

Antonio Foscari

PER MICHELE SANMICHELI E PER PAOLO VERONESE.

L'ORGANO E L'ALTARE DELLA CHIESA VENEZIANA DI SAN SEBASTIANO

Per contestare l'ipotesi che Paolo Veronese sia l'autore del 'disegno' di quel «*chasamento di l'organo insieme chon il posuob*» che insieme racchiude e ostenta l'organo della chiesa veneziana di San Sebastiano basterebbe registrare un dato materiale¹. (fig. 1)

Questa 'architettura' ha – per sue interne ragioni compositive – una larghezza tale da invadere e coprire due figure (due Sibille) che Paolo stava terminando di dipingere a fresco nei mesi in cui viene approvato quel disegno²: prova evidente che non è Paolo a predisporlo.

In che ambito va ricercato dunque lo 'specialista' che ha concepito quest'opera?

Che si tratti di persona erudita ed esperta è fuori di dubbio.

Questa tipologia architettonica di una porta contrassegnata da due colonne d'ordine corinzio che sostengono un frontespizio, entro cui vi è una apertura dotata di un arco a tutto sesto, che interrompe la continuità della trabeazione (la quale viene a 'ridursi' quindi a due tratti di trabeazione contratta), è concettualmente extra-vagante. Per averne una legittimazione, sul piano della disciplina architettonica, bisogna ricorrere all'unico exemplum romano che se ne conosca e che altro non è che quel «tempio o veramente un sepolcro» che Sebastiano Serlio – che lo rintraccia fra Roma e Foligno 'fuori dalla strada' – pubblica nel Libro che dà alle stampe a Venezia nel 1540³.

Ci vuole non poca intraprendenza per ricorrere a un simile precedente, che nessuno aveva utilizzato fino ad allora in ambito veneziano⁴.

E ci vuole una buona dose di malizia nell'usare una 'invenzione' tanto licenziosa per sottolineare con essa la appartenenza spuria all'universo specifico della architettura di



un'opera di legname che non nasconde il suo carattere scenografico. Ma è indispensabile una specifica competenza disciplinare per elaborare tale spunto con quella appropriatezza con cui esso si presenta a noi qui, in San Sebastiano.

Non è certamente la pubblicazione dei Commentari vitruviani dati alle stampe dal Barbaro nel 1556 (due anni prima della redazione del nostro 'disegno') a fornire indicazioni sufficienti per definire ciascun elemento dell'ordine, come essi appaiono qui, e tanto meno per assicurare un proporzionamento corretto della composizione.

Assistiamo infatti, in questa chiesa veneziana, a una elaborazione dell'antico modello che non può non attirare la nostra attenzione.

Lo 'specialista' che elabora questo 'disegno', con un atto elegante di sprezzatura, varia la tipologia della porta quale essa ci è documentata dal Serlio. Invece di un varco delimitato ai lati da stipiti e chiuso in sommità da un arco composto da conci cuneiformi disposti a raggiera questi, in quest'opera di legname, introduce tra le due colonne una apertura di ascendenza toscana, delimitata da una cornice che si sviluppa ininterrotta su tutto il perimetro dell'apertura. Non solo: decora questa cornice con un meandro tondo che su di essa si dispiega in continuità.

Diciamo subito che una soluzione del genere – una cornice continua così decorata – ha il suo precedente in un vano dei palazzi vaticani, praticamente inaccessibile, quale è la stufetta del cardinal Bibiena.

Questo dato (che Paolo Veronese non poteva conoscere) ci porta quasi automaticamente nell'ambito di Michele Sanmicheli, che mostra di conoscere le nicchie poste da Raffaello in quella stufetta (citandone un dettaglio significativo nella cappella da lui realizzata in Verona per la vedova Pellegrini)⁵, che questa soluzione della cornice continua usa altre volte (anche in cantieri veneziani)⁶, che il motivo decorativo del meandro tondo usa con tale frequenza da potersi dire che è quasi una sigla del proprio linguaggio⁷.

È nell'ambito della 'officina' sanmicheliana, dunque, che va ricercato lo 'specialista' che ha predisposto il 'disegno' per il chasamento dell'organo di San Sebastiano⁸.

Se partiamo da questo assunto, ecco che troviamo una chiave per intendere dati che risultano altrimenti meno facilmente classificabili, come la festosa trasparenza di questa architettura (che rievoca l'aerea configurazione del piano nobile del Palazzo Bevilacqua e la 'trasparenza' del tornacoro della cattedrale di Verona), non meno che la compiaciuta opulenza dei modiglioni che questa struttura sostengono (che trova precedenti nella corposa plasticità di opere sanmicheliane, a partire dai sostegni dei davanzali di Palazzo Bevilacqua, per finire la plasticità dei dettagli del monumento funebre eretto in Padova, al Santo, in onore di Alessandro Contarini).

Questa contiguità fra Paolo Veronese e l'ambito sanmicheliano – una volta individuata – non può più di tanto sorprenderci, peraltro, perché sappiamo da Vasari che Michele, veronese, amava 'come figli' Paolo e il suo compare Zelotti e che era stato proprio lui a convocarli per la decorazione della imponente villa Soranza – che egli aveva costruito nelle vicinanze di Treville, fuori Castelfranco – dischiudendo loro, in tal modo, la porta di quella committenza veneziana di cui i Soranzo, patrizi autorevoli della Repubblica Serenissima, erano nel terzo decennio del Cinquecento una componente rilevante.

Ma questa contiguità non basterebbe da sola a spiegare l'opzione veronese che è così marcata nell'ambito di questo cenobio di San Sebastiano e che sembra essere il presupposto su cui si fonda il credito che a Paolo è concesso qui (quasi fosse un atto di deliberata sua promozione culturale), subito dopo l'*exploit* con cui il giovane pittore si era segnalato nella decorazione della grande sala della Libreria di San Marco e dopo l'affermazione da lui conseguita con la decorazione dei soffitti delle tre Sale del Consiglio dei Dieci, in Palazzo Ducale⁹.

Per comprendere come questo cenobio si configuri come un punto di snodo fra i circoli politico-culturali della città scaligera e certi circoli veneziani, due sono le linee di ricerca che sarà conveniente sviluppare.

Una è quella su una figura decisiva, quale è quel Bernardo Torlioni che nel 1539 – in un momento di gravissima crisi della Congregazione dei Gerolamini, cui il cenobio di San Sebastiano faceva parte – da Paolo III fu nominato vicario generale apostolico, con l'incarico di riformare la Regola di quell'Ordine, ricoprendone pro tempore il generalato vacante¹⁰.

Non vi è dubbio che questi, veronese, nello svolgimento del suo mandato si sia appoggiato sulla esperienza e sulla autorità del vescovo Matteo Giberti che in Verona aveva avviato una riforma della chiesa con un impegno morale di altissima levatura e con inesausta energia. Ed egualmente non vi è dubbio che con il Giberti (committente di Michele Sanmicheli) abbia mantenuto un rapporto di collaborazione e d'intesa quando nel 1542 viene nominato priore di San Sebastiano con l'incarico di portare qui, entro la laguna, quella riforma dell'Ordine con quei criteri che egli aveva promosso con successo a livello nazionale.

Volto il nostro sguardo, in tal modo, verso Verona ed evocato il nome del Giberti, la nostra attenzione si sposta quasi automaticamente su quel cenobio che più di ogni altro qui, sulle sponde dell'Adige, è connesso alla cultura veneziana, perché la sua storia si intreccia con quella del cenobio di San Giorgio in Alga, i cui canonici erano stati nei decenni precedenti il primo motore di quel movimento di recupero di tensione spirituale

di cui il Giberti sarà il maggiore interprete veneto nella prima metà del Cinquecento. Stiamo parlando del convento di San Giorgio in Braida¹¹.

Se solo consideriamo questo monastero veronese in termini edilizi non possiamo non rimanere sorpresi dalla analogia della tipologia planimetrica della chiesa di esso, la cui costruzione si avvia quasi in coincidenza con quella della chiesa di San Sebastiano, all'inizio del XVI secolo¹².

In entrambe le chiese nei primi anni del quarto decennio si avvia poi – quasi contemporaneamente – una ristrutturazione dell'ampio vano unitario che si apre di fronte alla cappella maggiore, e questa si attua con la costruzione di cappelle private¹³. A confermare l'impressione che sussista una corrispondenza fra le due vicende stanno poi l'analogia del procedimento compositivo con cui si dà avvio alla costruzione di queste cappelle e la proposizione in entrambe le chiese di un effetto singolare di dilatazione dello spazio che si viene a creare là dove la successione delle cappelle si interrompe¹⁴.

Soffermiamoci, entro la chiesa veronese, entro questo 'spazio dilatato'.

Michele Sanmicheli, che è il responsabile di questo intervento¹⁵, ne esalta sommamente il ruolo architettonico, realizzando sopra di esso, con audace soluzione strutturale, una cupola che si eleva sopra un alto tamburo. E poi anche realizzando, una di fronte all'altra, due opere di alto significato simbolico e figurativo.

Su due coppie di colonne, che evocano nella loro dislocazione quasi un arco trionfale, egli pone, rispettivamente in *cornu Epistolae* e in *cornu Evangelii*, due funzioni liturgiche che in quel torno di anni si consideravano fra loro corrispondenti, cioè il coro e l'organo.

Questa soluzione non si replica nella chiesa veneziana.

Qui in San Sebastiano, lo Scarpagnino, che ne dirige la costruzione, assume la decisione interessante e innovativa di realizzare una superficie praticabile sopra le cappelle che si vanno costruendo sui lati del vano della preesistente fabbrica. Il coro trova dunque in questa superficie una sistemazione più che adeguata e, con ogni probabilità, l'organo viene, in un primo momento installato al suo fianco, a questa quota elevata.

Quando, circa quindici anni dopo, si decide la realizzazione dell'organo in *cornu Epistolae* dello 'spazio dilatato' (seguendo il criterio adottato in San Giorgio in Braida), la corrispondenza fra coro e organo si riduce a una mera relazione concettuale¹⁶ e pertanto non può aspirare ad avere alcuna reale valenza architettonica.

Per renderci conto di ciò, non rimane che tornare con l'attenzione alla chiesa veronese che abbiamo assunto come termine di riferimento della chiesa veneziana.

Qui, Sanmicheli, ai monaci che si affollano nel coro o ai musicisti che si devono installare

intorno alla ingombrante macchina dell'organo, non riesce ad assicurare una superficie agibile sufficiente se non avanzando il *posuol* dell'una e dell'altra funzione oltre l'allineamento delle colonne che lo sorreggono (il quale allineamento non può sopravanzare quello delle cappelle laterali). Sui tratti di trabeazione contratta sorretti dai capitelli di quelle colonne l'architetto pone quindi dei modiglioni lignei che gli consentono di sorreggere i posuoli a sbalzo. In tal modo crea però una struttura mista, in parte lapidea e in parte lignea, e ambigualmente si pone rispetto ai canoni rinascimentali che vietano, in sostanza, di concepire strutture (lapidee) a sbalzo¹⁷.

Queste tematiche e queste ambiguità sembrano tutte venire alla memoria di Sanmicheli quando viene assunta la decisione di dare avvio alla costruzione dell'organo di San Sebastiano.

In questa chiesa – in cui non introduce alcuna esaltazione del ruolo dello 'spazio dilatato', perché viene privilegiata la realizzazione di un soffitto piano che, estendendosi sopra le cappelle e dilatandosi fino alle mura perimetrali dell'antica fabbrica, assume una superficie di sorprendente estensione – il progettista scarta l'uso di soluzioni architettoniche; imposta un'opera che non nasconde il suo carattere scenografico, perché è realizzata in legname e proprio perché è in legname può essere portata liberamente a sbalzo senza il timore di violare alcun canone disciplinare.

Questo procedimento consente, dunque, la progettazione di modiglioni inaspettati, opulenti, grandiosi, potremmo dire 'scandalosi' per quanto essi si compiacciono di violare precetti canonici, anche con la evocazione di forme architettoniche sofisticate¹⁸.

È solo un intellettuale della levatura di Michele Sanmicheli che può concepire una soluzione così sapientemente licenziosa per sostenere un organo. Del resto, cos'altro è un organo – per chi abbia letto Daniele Barbaro – se non una invenzione «*di sonar mediante l'aere, di dar le vie allo spirito per certi canali, che entri nelle colonne, che quelle si otturino et aprino al piacer nostro, che s'accordino in proporzione di musica, che siano diverse et facciano suoni diversi*»¹⁹.

Dei modiglioni opulenti di legno sono una buona soluzione – non priva di ironia – per portare una macchina, il cui fine altro non è che produrre fascinazione, e per sostenere un'opera di legname licenziosa che si pone ai confini fra architettura e scenografia²⁰.

Tutto, in quest'opera di legname, ci riconduce dunque a Sanmicheli: dalla scelta di un modello 'molto grato alla vista' quale quello illustrato nel Libro serliano, alla riflessione di carattere architettonico che porta alla definizione della sua tipologia, alla sapienza erudita che rileviamo nella sua elaborazione, al trattamento degli elementi costruttivi.

Se accettiamo questa conclusione, il documento che sembra accreditare a Paolo la paternità del disegno dell'organo svela, abbastanza facilmente, la sua verità.

Il contratto con cui il marangon Domenico e l'organista Alessandro Visentin si impegnano a realizzare l'opera di legname e la macchina cade esattamente fra la morte di Giangirolamo Sanmicheli e quella di Michele. Orbene non possiamo sapere se quel disegno fosse stato predisposto da Michele, da Giangirolamo o da qualche altro componente della 'officina' sanmicheliana: quel che possiamo dire è che la morte del nipote dell'architetto – che con esso «*vide mancare la casa de' Sanmicheli non essendo del nipote rimasti figlioli*» – arrecò a lui un dolore immenso «*ancorché si sforzasse di vincerlo e ricoprirlo*» (secondo quanto ci testimonia il Vasari), tant'è che nell'aprile del 1559 scrisse il suo testamento e verso la fine di quell'anno morì²¹.

In questa situazione anche Michele può aver fatto un disegno su sollecitazione di Paolo, ma senza dare alcuna disponibilità a seguire la faccenda, incoraggiando la interpretazione che esso fosse fatto per man di questo suo amato 'figlio' d'adozione.

Una riprova della validità di una interpretazione di tal genere si può avere se soffermiamo ancora un poco la nostra attenzione su questi mesi di crisi e di umana tragedia di Michele Sanmicheli.

È del 29 gennaio del 1559 (cioè di tre mesi prima della morte dell'architetto) il contratto con cui il cenobio di San Sebastiano appalta le opere di ristrutturazione della cappella maggiore della chiesa per procedere alla installazione in essa di un nuovo altare da eseguire «*secondo el disegno fatto per M. Paolo Veronese pittore et secondo le sagome et misure che da lui saranno date et che sono notate in detto disegno*»²².

Sintomatica è la definizione di 'pittore' con cui ci viene presentato il nome di Paolo Veronese, quando è evidente che «*la rimozion e l'alzare delle finestre*», l'escavo del suolo per creare entro di esso una sepoltura, la costruzione di un pavimento e la costruzione di un nuovo altare costituiscono a tutti gli effetti un intervento di carattere edilizio. Si tratta peraltro di un intervento che richiede una specialissima competenza nella disciplina architettonica. Perché la installazione di un altare nell'ambito concavo del catino di un abside semicircolare presuppone la realizzazione di un manufatto di andamento convesso, quale a Venezia non si era mai visto (se si fa eccezione per quella porta che Jacopo Sansovino aveva installato nel presbiterio della cappella ducale di San Marco, per dare accesso alla Sacrestia).

Ed è chiaro che è di questo che si tratta, solo che si vogliono considerare – in quel contratto – l'entità della spesa prevista «*ducati cento ottanta correnti*», la necessità di «*pie-*

tra bianca e nettissima di Rovigno [...] di conveniente grandezza» e il tempo di realizzazione (21 mesi, a partire dal marzo del 1559, per giungere alla conclusione delle opere nel febbraio del 1562).

L'unico architetto accreditato a realizzare un intervento del genere, in Veneto, è proprio Michele Sanmicheli, che di questa capacità aveva dato una prova suprema in quella sua opera prima, la cappella voluta da Margherita Pellegrini, che era stata – un trentennio innanzi – quasi il suo atto di presentazione nei territori della Repubblica di Venezia, quando egli approda a Verona, venendo da Roma.

«È cosa molto difficile a fare» – rimarcherà ancora negli anni sessanta Giorgio Vasari – assicurare che gli elementi dell'ordine (di «bellissima pietra, lavorata da eccellentissimi maestri, d'intaglio benissimo commessi») «tutti girino a tondo perfetto, quasi a somiglianza degli usci che Filippo Brunelleschi fece nella cappella del Tempio degli Angeli in Firenze»²³.

Talmente singolare è peraltro una soluzione di tal genere, per la perizia che essa richiede (sul piano disciplinare, non meno che sul piano tecnologico), che Giorgio Vasari non manca di segnalare un altro caso, oltre alla cappella Pellegrini, in cui egli la ritrova eseguita a regola d'arte. Si tratta di un altare realizzato entro un catino absidale semicircolare con una convessità molto accentuata, come è quello di San Sebastiano.

Si tratta di un'opera «la quale va girando secondo che fa la nicchia, di ordine corinzio, con capitelli composti, colonne doppie di tutto rilievo, e con i suoi pilastri dietro. Similmente il frontespizio che la ricopre tutta gira anch'egli con gran maestria, secondo che fa la nicchia, ed ha tutti quegli ornamenti che copre quell'ordine»²⁴.

Questo doveva essere il 'disegno' dell'altare di San Sebastiano; e a questo dovevano essere riferite «le sagome et misure» che Paolo, il pittore, avrebbe dovuto dare.

Non ci sorprende – dopo quanto abbiamo già detto – che l'altare di cui parla lo storico aretino altro non sia che quello che è posto nel catino absidale della chiesa di San Giorgio in Braida: opera questa che Daniele Barbaro, «uomo di queste professioni intendentissimo [...] avendola più volte considerata, ebbe a dire non averne mai veduta una simile e non potersi far meglio»²⁵.

Che di questo manufatto veronese Paolo fosse al corrente non possiamo aver dubbi: perché proprio nel 1558 (quando Sanmicheli – secondo la nostra deduzione – consegna a Paolo il disegno per l'opera di legname dell'organo) il grande architetto veronese (che evidentemente non disdegna, malgrado l'età e malgrado il lutto, di produrre disegni per opere d'arredo) elabora il disegno per la pavimentazione dell'aula e così pure della cappella maggiore della chiesa di San Giorgio in Braida (dandoci così una ulteriore prova

della continuità del suo interessamento per la costruzione di questa 'sua' fabbrica veronese)²⁶. Ma non solo per questo: ma anche perché Paolo (proprio negli anni in cui sta compiendo lo splendido ritratto di Daniele Barbaro che è oggi conservato al Rijks Museum di Amsterdam) viene chiamato a dipingere la pala che sarà piazzata al centro di questo elegante altare veronese²⁷.

Cosa sia successo, nella chiesa di San Sebastiano, è difficile a dirsi.

Siano state vicende particolari connesse alla committenza, difficoltà tecniche incontrate dal *tajapiera* Salvator «che sta a San Morizio», o altre ragioni, sta di fatto che qui, a Venezia, quel mirabile disegno viene completamente tradito.

Non parliamo della apparizione, che anche qui, dell'arco che secondo la licenziosa indicazione serliana «rompe il corso dell'architrave e della cornice». È un atto quasi ovvio, questo richiamo, con cui si viene a stabilire una connessione figurativa fra l'altare e la sontuosa opera di legname dell'organo che impone la sua presenza, a sbalzo, quasi a fianco di esso.

Nella cappella maggiore di San Sebastiano l'impianto architettonico viene fatto salvo, con quelle sue «colonne doppie di tutto rilievo» secondo il modello veronese; ma tutto il resto viene compromesso senza alcun ritegno. Viene scartato il dato essenziale della configurazione circolare dell'opera, scansando così la difficoltà concettuale della sua realizzazione e la maestria professionale che essa pretende. L'altare viene impostato rettilineo e, anche così, talmente imprecisa è la sua definizione dimensionale che la sua installazione non può avvenire senza manomissioni della muratura e senza accomodamenti e raccordi grossolani.

Di pietra «bianca et nettissima» che possa competere con quella del monumento Podocataro eretto da Sansovino lì accanto non se ne parla nemmeno. L'altare si compone di materiale eterogeneo e le colonne sono di spolio.

Con tutta evidenza manca, a dirigere l'operazione, la competenza e l'autorità di un architetto; e non perché Paolo non fosse «in cantiere». A conferma della sua presenza e della fiducia di cui egli continua a godere qui – mentre il cenobio continua a essere retto da Bernardino Torlioni – ne è prova la pala che egli viene chiamato a installare al centro di questo altare, come aveva fatto in San Giorgio in Braida.

A convincerci che la morte di Giangirolamo e quella quasi immediatamente successiva di Michele Sanmicheli privino Paolo di un sostegno disciplinare nel campo dell'architettura, basta osservare l'interpretazione che il pittore dà della virtuale architettura realizzata con l'opera di legname, nel momento in cui dipinge la faccia esterna delle portelle del-

l'organo.

Egli rappresenta questa porta come il lato di un quadriportico (o forse di un virtuale ciborio) che ha al suo interno – questo è il punto – una soffittatura piana. Con ciò egli contraddice il senso stesso della licenziosa architettura, proposta con calibrata malizia da Sanmicheli: perché essa – con la configurazione dei frontespizi che ci presenta – pretende al suo interno una struttura voltata a crociera.

E Palladio?

L'architetto vicentino – che ben conosce Paolo al momento in cui egli è impegnato in queste avventure e lo frequenta – sa bene che il 'disegno' dell'opera di legname che contiene l'organo di San Sebastiano non è opera del giovane pittore veronese. Perché mai avrebbe ammesso che tal disegno venisse ripreso in cicli decorativi che investono le pareti di sue architetture se esso fosse stato di Paolo, dopo che era esplosa fra lui e il pittore quella crisi che trova il suo apice – come ben sappiamo – con la decorazione della casa costuita per i fratelli Barbaro «a Masera, villa vicina ad Asolo».

Se Palladio procede a una citazione quasi letterale di quel disegno nella decorazione della villa Foscari e della villa Emo che sotto la sua regia si vanno svolgendo nel corso degli anni sessanta²⁸, è perché – morto Michele Sanmicheli – egli torna spesso, quasi con nostalgia, a rinnovare la memoria della lezione del grande architetto veronese²⁹.

Riducendo a pura immagine un'opera di legname concepita in accezione prettamente scenografica, Palladio – quasi continuando con Michele un ideale discorso – ne ribadisce in modo definitivo ed estremo il carattere di architettura virtuale, priva del tutto di sostanza strutturale.

¹ Il documento su cui si fonda l'attribuzione a Paolo Veronese sta in ASV, *Massi Monte, Convento di San Sebastiano*, Busta 3, alla data 26 ottobre 1558. Esso recita: «Promette m. Domenego marangon et si obriga de far il chasamento di l'organo insieme con il posuol nella giesia d. mis. S. bastian si di legname chomo etiam di intaglio a tutte sue spese giusto la forma del disegno fato per man d. miss. paullo...».

² T. PIGNATTI, *Veronese. L'opera completa*, I, Venezia 1976, n. 84, p. 116. In questa scheda, oltre alla informazione degli affreschi coperti, viene riportata l'ampia bibliografia sull'argomento.

³ S. SERLIO, *Il Terzo Libro ... Nel Qual Si Figurano, E Descrivono Le Antiquità di Roma, E Le Altre Che Sono in Italia, E Fuori d'Italia*, Venezia, 1540. «Ancora che paia licentiosa – scrive Sebastiano – perché

l'arco rompe il corso dell'architrave e del fregio, nondimeno non mi spiace l'invenzione [...] Giudicai che questo fusse un tempietto, o veramente un sepolcro, ma sia ciò che si voglia, che la cosa fosse molto grata alla vista». Si noti che il bolognese riprende questo motivo nel libro VII dove offre diverse soluzioni «Delle finestre nelli tetti», e ancora una volta si sente in dovere di segnalare che «la figura è ben bizzarra e licenziosa, ma pure tale licenza è tolta da alcune antichità romane». Per un approfondimento su questo motivo converrà, probabilmente, considerare anche la sua citazione di un disegno sangallescico per la facciata di San Pietro, in Vaticano.

⁴ Non è da ritenere infatti che l'altare della sala capitolare della Scuola di San Marco, in Venezia – ove esso ricorre – corrisponda al modello predisposto per esso nel 1534 da Jacopo Sansovino e dal proto Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino. A far escludere questa ipotesi basterebbe una osservazione: non è credibile che il Tatti, che a Venezia è stato convocato come specialista d'architettura, si presenti alla città (ove ancora nulla egli aveva costruito alla data) con un'opera *licenziosa*. È dunque più che verosimile che la realizzazione di detto altare debba essere post-datata ai primi anni del sesto decennio (come è già stato autorevolmente proposto da Philip L. Sohm, già nel 1982), quando il modello serliano è divenuto per così dire 'di moda'. Il riferimento al monumento Nicesola che sorge nel duomo di Verona è peraltro troppo debole – per la incertezza della attribuzione stessa di esso – per sostenere la tesi di una paternità sansoviniana di una soluzione architettonica che è macchinosa e non è rispettosa dei canoni.

⁵ Questa 'citazione' è rilevata in C.L. FROMMEL, *Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli*, in H. BURNS - C.L. FROMMEL - L. PUPPI, *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Milano, 1995, p. 24.

⁶ Per considerare la durata della consuetudine d'uso di questa tipologia nella bottega sanmicheliana, si veda il portale 'di terra' del Palazzo Grimani a San Luca.

⁷ Le usa anche nella faccia interna degli stipiti della porta monumentale della propria casa a Verona. Ma si veda anche la ripresa di questo motivo ornamentale nei cornicioni laterali di Santa Maria in Organo e nell'arco della *pergola* del Duomo veronese. Schweikart rileva che l'interesse di Michele Sanmicheli per questo motivo può essere stato stimolato dalla circostanza che esso appare sull'arco romano di San Taurio, in Verona, cfr. G. SCHWEIKART, *Sanmicheli e l'antichità classica*, in H. BURNS - C.L. FROMMEL - L. PUPPI, *Michele Sanmicheli. Architettura...* cit., p. 158.

⁸ Non conosciamo adeguatamente l'organizzazione di lavoro del Sanmicheli, il quale era assistito nella sua attività dai congiunti, dai nipoti, da Luigi Bugnoli e dal cugino Pietro Paolo che non mancavano anche di

sostituirlo nel corso delle sue frequenti assenze. E tuttavia a questa organizzazione ci riferiamo sostanzialmente quand'anche, per semplicità espositiva, pronunciamo il nome di Sanmicheli.

⁹ Nell'ottica di questa nota conviene annotare l'amicizia che legava Michele Sanmicheli al potente segretario del Consiglio dei Dieci, Giovan Battista Ramusio, e l'amicizia che legava il Ramusio a influenti personaggi veronesi, quali i Della Torre, che del Sanmicheli erano stati committenti. Ramusio fu testimone al testamento redatto dal Sanmicheli a Venezia nel 1534 e fu stretto amico di Raimondo Della Torre, fratello di Giulio, tanto da nominarlo nel 1537 fra gli esecutori del suo testamento e tutore dei figli. Cfr. H. BURNS, *'Vasti desiderij e gran pensieri': i palazzi veronesi di Sanmicheli*, in H. BURNS - C.L. FROMMEL - L. PUPPI, *Michele Sanmicheli. Architettura...* cit., n. 88, p. 275.

¹⁰ Cfr. P. RANIERI, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, in <http://www.veneziacinquecento.it/Rivista/Abstract/SanSebastiano>.

¹¹ G.B. SAJANELLO, *Historica Monumenta Ordinis Sancti Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis*, Venezia, 1758; G.B. GOBATI, *Bullarium Ordinis S. Hieronymi Congregationis B. Petri da Pisis*, Padova, 1775.

¹² La posa della prima pietra «in fundamento capitulo cappellae maioris» avviene nella chiesa veronese nell'ottobre del 1504. Alle fondamenta della cappella maggiore della chiesa veneziana si comincia a lavorare sul finire del 1505.

¹³ Nella chiesa di San Sebastiano la prima concessione per la costruzione di una cappella (a Marcantonio Grimani) avviene nel novembre del 1542. Nella chiesa veronese gli altari laterali sono costruiti nel corso del 1542. In entrambi i casi la cessione del diritto alla costruzione delle cappelle è un mezzo per finanziare l'avanzamento della costruzione della chiesa.

¹⁴ Non si intende – dicendo ciò – attribuire a un medesimo architetto le due costruzioni, bensì ricondurre le due vicende all'interno di un medesimo clima culturale. Non vi è alcuna ragione peraltro che Giovanni Abbondi, detto lo Scarpagnino, si sottraesse a una influenza veronese, lui – proto della Magistratura del Sal – che aveva frequenti occasioni di incontrare l'*ingegnere delle fortezze* della Repubblica, spesso presente a Venezia negli anni quaranta, quando doveva portare a termine il suo piano di difesa dei Lidi. Del resto converrà annotare che alla paternità sanmicheliana va fatto risalire il palazzo veneziano di quel Marcantonio Grimani, ai Servi, che è il committente della prima cappella in San Sebastiano. Per parte nostra segnaliamo che in quel palazzo si registra una singolarissima citazione della architettura di

Raffaello: la forma pulvinata del dado del piedistallo delle colonne del portale dello Scalone. Per meglio commettere alla officina sanmicheliana la configurazione delle cappelle in San Giorgio in Braida si dovrà considerare l'analogia del loro partito architettonico di facciata con quella parte basamentale della chiesa veronese di San Giorgio in Braida che al Sanmicheli, appunto, la tradizione storiografica fa risalire.

¹⁵ Per una ricostruzione della vicenda edilizia della chiesa veronese, cfr. M. BELTRAMINI, *Sanmicheli e la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona*, in H. BURNS - C.L. FROMMEL - L. PUPPI, *Michele Sanmicheli. Architettura...* cit., pp. 196-217.

¹⁶ Tale relazione concettuale è ribadita dalla iscrizione che appare sull'organo e che recita: *LAUDATE DEUM IN TYMPANO ET CHORO - LAUDATE DOMINUM IN CORDIS ET ORGANO*.

¹⁷ Sanmicheli, nel produrre il disegno di queste strutture, svolge con tutta evidenza una riflessione critica sulla *mostra dell'organo* costruita, pochi anni innanzi, nella imponente chiesa veneziana di San Salvador. In quest'opera viene pure evocata l'immagine di un arco trionfale; ma esso, miniaturizzato, posa su un basamento che lo stacca decisamente dal suolo. I modiglioni che sorreggono il *posuol* non si trovano tutti in asse con le colonne. Questi modiglioni poi – questo è un punto da rimarcare – sono dipinti in modo da apparire di pietra. Per l'attribuzione di quest'opera – che rimane dibattuta – cfr. E. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, 2000, n. 16, pp. 90-92.

¹⁸ Sofisticata è la citazione dell'ordine jonico che coglie lo spunto offerto da Jacopo Sansovino nella struttura di sostegno dell'organo di San Salvador, in cui egli si era compiaciuto di riprendere la soluzione dei modiglioni di sostegno di un corridoio pensile che sta nel cortile del Papagallo in Vaticano.

¹⁹ P. VITRUVIUS, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Mons. Daniele Barbaro eletto Patriarca di Aquileia...*, Libro X, Venezia, 1567, p. 465.

²⁰ Nella costruzione della tomba del cardinal Podocataro, che sorge di fronte all'organo, in *cornu Evangelii*, Jacopo Sansovino, nella stessa congiuntura cronologica, assume un atteggiamento opposto a quello assunto da Sanmicheli. Sembra quasi che il proto della Procuratia contesti l'indifferenza che l'architetto veronese dimostra verso l'architettura interna della chiesa e la ostentazione di una extra-vaganza che denuncia il carattere teatrale di una funzione liturgica, quale è quella dell'organo. Jacopo Sansovino dispone – a fronte di tanto ironico allestimento – una architettura lapidea che riprende nelle sue misure i dati altimetrici della architettura della chiesa e declina gli elementi dell'ordine che compongono questa architettura con un rigore canonico, che sembra ribadire la verità drammatica della morte a fronte della

²¹ Cfr. R. BRENZONI, *Michele Sanmicheli e la sua sepoltura in San Tommaso di Verona*, in "Archivio Veneto", 1935, pp. 260-276.

²² «19 Zener. 1558 m. r. (1559). Havendo la mag. Madonna Lise relicta del mag. ms. Soranzo a far l'altare, pavimento, sepoltura, banche et rimozion et l'altare delle finestre nella Cappella Maggiore della chiesa di s. Bastian di Venezia in esecution del testamento della ill.ma. m. Cataruzza Cornaro se notifica a chiunque lezerà la presente scrittura qualmente la suddetta M. Lise è restata d'accordo con M.ro Salvator Tagiapiera che sta a S. Morizio sopra il Canal Grande: il quale promette et s'obbliga di fare tutte le soprascritte opere nel modo che di sotto si dichiara per il prezzo di ducati cento ottanta correnti [...] cominciando ad primo marzo 1559 e finendo ad ultimo febraio 1562 [...] che l'altare sia fatto di pietra bianca et nettissima da Rovigno secondo il disegno fatto per M. Paolo Veronese pittor et secondo le sagome et misure che da lui saranno date et che sono notate in detto disegno [...] i pezzi di pietre bianche abbinno ad esser di conveniente grandezza et della qualità quali sono quelle della sepoltura dell'arcivescovo di Cipro principata nella medesima chiesa di s. Bastian [...] Le finestre se hanno a rimuovere come et quando ordinarà el detto m. Paolo». A margine di questo contratto conviene annotare come ci sia una corrispondenza fra la evocazione del nome della Cornaro – discendente della regina di Cipro – e del titolo ecclesiastico del Podocataro. E come per le due opere siano convocati i due architetti Sanmicheli e Sansovino che sono i progettisti dei due grandi palazzi dei Corner, a Venezia.

²³ G. VASARI, *Michele Sanmicheli: architetto veronese*, ed. a cura di L. MAGAGNATO, Verona, 1960, pp. 26-27.

²⁴ *Idem*, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. a cura di G. MILANESI, VI, Firenze 1881, pp. 363-364.

²⁵ *Ibidem*. In detto altare riscontriamo «la ripresa degli altari convessi della cappella Pellegrini, di cui vengono citati alla lettera alcuni dettagli decorativi (ad esempio l'inserimento dei dentelli sotto i modiglioni, motivo antiquario veronese desunto dall'arco dei Savi, subito assimilato da Sanmicheli ecc.)». cfr. M. BELTRAMINI, *Sanmicheli e la chiesa di San Giorgio...* cit., p. 285.

²⁶ ASV. *Fondo Veneto II*, vol. 832, foglio non numerato. Il documento è trascritto integralmente in appendice del saggio di M. BELTRAMINI, *Sanmicheli e la chiesa di San Giorgio...* cit., pp. 288-289. Questo docu-

mento serve anche a dimostrare la paternità sanmicheliana del disegno dell'altare: perché non è verosimile che il grande Michele facesse il disegno del pavimento di un vano in cui altri aveva realizzato l'altare.

²⁷ Si tratta del *Martirio di San Giorgio*, per cui cfr. T. PIGNATTI, *Paolo Veronese...* cit., n. 161, pp. 131-132.

²⁸ Si è detto 'quasi' letterale perché egli elimina quel motivo decorativo del meandro tondo che è – come si è detto – a suo modo una sigla dell'architetto veronese.

²⁹ Per una prima riflessione su questo tema cfr. A. FOSCARI, *Floriano Antonini, Andrea Palladio e 'la bellissima fabbrica' da loro costruita a Udine*, in L. ASQUINI - M. ASQUINI, *Andrea Palladio e gli Antonini*, Udine, 1997, pp. XIII-XXIII. Andrà valutato nuovamente, nel contesto di una tale riflessione, se la poderosa loggia a bugnato sanmicheliano che appare sulla facciata occidentale della villa Pisani a Bagnoli – che è veramente azzardato far risalire agli anni quaranta – non debba essere riferita davvero alla presenza di Palladio a Bagnoli dopo il 1559, cioè dopo la morte di Sanmicheli.