo che colloca la sua storia nel contesto illusionistico di un'architettura finta. Solo un artista del suo calibro, in primo luogo interessato alla vita terrestre, poteva tentarlo e benché l'*Assunzione della Vergine* abbia poco in comune con la sconfitta degli giganti, non solo il concetto e i singoli motivi ma perfino le fisionomie degli apostoli ricordano la contemporanea sala di palazzo Te⁴⁶.

Non vi erano tante possibilità di riunire gli apostoli sotto la Madonna ascendente in un coro chiuso. Essa non sale da un paesaggio o dal suo letto di morte, come nella maggior parte delle rappresentazioni precedenti, ma dal centro del coro capitolare e dalla tomba dei due amici. Ludovico Canossa era particolarmente devoto alla Madonna e comincia il suo testamento con le parole: «*Primo itaque anima sua Omnipotenti et Immortali Deo eiusque gloriosae generici Mariae sempre virgini devote commissa...*»⁴⁷. Assunta e intercedente con corpo e anima, allude quindi alla salvezza delle loro anime il giorno della *Risurrezione*. Dalla semicupola che sembra aperta in un largo oculo come il Pantheon, entra il raggio della luce divina (fig. 41). Le nuvole sono scese nel coro e stanno portando la Madonna in cielo. Essa incrocia le braccia sopra il petto e guarda in alto e le vesti blu e rosso e i capelli sventolano. Viene accompagnata da almeno nove angeli e una valanga di angioletti che mettono le nuvole da parte per far vedere il miracolo agli apostoli e ai fedeli – un motivo quasi testualmente ripreso dalla *Lapidazione*. Ma mentre il Cristo della tavola riflette ancora la trasparenza spirituale del Cristo della *Trasfigurazione* di Raffaello, la Madonna del coro appare terrestre. Angioletti ugualmente scesi dal cielo stanno decorando con festoni di frutti e vasi di fiori il luogo del miracolo e animano le parti

⁴⁶ K. OBERHUBER, *L'appartamento dei Giganti e l'ala meridionale*, in *Giulio Romano* 1989, p. 364-374.

⁴⁷ SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, 1, p. 144.

lateralmente del ballatoio che si alza sopra la trabeazione e che è protetto da una balaustrata. Sullo stesso stretto ballatoio senza uscita sono gremiti nella parte absidale i dodici apostoli stupefatti che fanno da intermediari tra i canonici e la Madonna sospesa direttamente sopra le loro teste. Per seguire l'Assunta sono costretti a gesti acrobatici e rischiosi e la balaustrata incompleta suggerisce addirittura il pericolo che uno di essi cada giù – anche questa un'idea che ricorda palazzo Te.

Lo stesso sistema di costole decorate all'antica divide la volta a botte in tre campi quadrati e strisce decorate d'acanto che le incorniciano. Il campo centrale sta sopra i gradini dell'altare e si apre sul cielo che nell'abside non è ancora visibile. Come Mantegna nella *Camera Picta*, anche Giulio protegge l'apertura con una balaustrata, suggerendo che sopra la volta si trovi una piattaforma accessibile. In questo recinto volano tre angeli con vesti color bianco, rosa e giallo d'oro, recanti la corona stellata della *regina coeli*. Gli otto tondi d'oro nelle cornici della volta preparano le nove stelle della corona. Gli angeli sono eccitati come se avessero cercato invano la Madonna sull'altare che le è dedicato, ma l'angelo giallo punta in alto per dirigere gli altri due sulla Madonna già ascendente. Sopra l'altare e gli angeli appare lo Spirito Santo che trasforma nell'Eucaristia il pane nel corpo di Cristo. L'unica parte non illusionistica è costituita dalle storie nei due campi laterali della volta con la *Nascita della Vergine* a sinistra e l'*Andata al tempio* a destra – due momenti che preannunciano il futuro della madre di Dio. A disegni di Giulio risalgono probabilmente anche i profeti Ezechiele e Isaia che giacciono in una specie di nicchia sopra l'archivolto dell'arco trionfale del coro e tra i quali due angioletti in volo tengono una targa con la profezia «ECCE VIRGO CONCIPET».

L'*Annunciazione* dipinta in posizione tradizionale sull'arco ogivale sopra ai profeti si svolge invece nella vita terrestre della Madonna e non fa parte del sistema illusionistico di Giulio che rispetta le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione⁴⁸. Maria sta entro un colonnato ionico che si alza sopra la volta e le cui due uniche campate continuano in una più distante e seminascosta alla sinistra d'uguale larghezza. In fondo si vede il cielo aperto ma Dio Padre benedicente è seduto sull'architrave tra nuvole e angioletti, senza nessun rapporto con l'Assunta e gli angeli della volta. Evidentemente Torbido voleva giustificare la sua firma e convinse Giberti di poter deviare, in questa zona più visibile, dal concetto di Giulio. Questi avrebbe probabilmente integrato la rosa gotica nel suo gioco illusionistico: come nel

coro la sua luce proveniva dalla zona sopra la volta.

Il coro di Gian Matteo Giberti vuol essere apprezzato come *Gesamtkunstwerk*, come opera d'arte universale ed era completo soltanto nei grandi giorni di festa quando il vescovo e i suoi diaconi, in paramenti fastosi, celebravano la messa, con i cantori e il suono dell'organo, quando le nuvole di incenso salivano e le candele sul tornacoro erano accese. La prospettiva della balaustrata sotto lo Spirito Santo è calcolata per essere vista dalla navata e i protagonisti e le loro azioni sono anche visibili dalla navata. Agiscono sullo stesso grande palcoscenico come il vescovo Giberti e i sacerdoti del Capitolo che vuol essere goduto dall'auditorio della navata. Già all'entrata i fedeli s'accorgevano dell'Assunta e degli apostoli sul balcone e nei giorni di festa vedevano i candelieri accesi del tornacoro e dell'altare. Avvicinandosi vedevano attraverso l'arcata del tornacoro il tabernacolo, con l'Eucaristia portato dai quattro angeli, e dietro il sacerdote appariva la nicchia di San Zeno che con la mano in alto dirigeva gli occhi all'Assunta e agli apostoli eccitati, i testimoni più diretti del miracolo. L'ascesa della Madonna in cielo suggeriva di tornare alla zona dell'altare e guardare gli angeli con la corona stellata e allo Spirito Santo illuminati dalla stessa luce come il rosone gotico – una regia spaziale e iconografica che anticipava le grandi decorazioni religiose del Sei- e Settecento. Oggi l'altare maggiore (fig. 42, 54) sta davanti al tornacoro e non vi mancano solo il tabernacolo, il rito e la musica originale ma l'aggiunta successiva delle statue della *Deesis* sul tornacoro impediscono anche di seguire l'asse ascendente voluto da Giulio e dal suo committente (fig. 40).

Il tornacoro invenzione di Giulio Romano

Probabilmente il progetto di Giulio comprendeva non solo la decorazione illusionistica ma anche l'altare con il tabernacolo dell'Eucaristia, le cantorie, gli stalli del coro, il pavimento e il tornacoro (fig. 39)⁴⁹. L'attribuzione del tornacoro a Sanmicheli risale solo al Seicento e non è giustificata né dal linguaggio del colonnato e del pavimento, né dal fatto che il lapicida Paolo è probabilmente identificabile con il cugino di Sanmicheli⁵⁰. Caratteristico di Giulio è prima di tutto la preferenza per le colonne libe-

⁴⁸ Vedi n. 46.

⁴⁹ Cfr D. MOORE, *Sanmicheli's Tornacoro in Verona Cathedral: a new drawing and problems of interpretation*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 44 (1985), p. 221-231; DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, 2004, p. 101-114 con bibliografia.

⁵⁰ Ivi, p. 84 con bibliografia.

re⁵¹, mentre Sanmichelì collega le colonne ioniche alla parete⁵². Il colonnato del tornacoro che non è collegato con i muri del coro, parte dalla più larga campata centrale con l'arcata d'entrata che aggetta dal restante colonnato come nel progetto per il cortile di palazzo Branconio disegnato nel 1518-19 da Giulio per Raffaello⁵³. La parte inferiore dell'arcata è integrata nello zoccolo, mentre i pilastri tozzi sono decorati con trecce come nella tomba di Gerolamo Andreasi, che Giulio disegnava verso 1534-35 per Sant'Andrea di Mantova (fig. 44)⁵⁴. Più simili alla maniera di Giulio che non a quelli della cappella Pellegrini o paragonabili figure successive di Sanmichelì sono anche gli angeli bronzei nei pennacchi dell'arcata (fig. 43, 48) e le proporzioni del colonnato che non rassomigliano a quelle della Madonna della Campagna, l'unico colonnato paragonabile di Sanmichelì⁵⁵. Il capitello ionico segue ancora più direttamente il prototipo romano a *S(an) paolo*, conosciuto dal codice Coner, di quello del portale del palazzo del Podestà a Verona, dove Sanmichelì potrebbe essersi già ispirato al progetto di Giulio, e torna con il collo più basso nel giuliesco codice Chlumczansky⁵⁶. Caratteristica piuttosto di Giulio che non di Sanmichelì è la predilezione per preziosi marmi policromi, ereditata anch'essa da Raffaello, e presente nei pilastri di San Benedetto Po (fig. 45), mentre in nessuna opera di Sanmichelì sono inserite simili lastre rettangolari di marmo prezioso⁵⁷.

Lo spirito romano e l'ambizione di Giberti di superare tutti i cori precedenti, lo induceva di realizzare questo splendore materiale come in nessun'altra opera. Il tornacoro (fig. 47) è lavorato con almeno sette marmi diversi: quello dei fusti delle quattro colonne centrali e dei pannelli tra i piedistalli rassomiglia al cosiddetto "portasanta" e il marmo grigio dei capitelli, dell'architrave e della cornice del colonnato a quello dell'architettura finta. Il fregio e i plinti sono invece di un marmo più scuro, gli altri fusti e le lastre inserite nel basamento di un color

misto tra nero e bianco, la striscia dello zoccolo e i piedistalli e i stemmi di marmo bianco e solo i piedistalli centrali con i stemmi di Ludovico Canossa sono di un funereo marmo nero.

L'attribuzione del tornacoro a Giulio viene del resto confermata dal progetto del Castello Sforzesco, che si distingue dall'esecuzione solo nei dettagli (fig. 46): le colonne sono leggermente più alte e solo la cornice dell'aggettante campata centrale è distinta da dentelli e ovoli. Il candelabro rassomiglia ancora più a quello tracciato in un disegno di Giulio⁵⁸. I piedistalli della campata centrale sono già distinti da uno stemma vescovile, ma non aggettano ancora – forse perché le colonne interne ed esterne agganciate all'arcata dovevano distare ancora meno una dall'altra. Lo stemma che oggi nasconde la mensola trionfale sotto la trabeazione fu aggiunto da un vescovo successivo. Perfino la tecnica del disegno con il lieve acquerello dei fusti tondi e cornici e il modo di aggiungere le singole misure in piedi e onces sono direttamente paragonabili a quelli di Giulio⁵⁹, mentre mancano progetti analoghi di Sanmichelì. Con grande probabilità si tratta quindi di un progetto della bottega di Giulio che deve aver mandato anche disegni autografi per i dettagli, come gli splendidi capitelli classicheggianti, anch'essi realizzati in maniera impeccabile. Non solo il concetto del tornacoro ma anche ogni dettaglio è quindi meglio compatibile con Giulio che non con Sanmichelì, suo grande ammiratore che appena arrivato a Verona studiò intensamente le opere mantovane di Giulio, ma mai arrivò alla stessa purezza classicheggiante.

Nel tornacoro Giulio potrebbe essersi ispirato al progetto GDSU 7945 A per San Pietro, dove Bramante aveva proposto di circondare la cappella *magna* sotto la cupola con una cerchia di colonne e di creare quindi un presbiterio similmente protetto dalla folla⁶⁰. Il vasto spazio davanti all'altare di San Pietro era però riservato al teatro sacro del rito papale, mentre non è chiaro se la zona tra l'altare e il tornacoro fosse destinata a riti particolari in occasione degli anniversari di Lucio III o – meno probabilmente – all'adorazione dell'Eucaristia o alla sacra comunione. Il tornacoro è un elemento indispensabile nel concetto di Giulio e il suo colonnato convesso risponde alla concavità dell'abside e della

⁵¹ In *Giulio Romano* 1989, fig. alle p. 39, 43, 178, 219, 226, 275, 291, 303, 328, 335, 369, 473, 489, 496.

⁵² DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmichelì*, 2004, fig. 35, 38, 41, 51, 192, 205, 272, 264, 411, 439. L'unica eccezione è la serliana del palazzo Corner Spinelli a Venezia; Ivi, fig. 256.

⁵³ C.L. FROMMEL, *Palazzo Branconio dell'Aquila, Villa Madama* in *Giulio Romano* 1989, p. 288-290.

⁵⁴ A. BELLUZZI, *Il monumento a Gerolamo Andreasi nel Sant'Andrea di Mantova*, in *Giulio Romano* 1989, p. 564-565.

⁵⁵ Ivi, p. 290-291; DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmichelì* 2004, p. 128-143.

⁵⁶ In *Giulio Romano* 1989, fig. p. 215; DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmichelì*, p. 106, 308-310, 360.

⁵⁷ M. TAFURI, *La chiesa abbaziale*, p. 538-547.

⁵⁸ MOORE, *Sanmichelì's tornacoro*; DAVIS - HEMSOLL, *Michele Sanmichelì*, p. 59-60, 361; N. FORTI GRAZZINI, *Il banchetto*, scheda del disegno di Windsor, Royal Library RL 01367, P&W 352 e dell'arazzo, Madrid, patrimonio Nacional, in *Giulio Romano* 1989, p. 472-473.

⁵⁹ M. TAFURI, scheda del disegno del Museo nazionale di Stoccolma 360/1863, in *Giulio Romano* 1989, p. 380.

⁶⁰ Vedi n. 37.

volta a botte – un gioco raffinato di volumi concavi e convessi senza pari anche nell'opera dello stesso Giulio. Forse vuol addirittura alludere a un tempio tondo e al simbolismo della Madonna e della sua corona stellata.

Conclusione

Giberti affidò quindi le sue tre maggiori commissioni all'amico Giulio Romano, tutte e tre classicheggianti e di carattere piuttosto immanente che non trascendentale. La *Lapidazione* è sempre stata apprezzata come capolavoro, ma l'appartamento in Vaticano è dimenticato e solo vagamente ricostruibile e il coro mausoleo del duomo di Verona non è stato ancora apprezzato come opera d'arte universale che va ancora oltre Raffaello e Correggio. Esso riunisce per la prima volta l'architettura vera e finta e la rappresentazione di un miracolo religioso in un unico contesto illusionistico.

In maniera inseparabile il culto dell'Eucaristia e della Madonna sono collegati alla memoria dell'amico. Rinunciando a ogni gloria e lusso personale e concentrando tutti i mezzi possibili in un'opera di carattere religioso, Giberti si sentiva legittimato a cedere alla sua profonda predilezione per uno splendore classicheggiante e teatrale, che aveva già distinto le sue due commissioni precedenti e l'aveva legato così strettamente a Giulio.

Ancora Carlo Borromeo, anch'egli cresciuto nel fasto della Roma rinascimentale, voleva impressionare i fedeli con la magnificenza formale e materiale dell'arte religiosa e da tempo il linguaggio dei grandi maestri era radicato nell'arte pagana. E benché Giberti fosse uomo profondamente religioso e uno dei più importanti precursori del concilio di Trento e della Controriforma, in poche opere paragonabili di questi decenni la mancanza di religiosità interiorizzata è così manifesta come nel coro del duomo di Verona.

Invece di seguire la tendenza del tempo, di aprire il presbiterio e di avvicinare i fedeli al culto, egli lo chiude e crea dietro l'altare maggiore una zona intima non visibile da fuori e forse neanche accessibile ai fedeli, che era dedicata al mausoleo dei due amici. Dominano gli elementi trionfali, la retorica classicheggiante, il realismo sensuale, l'originalità e virtuosità dell'invenzione e lo splendore materiale ed artigianale. In una lettera del 12 settembre 1542 nella quale difende l'*Incoronazione della Vergine* nell'abside della Steccata di Parma, affresco in tanti versi paragonabile a quelli del coro di Verona, Giulio confessa in maniera assai cinica il suo rapporto prammatico con l'arte religiosa: «Ancora ho inteso

sono infamato per haver dipinto Dio padre quale e invisibile rispondo che da Xristo e la Madona in fuori che son in cielo col corpo gloriosi tutto il resto de santi et anime et angelj sono invisibilj et pur si usa depignerlj et a Vostre Signorie non debbo esse novo che le pitture son scritte del volgo et ignoranti et le cose invisibile non si possono dipignere»⁶¹. Un artista spirituale come Raffaello non l'avrebbe detto così. Giberti non aveva commissionato la *Lapidazione* e gli affreschi del coro di Verona per il popolo ignorante e, se non fosse stato anche dotato di una grande sensibilità estetica, sarebbe stato difficilmente in grado di farsi creare da Giulio tre delle sue opere più originali. Anche Giberti era un personaggio ambiguo, allo stesso tempo politico di furbizia macchiavellica e riformatore profondamente religioso, ammiratore e conoscitore dell'antico e dotto teologo, amico di un cortigiano esemplare come Canossa e del più provocante artista dell'eroticismo.

⁶¹ OBERHUBER, *Giulio Romano* 1989, p. 135-136.