

ANDREA SCHIAVONE  
PITTURA, INCISIONE, DISEGNO  
NELLA VENEZIA DEL CINQUECENTO

a cura di Chiara Callegari e Vincenzo Mancini

lineadacqua



Fondazione  
GIORGIO CINÌ

*Atti del convegno internazionale di studi*

*Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Biblioteca Nazionale Marciana*

*31 marzo - 2 aprile 2016*



*Con il sostegno di*



© 2018 lineadacqua edizioni srl

© 2018 Fondazione Giorgio Cini Onlus

ISBN 978-88-95598-89-5

*Redazione*

Chiara Ceschi, Loredana Pavanello,

Elena Longo

*Progetto grafico e impaginazione*

MadSans

lineadacqua edizioni srl

San Marco 3716/b

30124 Venezia

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

## SOMMARIO

### LA PRODUZIONE GRAFICA

- 11 *“Istorie sì bene intese e sì bene composte”. Riflessioni intorno alle “invenzioni” di Schiavone*, Chiara Callegari
- 27 *Questioni di metodo nelle acqueforti di Schiavone*, Francesca Di Gioia
- 37 *I disegni nascosti di Schiavone. Novità sull'underdrawing*, Paola Artoni

### LA FORTUNA CRITICA

- 51 *Andrea Schiavone e Zara. Contesto storico e artistico*, Nina Kudiš
- 67 *“Un art digne d'infamie”. Paolo Pino et le désbonheur d'Andrea Schiavone*, Pascale Dubus
- 81 *Schiavone pittore e incisore. Topoi consolidati e fortuna critica tra Sei e Settecento*, Angelo Maria Monaco
- 95 *Per una ricostruzione dell'identità di Andrea Meldolla nella storia dell'arte*, Ivana Prijatelj Pavičić
- 107 *“Un goust de couleur si exquis”. Pour une fortune française de Schiavone*, Benjamin Couilleaux
- 123 *Andrea Schiavone nelle carte di Giovan Battista Cavalcaselle*, Susy Marcon
- 143 *Schiavone nelle carte pietroburghesi di Cavalcaselle*, Fabio Franz

### QUESTIONI DI CATALOGO

- 157 *Su alcuni modelli di Andrea Schiavone*, Lorenzo Finocchi Gherzi
- 171 *Il paradigma della sala IX*, Enrico Maria Dal Pozzolo
- 181 *Schiavone e Parmigianino*, David Ekserdjian
- 193 *Andrea Schiavone. Problemi di catalogo*, Vincenzo Mancini
- 207 *Andrea Schiavone. Gli affreschi di palazzo Zeno e le pitture per gli organi musicali*, Ettore Merkel
- 227 *Andrea Schiavone pioniere delle ‘scene notturne’. Due quadri dall'Ermitage*, Irina Artemieva
- 235 *Le diverse maschere di Andrea Schiavone*, Sergio Marinelli

### TEMI E SIGNIFICATI

- 249 *Stato della virtù e virtù dello Stato. Schiavone nella Libreria Marciana*, Fabrizio Biferali
- 257 *Typical Venetian? Andrea Schiavone's Christ and the Adulteress on the touch-stone*, Sabine Engel
- 271 *Il forestiero innovatore. Schiavone davanti al Cristo passo*, Catherine Puglisi
- 285 Bibliografia, a cura di Loredana Pavanello



1. Giorgio Vasari, *Tentazioni di san Girolamo*. Firenze, Galleria Palatina

## SU ALCUNI MODELLI DI ANDREA SCHIAVONE

Lorenzo Finocchi Gherzi

Nelle nebbie che tuttora avvolgono la formazione e i contatti di cui Andrea Schiavone poté giovare all'avvio di una carriera indubbiamente fortunata, nonostante la sferzante ironia riservatagli dalle parole di Vasari<sup>1</sup> prima e di Ridolfi poi<sup>2</sup>, un punto sembra confermato. Nel 1981 Paola Rossi esponeva le ragioni per cui già allora non convincevano “le ipotesi di un discepolato a Venezia presso Bonifacio o di un rapporto diretto maestro-allievo con Parmigianino”<sup>3</sup>, né tantomeno di un “apprendistato presso la bottega dei fratelli Lorenzo e Giovan Pietro Luzzo da Feltre”, supposto nel 1980 da Richardson<sup>4</sup>. Ancora oggi, nel saggio in catalogo della recente mostra monografica, Lionello Puppi sembra privilegiare come più ragionevole l'ipotesi di Rossi di un probabile primo rientro in Italia di Schiavone da Zara, che lo vedrebbe toccare come prima tappa Meldola, in Romagna, patria di origine della famiglia<sup>5</sup>. L'intuizione di Puppi suscita interesse in quanto collega l'apprendistato di Schiavone presso la bottega di stampatore di Francesco Marcolini a Forlì nel 1527 – prima che, verso il 1535-1536, l'impresa si trasferisse a Venezia – con l'arrivo in laguna di Schiavone nello stesso periodo. In effetti, l'assidua pratica dell'incisione da stampe e disegni nel corso dell'intera carriera dell'artista testimonia innegabilmente una predilezione particolare per tale mezzo riproduttivo ed espressivo e la peculiarità della formazione originaria, che, pertanto, si può verosimilmente collocare nell'ambito di una bottega di stampatori. La grafica schiavonesca è stata oggetto dell'attenta analisi di Chiara Callegari<sup>6</sup>, che ha potuto verificare l'abilità dell'artista nel caratterizzare secondo una personalissima indole i diversi elaborati, con

1. Vasari [1568] 2001, pp. 1121-1122.
2. Polati 2015.
3. Rossi 1981, p. 130.
4. Richardson 1980, pp. 19-23.
5. Puppi 2015, p. 39.
6. Callegari 2015.



2. Andrea Schiavone, *Ratto di Elena*, dettaglio  
 3. Andrea Schiavone, *Ratto di Elena*, dettaglio  
 4. Andrea Schiavone, *Supplizio di Marsia*. Parigi, Musée du Louvre

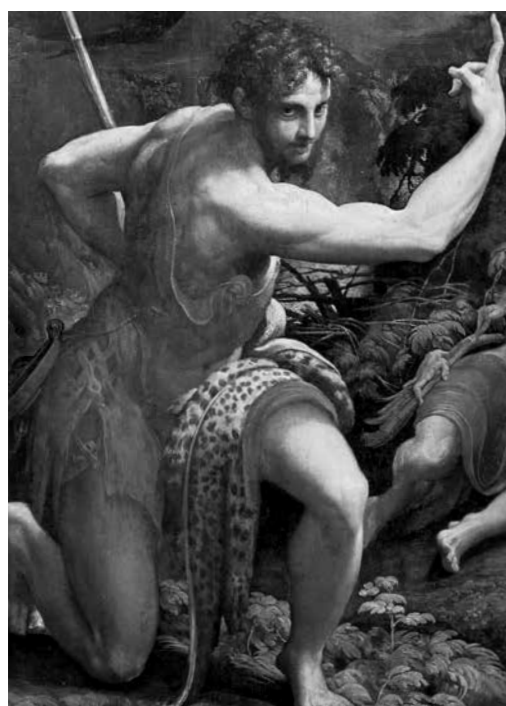
l'intenzione di metterli sul mercato come opere uniche, da cui risultasse chiara l'autografia. Inoltre Enrico Maria Dal Pozzolo, di fronte al "buio a tutt'oggi impenetrabile che avvolge gli esordi dell'artista", si spinge ad affermare che "non si può escludere che abbia condotto un'esperienza nell'area centro-italiana. E non solo a Bologna, nella cerchia di Parmigianino, ma forse anche con puntate a Firenze e a Roma"<sup>7</sup>. Tale conclusione, presa in considerazione anche da Callegari<sup>8</sup>, mi sembra ampiamente condivisibile, poiché sgombra il campo dall'imperativo di far nascere e morire in laguna la cometa Schiavone, accreditato fin dalle principali fonti successive alla sua scomparsa nel 1563. Pertanto, ritengo utile riprendere in considerazione le scarse fonti documentarie giunte a noi, che possano almeno indicare un corretto percorso di ricerca sulla formazione dell'artista. Giorgio Vasari, in primo luogo, che nel 1568 scrive di aver commissionato a Schiavone "la battaglia che poco innanzi era stata fra Carlo V e Barbarossa [...] che fu delle migliori che Andrea Schiavone facesse mai e veramente bellissima"<sup>9</sup>, per inviarla a Firenze a Ottaviano de' Medici. Nonostante il dipinto oggi sia perduto, la menzione vasariana ci dice non solo che nel 1540 Schiavone era già un artista maturo e di sicuro interesse, ma è anche una spia preziosa, considerata la costante ammirazione del pittore per i modi di Mazzola, per condurci proprio a Bologna. Qui, tra il 1539 e il 1540, Vasari realizzò le due grandi pale per il refettorio del convento di San Michele in Bosco, rappresentanti la *Cena di san Gregorio Magno* e *Cristo in casa di Marta e Maria*<sup>10</sup>. In entrambi i dipinti dell'aretino si nota una schietta adesione alla sinuosità delle linee parmigianinesche, un punto che dimostra l'imperante influenza di Mazzola in quegli anni a Bologna e, di conseguenza, come anche Schiavone dovette per forza risiederci almeno per un periodo, per esserne così conquistato e per aver avuto l'occasione di venire a contatto con lo stesso Vasari in un momento precedente al soggiorno di questi a Venezia nel 1541-1542<sup>11</sup>. L'ammirazione di Vasari per Parmigianino è palese anche in un dipinto emblematico come le *Tentazioni di san Girolamo* a Palazzo Pitti (fig. 1), ugualmente inviato a Ottaviano de' Medici nel 1541, come dimostrano i gesti avvitati e i tratti affinati dei protagonisti. Da questo si può dedurre ragionevolmente che la scelta d'inviare a un fiorentino così altolocato un dipinto di Schiavone fosse dovuta sia all'apprezzamento dell'artista che alla sua pronta adesione ai modelli prediletti anche dal pittore toscano nella trasferta emiliana<sup>12</sup>. Bologna può quindi essere considerata una tappa imprescindibile del primo percorso professionale di Schiavone; le stesse parole di Vasari suonano autocelebrative nell'aver saputo riconoscere il valore della pittura schiavone-

7. Dal Pozzolo 2015b, p. 97.  
 8. Callegari 2015, p. 104.  
 9. Vasari [1568] 2001, pp. 1121-1122.  
 10. Cecchi, in *Pinacoteca* 2006, pp. 413-416, cat. 281a-b.  
 11. Si veda Callegari 2015, p. 104.  
 12. Carradore, in *Venezia* 2015, pp. 341-342, cat. VI. 5.

5.



6.



5. Battista Franco, *Predica del Battista*  
6. Parmigianino, *Visione di san Girolamo*, dettaglio.  
Londra, The National Gallery

sca prima di altri, quindi prima della preponderante attività veneziana in cui si sarebbe fatto notare soprattutto per quella “certa pratica che s’usa a Venezia, di macchie o vero bozze” senza la rifinitura accurata delle figure.

Procedendo in una logica ricerca dei possibili contatti avuti da Schiavone prima del trasferimento definitivo a Venezia, avvenuto forse all’inizio del quinto decennio, credo che prima del 1547, data della celebre incisione raffigurante il *Ratto di Elena*<sup>13</sup> (figg. 2-3), non si possa escludere una sosta significativa a Roma, suggerita da una serie di dettagli presenti nell’incisione. Osservando, infatti, la figura del giovane in atto di precipitare a testa in giù, il riferimento immediato è alla celebre invenzione di Sebastiano del Piombo in una delle lunette della Loggia di Galatea alla Farnesina raffigurante la caduta del giovane Pernice, narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>14</sup>. L’origine di questa soluzione è stata di recente riconnessa a un famoso sarcofago, ora nel cortile di palazzo Giustiniani a Roma, con scene dell’*Orestide*, in cui si nota la figura di Egisto, ucciso e rovesciato dal trono che aveva usurpato<sup>15</sup>. La fortuna di questo motivo formale a Roma è poi accertata dalla ricorrenza in un’opera altamente rappresentativa delle attività della bottega raffaellesca come la *Battaglia di Costantino contro Massenzio* in Vaticano, in cui appare nella rappresentazione di uno dei soldati sconfitti. Anche altri punti della decorazione della Sala di Costantino ai Musei Vaticani si ritrovano a monte dell’incisione schiavonesca, come il nucleo centrale del cavaliere in lotta sul cavallo imbizzarrito e i soldati avvinti l’uno all’altro nell’acqua presenti nella *Battaglia di Ponte Milvio*, così come l’accoppiata del tempio circolare e della piramide Cestia che ugualmente sono citati da Schiavone in alto a destra dell’incisione.

Il pittore dimostrerà poi ulteriore interesse per la citata soluzione della figura virile a testa in giù, che ritorna puntualmente in uno dei suoi disegni più belli, già nella collezione di Vasari e ora al Louvre, rappresentante il supplizio di Marsia da parte di Apollo (fig. 4).

Nella già citata incisione del 1547<sup>16</sup>, modello per la figura di schiena in primo piano (fig. 3), è, senza timore di sbagliare, ancora un celebre esempio di scultura antica come il *Torso* del Belvedere che il pittore plasma con una tale forza imitativa della tensione muscolare che non sembra potergli derivare da semplici riproduzioni, ma al contrario, dall’osservazione dal vero. Va tenuto a mente come ancora Sebastiano, in un’altra lunetta della Loggia di Galatea, avesse reinterpretato questo modello per la figura di schiena di Dedalo che osserva il figlio

13. Callegari, in Venezia 2015, pp. 330-331, cat. IV. II.

14. L’episodio descrive come fosse stato perfidamente scagliato nel vuoto, dall’alto della rocca di Minerva, dallo zio Dedalo, invidioso per come il giovane avesse inventato la sega ispirandosi alla lisca dei pesci. Minerva stessa, accortasi del pericolo, lo aveva poi mutato in un uccello consentendogli di salvarsi prima di arrivare al suolo (Ovidio, *Met.* VIII, vv. 236-259).

15. Barbieri 2011, p. 66.

16. Callegari, in Venezia 2015, pp. 330-331, cat. IV. II.

7.



8.



7. Battista Franco, *Priamo riceve Elena*. Pavia, Pinacoteca Malaspina  
 8. Andrea Schiavone, *Progetto per il soffitto del barco dei Carmini*. Vienna, Albertina

Icaro cadere a terra per il disfacimento delle ali, dopo esser volato troppo in alto. Sempre per questa incisione, si potrebbe pensare a un accento michelangiolesco, evidente soprattutto nella rappresentazione degli Spartani che, con sforzi sovrumani che ricordano anche la caduta dei dannati nello Stige del *Giudizio della Sistina*, tentano d'impedire alla nave di salpare alla volta di Troia.

Con questi indizi, che conducono necessariamente a una prima formazione schiavonesca estranea all'ambiente lagunare, è giocoforza privilegiare il contesto emiliano come luogo d'inizio della prima attività dell'artista, caratterizzata dalla particolare disposizione di Schiavone a dedicarsi a riproduzioni grafiche da Parmigianino, rielaborate con una formula molto personale, a segno di un'ampia versatilità nel campo.

Il romanismo michelangiolesco del *Ratto di Elena* è un tassello ulteriore che conduce verso l'artista veneziano che più di altri, tra quinto e sesto decennio, sceglie il disegno come mezzo privilegiato per studiare Buonarroti, in un contesto con il quale Schiavone sembrerebbe essere venuto a contatto<sup>17</sup>. Il documento del 1552 che testimonia l'esistenza di una stretta collaborazione tra Schiavone e il pittore Camillo Gatti da Urbino<sup>18</sup>, specialista a partire dal 1546<sup>19</sup> nel riportare su ceramica i disegni di Battista Franco per i servizi in maiolica commissionati dal duca Guidobaldo II di Urbino, induce a ritenere che proprio Gatti da Urbino possa essere stato un efficace anello di collegamento tra Franco, che rientrerà definitivamente a Venezia nel 1552, e Schiavone. Con Meldolla Battista avrà modo di trovarsi a fianco nell'impresa dei tondi della sala grande della Libreria Marciana, e anche con un altro artista intimo di Andrea come Alessandro Vittoria, nella decorazione delle volte della Scala d'Oro in Palazzo Ducale e della scala della Libreria Marciana<sup>20</sup>.

La collaborazione tra Camillo e Andrea per le pitture del coro ligneo della chiesa dei Carmini, infatti, considerata la durezza con cui fu interrotta per volontà di Andrea, induce a ritenere che la presenza di Camillo in qualche modo gli fosse stata imposta da qualcuno che riteneva di avere dei crediti con il pittore zaratino che, ragionevolmente, non potevano che essere restituzioni di favori per incarichi ricevuti, forse proprio da Franco, del quale Camillo, come gli scriveva Aretino nel 1550, era "quel vostro divoto e discepolo, e mio compare e figliolo", che Battista avrebbe dovuto aiutare nel reperimento della dote per ma-

17. In proposito si veda quanto scrive Mancini (2014, p. 36): "Certo atletismo michelangiolesco non può manifestarsi nell'opera di un artista [Schiavone] ricettivo fino ad allora al più a segnali del raffaellismo in chiave decorativa in voga nel quinto decennio, se non in conseguenza del proselitismo dei pittori [...] a forte connotazione romanista dei primi anni cinquanta. Battista Franco e soprattutto Battista Ponchini portano dalla loro parte anche alcuni dei giovani astri della pittura in laguna (Veronese, Zelotti e anche Tintoretto) e tutti insieme celebrano la grandezza del divino maestro [Michelangelo]".  
 18. Finocchi Ghersi 1996.  
 19. Mallet 1987, pp. 292-294. Vedi anche Saccomani 2000; Biferali, Firpo 2007, pp. 136-142.  
 20. Finocchi Ghersi 1998, pp. 125-133.



9. Battista Franco, *Progetto decorativo*. Parigi, Musée du Louvre  
 10. Andrea Schiavone, *Cattura di Cristo*. Venezia, chiesa di San Sebastiano, cappella Grimani  
 11. Jacopo Sansovino, *Madonna e santi*. Berlino, Bode-Museum

ritare la sorella povera e al quale aveva “insegnato il pennello in le vasa”, quindi la pittura su ceramica<sup>21</sup>.

Del resto l'accostamento proposto nella recente mostra veneziana del piatto con *Orfeo* di collezione privata con il *Giudizio di Mida* della Royal Collection<sup>22</sup>, sembra l'effettiva riprova di una stretta contiguità stilistica tra la pittura schiavonesca e la contemporanea pittura su ceramica a Venezia, poiché quel tipico aspetto tubolare delle figure, che tanto caratterizza le opere del pittore datate agli anni quaranta, tradisce un netto riferimento alla sommarietà di linee con le quali i pittori ceramisti erano soliti reinterpretare le stampe da Raffaello, come ben si vede nella produzione di Casteldurante. È anche opportuno ricordare la notevole ammirazione per lo stesso Parmigianino dimostrata molto chiaramente da Franco nell'incisione firmata con la *Predica del Battista* (fig. 5), in cui il modello inequivocabile è la potenza fisica del san Girolamo di Mazzola nella *Visione* della National Gallery di Londra<sup>23</sup> (fig. 6). Tema ugualmente caro a Schiavone, il *Compianto sul Cristo morto* del British Museum palesa una netta predilezione anche di Franco per modelli parmigianeschi, come il bellissimo disegno dal soggetto analogo di Mazzola della Galleria Nazionale di Parma<sup>24</sup>. Da queste comuni predilezioni non sembra impossibile che i due artisti siano venuti a contatto in occasione della vasta impresa dei disegni per i servizi in maiolica commissionati dal duca di Urbino, e che in quell'occasione possa essere iniziata la collaborazione tra Schiavone e Camillo poi rovinosamente interrotta nel 1552. Si può notare come la stessa iconografia del Ratto di Elena si leghi al filo tematico dei servizi commissionati da Guidobaldo II, centrato su episodi tratti dall'*Iliade* e dall'*Eneide*. Un confronto stilistico congruente potrebbe essere impostato tra un dettaglio dell'incisione schiavonesca e un bel disegno di *Battaglia* di Franco conservato agli Uffizi<sup>25</sup>, raffronto da cui emerge una comune cifra stilistica derivata dal repertorio della bottega raffaellesca, come il gruppo dei soldati presenti nella *Battaglia di Costantino* in Vaticano. Di uguale interesse risulta il confronto con uno dei disegni più celebri di Franco, conservato ai Musei Civici di Pavia (fig. 7), per un piatto che oggi si trova al Victoria and Albert Museum, la cui decorazione è stata assegnata da Mallet a Camillo Gatti da Urbino<sup>26</sup>. Il tema è *Elena ricevuta da Priamo*, e, tanto nel disegno quanto nel piatto, è palese la preponderanza della quinta architettonica sul fondo, arricchita da una sequela di colonne tortili, anch'esse di derivazione raffa-

21. Aretino [1537-1555] 1997-2002, V, p. 390, cit. in Biferali, Firpo 2007, p. 141. Sul cardinale Francesco Corner, presso il quale Franco visse a Roma intorno al 1535-1536, vedi Hochmann 2014, pp. 82-83.  
 22. Marcantoni Cherido, in Venezia 2015, pp. 354-355, cat. VIII. 8; Whitaker, ivi, pp. 370-371, cat. XI. 1.  
 23. Biferali, Firpo 2007, pp. 131-135.  
 24. Fornari Schianchi, in Parma 2003, pp. 301-302, cat. 2.3.79.  
 25. Saccomani 2000, p. 220.  
 26. Mallet 1987, pp. 292-294; Saccomani 2000, p. 226.

ellesca. Se quindi prendiamo in considerazione la celebre *Adorazione dei Magi* dell'Ambrosiana<sup>27</sup>, appare chiaro come vi si ritrovi tanto il motivo della colonna tortile gigante in forma di quinta laterale, quanto un'ulteriore sperimentazione sul tema dei cavalli imbizzarriti; elementi che, considerata l'accertata frequentazione tra Schiavone e Camillo, possono testimoniare un travaso di soluzioni formali tra i due che potrebbe aver suggerito a Schiavone l'impostazione del dipinto dell'Ambrosiana, il quale oltre a essere certo legato all'influenza sinusoidale dei modi di Parmigianino, sembra informato da una chiara sintassi tardo-raffaellesca.

Anche un altro disegno di Franco per un piatto con *Priamo che riceve un guerriero*, conservato al Victoria and Albert Museum, così come quello del Louvre con i *Due re di fronte a un soldato*, appaiono interessanti per valutare il progetto dei tondi di Andrea nella sala della Marciana, nella quale, tra 1556 e 1557, i due pittori si ritrovarono insieme a lavorare<sup>28</sup>. Entrambi i disegni dimostrano affinità iconografica con il tondo di Schiavone intitolato *Dignità degli Imperi* e, a dimostrazione di come certi condizionamenti romani restino costanti nella memoria del dalmata, notiamo come anche a quest'altezza ritorni, nel tondo della Marciana con il *Trionfo militare*, la riproposizione del modello romano impiegato per la prima volta nel *Ratto di Elena*. È opportuno ricordare che Antonio Gallo, umanista presso la corte urbinata al quale era stato assegnato il compito di definire i vari soggetti da rappresentare nei servizi in maiolica ordinati dal duca di Urbino, era in stretti contatti con Aretino, cosicché il legame di Schiavone con vari personaggi gravitanti intorno alla corte di Urbino, accertato dalle fonti, potrebbe essere effettivamente stato la causa di un'erudizione del pittore, nel corso degli anni quaranta, mirata all'acquisizione di formule di maniera centro-italiana<sup>29</sup>.

In conclusione vorrei citare un ulteriore contatto tra Schiavone e Franco, che in qualche modo ne individua una pratica simile nella progettazione grafica di elementi figurativi. Comparando il progetto di Schiavone per il soffitto del barco dei Carmini, oggi all'Albertina di Vienna (fig. 8), e il progetto decorativo di Franco (fig. 9), oggi al Louvre, con il *Cristo fra i dottori*<sup>30</sup>, è possibile notare la medesima attenzione per un'adeguata e coerente incorniciatura delle parti figurative. Nel medio Cinquecento, a Venezia, questo tipo di disegno non è affatto frequente nella pratica di architetti, pittori e scultori; ricordo, ad esempio, come non ci siano giunti disegni analoghi di mano di artisti del livello di Jacopo Sansovino o di Alessandro Vittoria. Si tratta di un disegno preparatorio la cui accuratezza era dovuta al fatto che anche altri artefici prendevano parte alla realizzazione dell'opera e necessitavano di un modello-guida: questo è avvenuto

nel caso del barco dei Carmini, almeno fino alla rottura dei due soci. Un altro disegno di questo tipo è quello di Schiavone, opera di notevoli dimensioni oggi al British Museum, con l'*Incoronazione del doge Antonio Grimani*, pensato come progetto di un paliotto ad arazzo commissionato da Vettor Grimani del ramo di Santa Maria Formosa a Giovanni Rost il 18 marzo 1553, termine *ante quem* per la datazione del disegno che ben si accorda al 1552-1553, data accertata del disegno di Vienna per i Carmini<sup>31</sup>.

Franco e Schiavone, entrambi coinvolti nel cantiere della Marciana insieme a Vittoria (che si sarebbe occupato con Franco non solo della volta della scala della Libreria ma anche di quella della Scala d'Oro di Palazzo Ducale), sembrano dimostrare un analogo approccio grafico nel progetto di un tema figurativo. Per Franco la consuetudine al disegno derivava da una pratica continua della copia dall'antico e da Michelangelo, come assicura Vasari<sup>32</sup>, ma certo gli era stata sollecitata dall'oneroso incarico ricevuto dal duca di Urbino per i due grandi servizi in maiolica, per i quali era stato necessario disegnare singolarmente i numerosi pezzi in modo compiuto. Anche Schiavone sembra servirsi con ampia naturalezza del medesimo avvio al disegno di presentazione, in virtù della sua indubbia abitudine a predisporre decorazioni figurative per arredi lignei, arazzi e forse anche vetri, compiti nei quali l'effetto finale sarebbe stato ottenuto con una pittura ornamentale e anti-accademica, data la molteplicità di luci e ombre annegate in macchie di colori dai toni più vari, ora cupi, ora squillanti. Il gioco di "maniera", per dir così, di Schiavone si rivela nell'originalità e nella velocità del tocco, di quelle che Vasari chiamava le "bozze", con le quali il pittore riconduceva a un linguaggio personalissimo, dopo una vasta e nervosa sperimentazione grafica, anche i più celebrati esempi della scultura antica e della pittura di Raffaello e Parmigianino.

Una chiara tendenza a un "gioco decorativo" applicato agli arredi è poi la stessa che possiamo notare nel delicato lavoro d'intarsio di marmi preziosi dai colori diversi che caratterizza la cappella Grimani, in San Sebastiano. Qui la decorazione scultorea di Vittoria – che a cavallo tra il sesto e il settimo decennio produsse il ritratto di Marcantonio Grimani, l'epitaffio e le statue dei *Santi Marco e Antonio* – dovette procedere in contemporanea agli affreschi di Schiavone nella volta con episodi a monocromo tratti dalla Passione di Cristo (fig. 10), certo pensati per meglio accordarsi all'alto tono scultoreo di tutta la decorazione della cappella<sup>33</sup>.

Si tratta di un'occasione professionale significativa dell'indiscusso apprezzamento di cui godeva l'artista nella Venezia degli anni cinquanta e che gli consentì di prendere parte a un incarico rilevante, in cui la volta della cappella Grimani

27. Richardson 1980, pp. 144-145.

28. Saccomani 2000, p. 224.

29. Biferali, Firpo 2007, p. 139.

30. Saccomani 2000, p. 212.

31. Cocchiara, in Venezia 2015, pp. 351-352, cat. VIII. 2.

32. Vasari [1568] 2001, pp. 110-1118.

33. Finocchi Gherzi 1998, pp. 142-153.



sarebbe stata solo la prima di tutte e sei le cappelle della chiesa a essere decorata a fresco – come si vede anche nella volta della cappella Pellegrini – secondo una spartizione di cornici a stucco che replicavano quelle realizzate negli stessi anni nelle volte delle scale di Palazzo Ducale e della Libreria Marciana. Se ne può dedurre, quindi, che – beninteso, sotto il controllo ferreo del durissimo trio formato da Sansovino, Tiziano e Aretino – Schiavone, Vittoria e Franco fossero stati abilitati, sulla base delle loro precedenti esperienze sul campo, a dar luogo a quelle vaste opere decorative necessarie ad aggiornare il tradizionalismo della Serenissima, all'insegna di un canone rinnovato in senso monumentale e classicista<sup>34</sup>.

Sullo splendore marmoreo all'antica del complesso della cappella Grimani, infine, è il caso di sottolineare come non fu mai realizzata per essa una pala d'altare dipinta, poiché al suo posto dovette essere stato previsto, già dall'edificazione della cappella nel 1544, un rilievo in marmo, mai eseguito. Nel testamento del 1558 Marcantonio Grimani predisponendo che in futuro i suoi eredi si occupassero di far porre, al centro dell'edicola, un rilievo che rappresentasse il Cristo passo, una *Pietà*, quindi, a siglare una stretta continuità con i temi degli affreschi schiavoneschi, che in quell'anno dovevano molto probabilmente essere già stati portati a termine.

Tuttavia, in origine, forse a segno di un diverso clima religioso, meno incline allo stretto rigorismo evangelico che informa gli affreschi di Schiavone, il soggetto del rilievo al centro avrebbe dovuto essere diverso, e potrebbe essere rintracciabile nel modello sansoviniano in terracotta oggi conservato al Bode Museum di Berlino<sup>35</sup> (fig. 11). Il rilievo fu acquistato nel 1842 da Waagen per conto del re di Prussia Federico Guglielmo III, e fu condotto in Germania con

un carico via mare da Venezia nel febbraio di quell'anno insieme a molti altri marmi, tra i quali lo splendido busto di Vittoria che ritrae Ottaviano Grimani, figlio di Marcantonio, oggi ugualmente conservato al Bode<sup>36</sup>.

Ne deriva quindi la possibilità che gli ultimi eredi di quel ramo della famiglia potessero essere in possesso anche del rilievo, oltre che del busto, che rappresenta la *Madonna con il Bambino e alcuni santi*, tra i quali è riconoscibile san Francesco, il santo eponimo del padre di Marcantonio. La prevista presenza del rilievo sull'altare dei Grimani sarebbe poi la conferma di quanto avevo già argomentato in passato sulla regia sansoviniana dei lavori nella chiesa a partire dal 1542.

Questa è un'altra storia, ma da tali presupposti è chiaro come Schiavone agisse in luoghi chiave per la rappresentanza ufficiale della nobiltà veneziana, e come gli fosse testimoniata stima dai maestri della generazione precedente, per il modo originale e suadente di stemperare la durezza della maniera centro-italiana con la dolcezza languida dei colori sfumati, ma anche sonanti, che indoravano i cieli e le acque della laguna, e che già avevano segnato da molto tempo la fascinosa peculiarità del Rinascimento pittorico veneziano.

34. Un'interpretazione non condivisibile da chi scrive sullo sviluppo della fabbrica di San Sebastiano a partire dal 1542 è quella presente in Ranieri 2002. Senza alcuna prova documentaria vi si afferma che a partire dal 1542 l'edificazione dell'originalissimo sistema delle cappelle laterali e del barco soprastante sarebbe stata invenzione di Antonio Abboni detto Scarpagnino e che a causa di tale aggiunta l'interno della chiesa ne sarebbe stato gravemente alterato (ivi, pp. 34, 41); si aggiunge che al priore Bernardo Torlioni spetterebbe addirittura il disegno del soffitto ligneo della sacrestia, datandolo, sulla base di un documento male interpretato, a più di dieci anni prima che Veronese vi inserisse le tele da lui dipinte (ivi, p. 44); il monumento Podocataro progettato da Sansovino e in costruzione nel 1557 viene giudicato "sproporzionato" (ivi, p. 60). In realtà, come ho esposto in passato (Finocchi Ghersi 1998, pp. 142-153; 2004; 2011) è palese che, a partire dal 1542, la splendida decorazione in senso monumentale, sia architettonica che scultorea e pittorica, che raggiunge la massima qualità nelle tele di Veronese del soffitto della navata, depono a favore di una chiara regia sansoviniana, di concerto con Veronese, della ristrutturazione interna della chiesa. Questo è molto evidente anche nella delicata e raffinatissima edicola marmorea con intarsi di marmi preziosi al centro della cappella Grimani, composta a formare un arredo di rara eleganza paragonabile all'altare sansoviniano della cappella Quinones nella cripta della basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma (Morresi 2000, pp. 159-160).
35. Boucher 1991, II, p. 329, cat. 20, fig. 128. Le dimensioni del rilievo misurano 81x107,5 cm e i santi identificati ai lati della Vergine con il Bambino sono Caterina, Giacomo, Francesco e Chiara. Una copia in gesso, citata dallo studioso come esistente nel refettorio del Seminario Patriarcale di Venezia, risulta in realtà dispersa già nel XIX secolo.

36. Si è trovato inedito riscontro della partenza del carico di opere di pittura e scultura per Berlino, organizzato dall'antiquario Francesco Pajaro, in ASVe, *Governo Veneto, Sottoserie Atti, Accademia di Belle Arti, Permessi*, LV, n. 6568, 9/19, 18 febbraio 1842. Rispondendo a una sollecitazione dell'Ambasciata prussiana a Vienna per affrettare il trasporto a Berlino di due carichi di opere di pittura e di scultura assemblati da Gustav Waagen a Brescia e a Venezia per il re Federico Guglielmo III di Prussia, la commissione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, preposta dall'Imperial Regio Governo a rilasciare i permessi di esportazione di opere d'arte, comunicava che "Alla metà del mese passato l'I. R. Accademia di Belle Arti accompagnò un'istanza del Sig.r Francesco Pajaro, incaricato della spedizione di alcuni quadri ed altri oggetti d'arte acquistati per la R. Corte di Prussia dal Direttore del Museo di Berlino Sig.r Waagen e gli fu accordata immantinente la relativa autorizzazione pel rilascio del permesso di vendita de' medesimi, e di fatto ebbe anche effetto la corrispondente spedizione via di terra. Ora il predetto Pajaro conta di eseguire fra non molto via di mare un'altra spedizione di marmi antichi per la stessa destinazione ed anche per questi sarà usata la stessa sollecitudine".