

Un progetto del Sansovino per il palazzo di Vettor Grimani a S. Samuel

Antonio Foscari e Manfredi Tafuri

Dopo una prima comunicazione del Beltrami (1906), la «Pianta p. far Palazzo a S. Samuel», inserita fra le carte Grimani depositate al Museo Correr, è rimasta dimenticata fino al 1969, quando H.H.R. Brill l'ha rintracciata nuovamente. Si tratta di un importante progetto per l'edificazione di quel «Terren a S. Samuel» che era stato a suo tempo ceduto a Francesco Sforza da Andrea Corner nel 1460-61¹.

Douglas Lewis ha arricchito la conoscenza di tutta la vicenda, accertando che nel marzo del 1528 questo bene immobiliare viene acquistato da Vettor Grimani, e che alla morte di questi nella sua casa era ancora custodito «uno modello della fabbrica de S. Samuel». Sulla base di tali elementi, il Lewis ha concluso che il disegno del Correr corrisponde a un progetto commissionato da Vettor Grimani, dando per certa la sua attribuzione a Michele Sanmicheli².

Sarà bene avvertire subito che gli argomenti su cui il Lewis fonda la sua attribuzione non ci appaiono affatto probanti. Già l'esclusione del Sansovino, giustificata con il confronto con palazzo Corner³, è discutibile: la serie dei palazzi sansoviniani (palazzo Gaddi, palazzo Dolfin, palazzo Corner), come del resto quella dei suoi edifici ecclesiastici, ci mostra un artista intento a recepire le «novità» compatibili con un uso retorico ed edonistico del codice classico, con una sensibilità tipologica svincolata da schemi precon-

cetti e con molte concessioni ai desiderata dei committenti. (Il caso di palazzo Dolfin è sintomatico, al proposito). E tuttavia, come tenteremo di dimostrare, il palazzo non realizzato a S. Samuele presenta troppe affinità con l'organismo di palazzo Gaddi per non vedere nel primo il frutto di un ripensamento su un tema originale già sperimentato. Per quanto riguarda il Sanmicheli, invece, va intanto precisato che il committente di palazzo Grimani a San Luca non è Vettore bensì il senatore Gerolamo, che acquista l'area di Bertuccio e Marino Contarini con atto del 26 marzo 1556⁴. L'argomento sostanziale apportato dal Lewis per avanzare il nome del Sanmicheli appare inoltre del tutto insostenibile, dato che si fonda su un confronto fra il foglio del Correr e l'organismo di palazzo Canossa a Verona: fra un edificio a due cortili dunque, e uno a un cortile, per giunta aperto ad U verso il paesaggio. Il che significa non cogliere la centralità attribuita dalla cultura rinascimentale alla questione dei tipi, oltre a sottovalutare sia l'originalità della corte aperta del palazzo veronese che quella dell'irrealizzato palazzo Grimani (che rimane, in definitiva, non analizzato).

Né ha valore il confronto fra il profilo di basamento tracciato sul verso del foglio del Correr e alcune modanature di palazzo Canossa: si tratta infatti di un profilo canonico per basi di plinti (non di colonne, come scrive il Lewis),

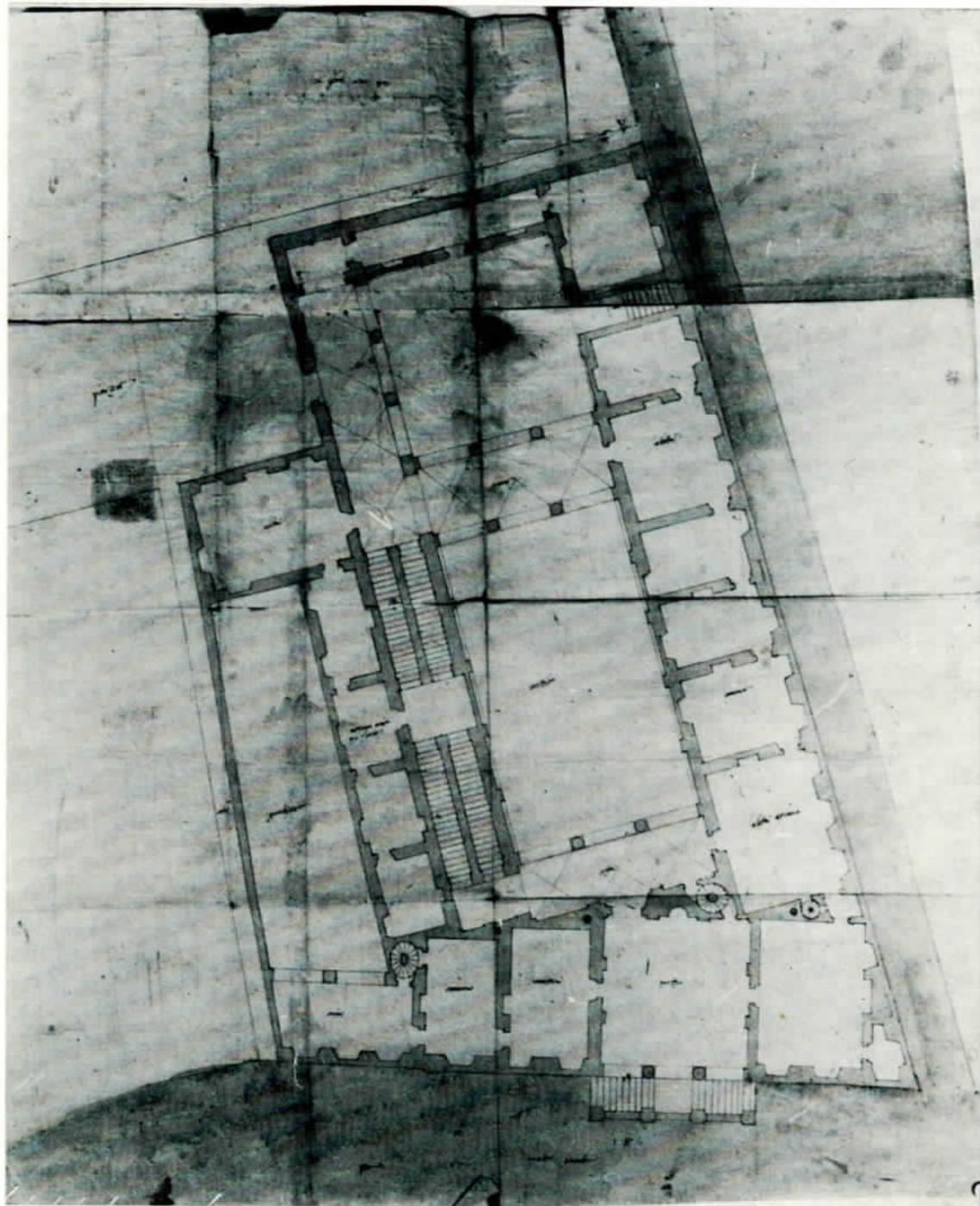
ampiamente usato anche dal Sansovino — ricordiamo, come esempi fra i tanti, quelli della navata di S. Francesco della Vigna.

Rimangono pertanto aperti due ordini di problemi fra loro in qualche modo connessi; quello della datazione del foglio e quello della sua attribuzione, che inizieremo ad affrontare partendo da una lettura oggettiva del disegno. Va intanto rilevato che il progetto non prevede l'edificazione di tutto il terreno disponibile: una porzione dell'area, a tramontana, viene sistemata a giardino, con una loggia profonda che chiude quest'ultimo verso sud. Il lotto residuo si organizza in due parti, impostate su due maglie ruotate fra loro: l'una determinata dall'asse del Canal Grande, l'altra dall'asse del canale minore che lambisce il terreno, lateralmente, ad est.

Sulla fronte prospiciente il Canal Grande — entro un perimetro irregolare — il progetto ipotizza una serie di vani ortogonali, di misure variabili. Sul terreno si sarebbe venuto a formare — attorno a due cortili comunicanti — un doppio circuito di gallerie, logge, scaloni e una «infilata» di camere: un sapiente gioco compositivo, da analizzare a parte, salda le difformità prodotte dall'incontro — o, per meglio dire, dallo scontro — dei due impianti compositivi.

È quasi superfluo annotare che tale schema abbandona l'impianto concepito da Bartolomeo Bon e rivisto da Benedetto Ferrini⁵, pur

I. Jacopo Sansovino, Progetto per il palazzo di Vettor Grimani a San Samuele, 1527. Venezia, Biblioteca Museo Correr, disegni, Cl. III, 6038, recto



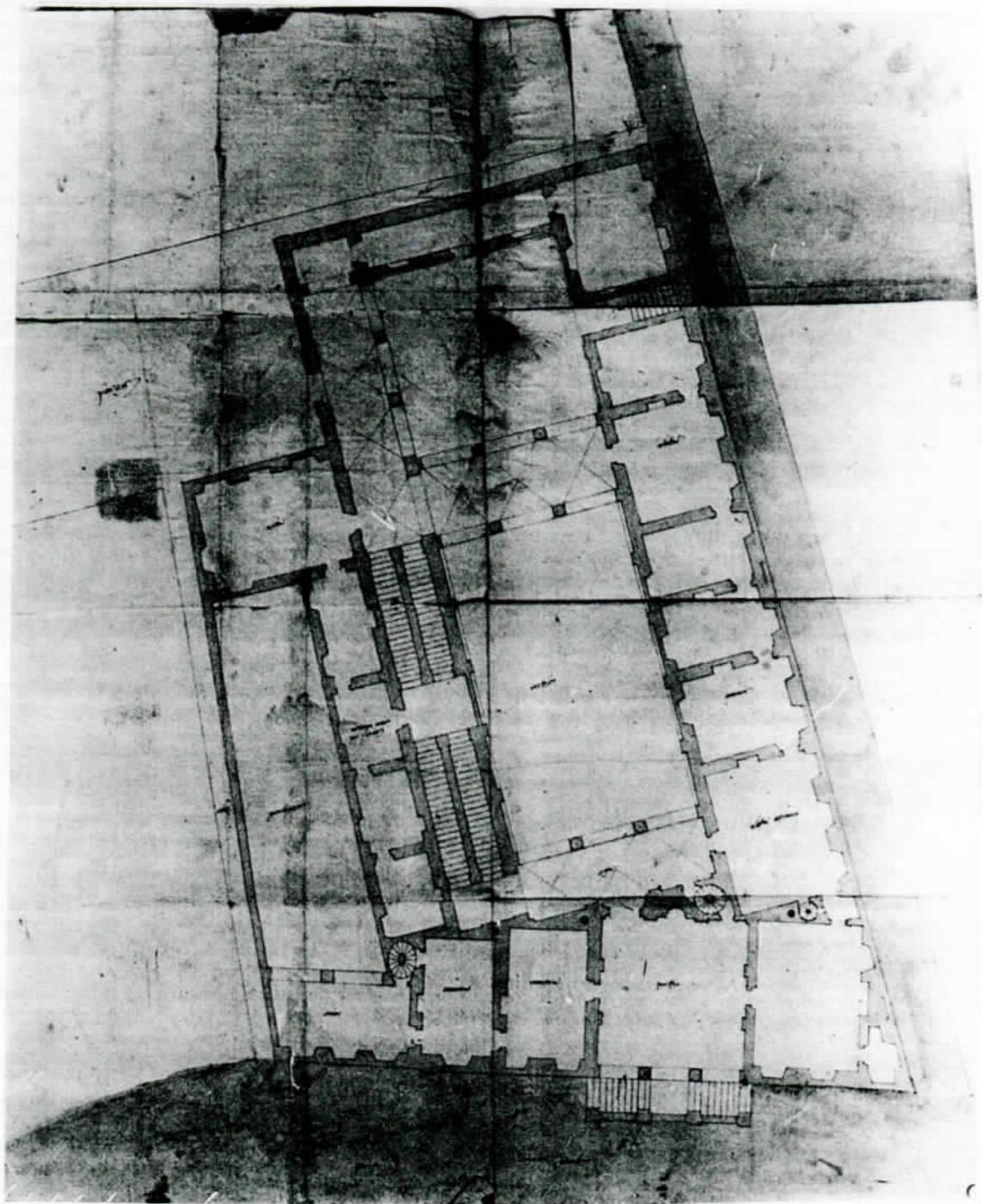
Venezia — unico recapito sicuro, ormai, in Italia — quanto si era salvato dalla violenza e dal saccheggio.

L'idea di una costruzione adibita insieme a funzioni di rappre-

sentanza e di museo potrebbe essere nata allora; e può essersi alimentata di argomenti pratici (come quello di riunire i lotti sparsi delle diverse raccolte, liberando a funzioni più marcatamente resi-

denziali il primo piano di S. Maria Formosa). L'idea di «salvare» la «romanità» espressa dalle raccolte archeologiche, infatti, avrebbe esercitato una suggestione ideologica di grande peso in quel deli-

1. Jacopo Sansovino, Progetto per il palazzo di Vettor Grimani a San Samuele, 1527. Venezia, Biblioteca Museo Correr, disegni, Cl. III, 6038, recto



Venezia — unico recapito sicuro, ormai, in Italia — quanto si era salvato dalla violenza e dal saccheggio.

L'idea di una costruzione adibita insieme a funzioni di rappre-

sentanza e di museo potrebbe essere nata allora; e può essersi alimentata di argomenti pratici (come quello di riunire i lotti sparsi delle diverse raccolte, liberando a funzioni più marcatamente resi-

denziali il primo piano di S. Maria Formosa). L'idea di «salvare» la «romanità» espressa dalle raccolte archeologiche, infatti, avrebbe esercitato una suggestione ideologica di grande peso in quel deli-

cato frangente politico.

Ma perché ad occuparsi di questa iniziativa avrebbe dovuto essere — fra i componenti della *fraterna* — proprio Vettore che, pur ricoprendo anch'egli la carica di Procuratore di San Marco, è ancora giovanissimo?

Forse, perché egli è destinato a proseguire il nome della casata, dacché Marino è patriarca (e cardinale *in pectore*), Marco ha una sola figlia (e si avvia, a partire dal 1528, ad assumere il patriarcato di Aquileia «per recesso» di Marino), e Giovanni è Vescovo di Ceneda (prima di divenire Patriarca di Aquileia «per recesso» di Marco).

Vettore, inoltre, aveva probabilmente già manifestato una qualche predisposizione a svolgere un lavoro di promozione culturale e di organizzatore ideologico di operazioni edilizie; attitudine che egli rivelerà poi ampiamente, com'è noto, nel corso della sua vita. Ma tali risposte toccano probabilmente solo aspetti marginali degli interessi di una *fraterna* che ispira la sua condotta a criteri politici tipicamente rinascimentali.

L'apparizione del nome di Vettore quale acquirente si può ulteriormente spiegare considerando la circostanza che l'acquisto del terreno di San Samuele cade *tardi*, quando la situazione romana sembra avviata a normalizzarsi.

La ripresa della vita politica romana — e quindi anche la ripresa delle trattative per l'acquisizione del cardinalato da parte di Marino — richiede un impiego economico superiore alle previsioni, date le disastrose condizioni finanziarie del papa¹⁶.

Ciò può aver indotto alcuni componenti della *fraterna*, e Marino in particolare, a considerare inattuale l'idea di «smontare» le sale Grimani di Palazzo Venezia e di abbandonare la casa costruita sulle rovine del circo di Flora, alle pendici del Quirinale, e a ritenere inopportuno l'avvio di un consistente investimento immobiliare a Venezia.

Se le cose fossero andate così, si potrebbe intendere la ragione per cui un componente molto giovane della famiglia si sia trovato da solo a perfezionare un impegno già precedentemente assunto, probabilmente assieme ai fratelli.

Perché questo è il punto (che ci permette di attribuire il progetto al 1527).

La data in cui si perfeziona l'atto di acquisto (28 marzo 1528) segue solo di sette giorni quella in cui Gian Alvise Dolce vede *confermato* da Andrea Gritti il titolo di proprietà del bene immobiliare alienato dalla Repubblica; la trattativa per la compravendita, dobbiamo arguirne, si è già svolta in precedenza, e non si è conclusa solo perché il Dolce non dispone ancora del titolo giuridico che gli consente di perfezionare l'alienazione del bene¹⁷. Possiamo ritenere infatti che il Dolce (attestate le difficoltà economiche sue e della sua famiglia) fosse disponibile a vendere l'immobile subito dopo essersene aggiudicato l'assegnazione nel luglio del 1525 e — in forza delle considerazioni svolte — è lecito supporre che i Grimani abbiano condotto la trattativa durante i mesi d'estate del 1527; al 28 marzo cade, comunque, solo il perfezionamento di un atto già convenuto.

Tale insieme di riflessioni risolve alcuni problemi, apprendone però uno cruciale: l'attribuzione del progetto.

Non vi è dubbio — anche considerando la qualità del disegno — che un progetto così «diverso», in ogni suo aspetto, da qualsiasi precedente della tradizione veneziana orientata di necessità la nostra



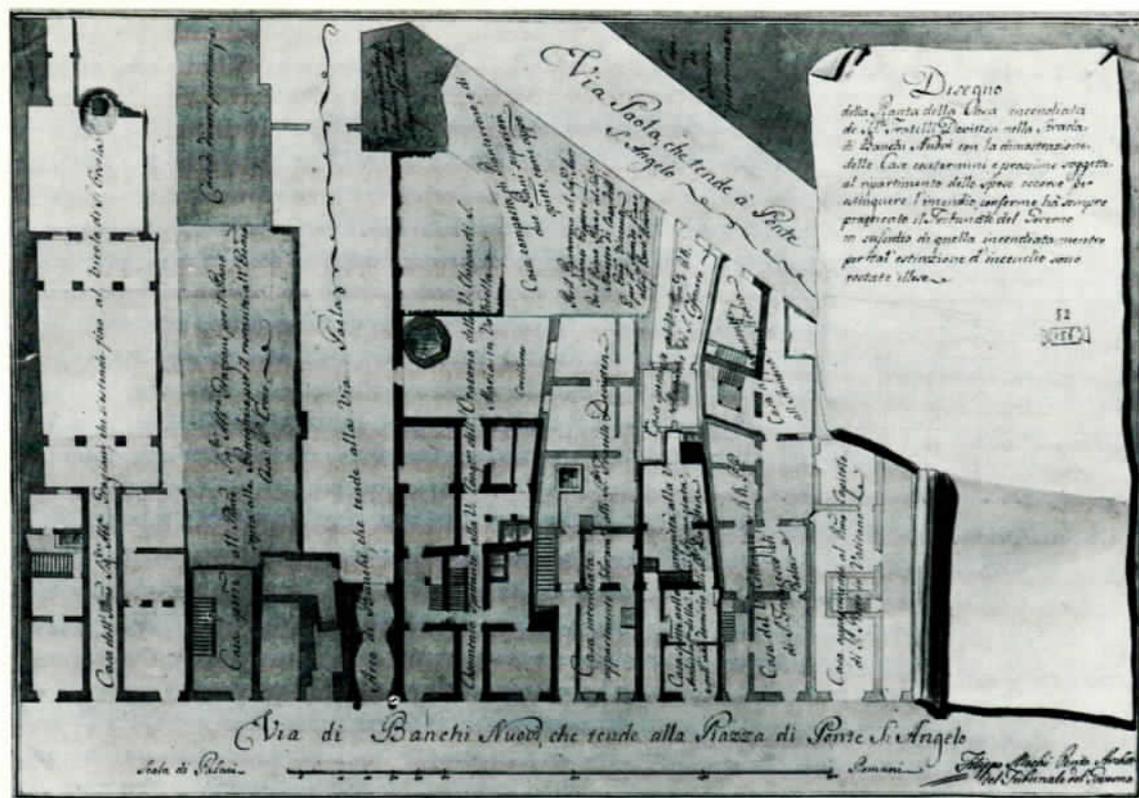
2. J. Sansovino, Verso del foglio precedente, profilo del basamento di un plinto.

attenzione verso un architetto di formazione romana: Sanmicheli, Serlio, o Sansovino.

Ma, se è valida la nostra proposta di anticipare l'iniziativa alla fine dell'estate del 1527, l'attribuzione del foglio al Sanmicheli ne verrebbe ancor più inficiata, dato che nessun documento lo attesta attivo a Venezia alla data, o in contatto con i Grimani. Ma dovrebbe venir meno anche l'attribuzione a Sebastiano Serlio, per motivi sostanzialmente analoghi, anche se a vantaggio di una tale ipotesi sono state sollevate più

3. Cà del Duca, resti della fabbrica quattrocentesca sul «Ramo calle del Teatro»





4. Filippo Mochi, Pianta di palazzo Gaddi a Roma e delle case contermini su via dei Banchi Nuovi: perizia dopo l'incendio della casa dei fratelli Devitten. Prima metà del XIX secolo. Roma, Biblioteca dell'Ist. di Archeologia e Storia dell'Arte, Coll. Lanciani, Roma XI, 52, vol. VI, 156

attente considerazioni stilistiche, che non insistono, però, sulle qualità dell'organismo architettonico¹⁸.

Non vorremmo, per sostenere la nostra attribuzione al Sansovino, utilizzare anche noi considerazioni di carattere unicamente stilistico, anche se è necessario ribadire una indiscutibile analogia fra l'impostazione di questo progetto e quella di palazzo Gaddi a Roma.

Ma non anticipiamo. È per il momento importante far osservare che sono molteplici e continui i contatti fra Jacopo Sansovino e componenti della famiglia Grimani. Per testimonianza del Vasari, sappiamo che essi risalgono ancora agli anni del pontificato di Giulio II, quando Domenico Grimani patrocinava a Roma gli esordi del giovane scultore; sappiamo, ancora, che è Domenico Grimani a introdurre Sansovino nei circoli veneziani, nel 1523¹⁹.

Non basta: è sempre Domenico Grimani che nel settembre 1523

assegna a Jacopo l'incarico di celebrare a Venezia — con la costruzione di un monumento per la chiesa di S. Antonio di Castello — la memoria del Doge Antonio Grimani, che è, in definitiva, il simbolo della «fortuna» della famiglia²⁰.

Tale notizia ci appare fondamentale: Jacopo, artista strettamente legato all'ambiente mediceo, è scelto da Domenico Grimani come «ambasciatore» del dibattito artistico post-raffaellesco nella Serenissima, con un atto indubbiamente ben meditato. Il che permette di individuare una linea di coerenza nella politica culturale dei Grimani, che ci riconduce al foglio del Correr.

Se poi la nuova fabbrica veneziana avesse realmente avuto anche la destinazione di museo, a chi altri avrebbero potuto rivolgersi i Grimani, per la sistemazione delle loro collezioni archeologiche, se non a colui che, nell'«acconciare alcune anticaglie» per papa Giu-

lio, «mostrò nel rassettarle tanta grazia e diligenza ch'el papa e chiunque le vide giudicò che non si potesse far meglio?»²¹.

Né va dimenticato, al proposito, che proprio per Domenico Grimani il Sansovino aveva gettato in bronzo la famosa copia del Laocoonte ricordata dal Vasari e descritta nell'inventario dei beni del cardinale del 1523. («La choonte senza li figlioli, li quali sono in man del R.mo Patriarcha, de grandezza de quarte do»)²².

Vettor Grimani, inoltre, aveva sposato, il 25 settembre 1521, la sorella di Marc'Antonio Giustinian, che il Vasari attesta essere stato fra i primi sostenitori veneziani del Tatti e che risulta presente in Roma dal 1523: dallo stesso anno, dunque, del primo soggiorno sansoviniano nelle lagune²³. (Soggiorno, fra l'altro, che, a ben leggere il Vasari, non deve essere stato di poco conto). Comunque, la parentela fra Marc'Antonio Giustinian — che sarà,

com'è noto, esecutore testamentario di Jacopo²⁴ — e Vettor Grimani arricchisce la serie di indizi che permette di assegnare il progetto per la casa a S. Samuele al Tatti: è infatti inoppugnabile che il rapporto fra i Grimani e il Sansovino si preciserà e sempre più andrà stringendosi proprio tramite Vettore, il committente della fabbrica su Ca' del Duca.

La collaborazione fra i due si istituisce già entro la Procuratia de Supra, di cui Vettore è membro e di cui l'architetto diventa «proto»; ma si precisa nella vicenda della chiesa di San Francesco della Vigna²⁵, e infine si sviluppa in modo sempre più articolato attraverso le iniziative che portano alla costruzione della Loggetta, della Libreria, della Cà di Dio, della «Scala d'Oro» e di San Gimignano (per tacere di altre imprese minori).

Coniugando tali elementi ad un insieme di preziose testimonianze lasciateci da Lorenzo Lotto, si possono acquisire nuove indicazioni utili per assegnare definitivamente al Sansovino il disegno per «far palazzo a S. Samuel»²⁶.

Il Lotto, già il 5 agosto del 1527, segnala a Venezia la presenza di Jacopo, «maestro eccellente et famoso alevato in le facende grande», «provecto in tute cose, de età de anni 40, [...] che in Roma et Firenze è grande homo dopo Michelagnolo»²⁷. Il 12 agosto è lo stesso Lotto a segnalare con più precisione la competenza dell'artista «ne le architecture e sculpture excellentissimo et phamoso», precisando — dato per noi rilevante, dacché costituisce la data *post quem* del progetto — che egli, ancora, «non ha cura de impresa alcuna»; ma nel contesto della lettera già affiora il nome dei Grimani, dacché Jacopo sarebbe stato impegnato, alla sua partenza da Roma, in «belle imprese, et maxime la sepoltura del nipote del papa Giulio etiam quella del cardinal Grimano» (due opere su cui converrà indagare ancora)²⁸.

Il 16 settembre dello stesso anno, precisando ulteriormente, il Lotto definisce Jacopo «peritissimo ne le architecture»²⁹, mentre il 7 ottobre egli ci testimonia che Sansovino «al presente [...] fa uno modello de certo pallacio ch'è

per un homo da ben ricco che importa da ventimila ducati o circha»³⁰.

Abbiamo dunque una prova che l'architetto è al lavoro in Venezia già nell'estate del 1527, sebbene da poco arrivato da Roma e, insieme, la data *ante quem* della redazione del progetto del palazzo.

Forse non è il caso di insistere sull'importanza della testimonianza, data la coerenza e il particolare impegno del Lotto nel sostenere il Sansovino nella vicenda dell'ancora in rame di S. Maria Maggiore a Bergamo, per la quale egli scrive tante lettere; ma dacché in passato la si è letta con una certa diffidenza, conviene registrare i motivi per cui essa sembra del tutto attendibile. Anzitutto, l'esistenza del modello è garantita dalla testimonianza degli «eccellentissimi ambasciatori» di Bergamo³¹, cioè dagli «eccellentissimi doctori juristi messere Hieronimo Passo e messer Nicolò Becusio» come si evince dalla lettera del 12 agosto³². In secondo luogo, il dato della lettera che appare più inverosimile — il «mercato di ducati settantacinque mila per el re de Ingeltera» fatto da Giovanni Gaddi «homo de gran reputazione, rico e gran Banchieri in Roma, fratello del Cardinale» — corrisponde a una trattativa effettivamente in corso — proprio nell'ottobre del 1527 — fra la Repubblica Fiorentina e il re d'Inghilterra, nella quale i fuorusciti — fra cui il Gaddi — riescono abilmente ad intromettersi³³. Abbiamo poi un'ulteriore prova della veridicità delle affermazioni del Lotto. Egli scrive — sempre nella medesima lettera — che il Sansovino «per fuzir ocio e per piacere fa una figura de una Venere per gettarla de metallo»: ed in effetti, «da una lettera dell'Arcetino al Duca di Mantova a 6 di agosto 1527 [...] si ricava che il Sansovino aveva scolpito una bellissima Venere per quel Duca»³⁴.

Infine, crediamo che l'antico affiatamento fra i Gaddi e i Grimani — forse anche fra Giovanni e Vettore, entrambi «fratelli di cardinali» — e la comune scelta filomedicea delle due famiglie spieghino ancora più i nessi che legano entrambi al Sansovino; e probabilmente in questa luce as-

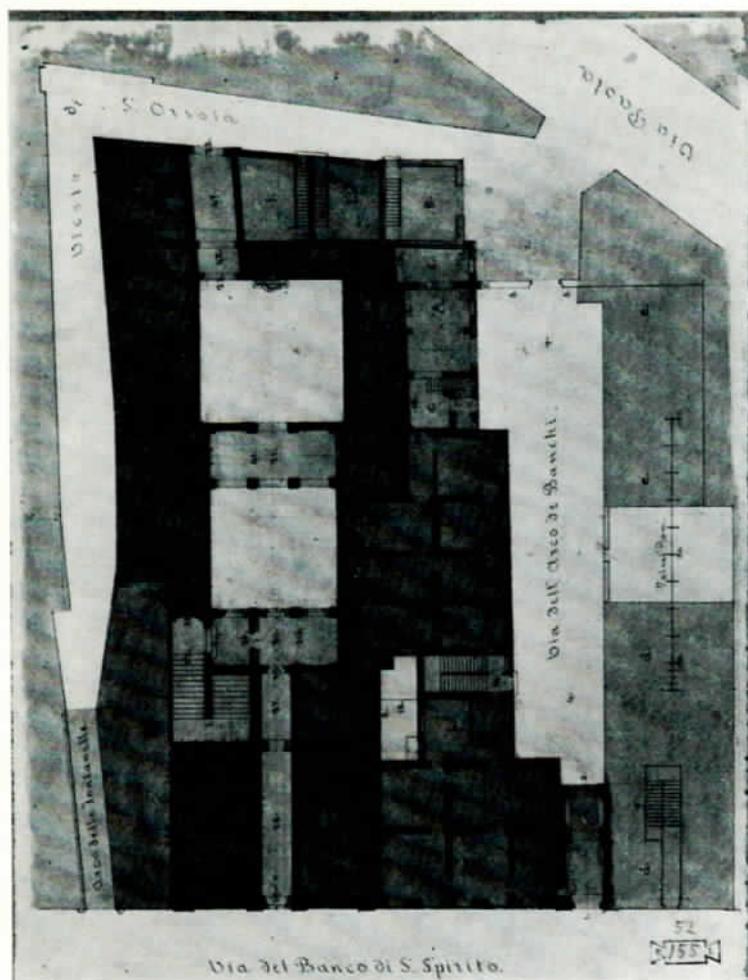
sume rilievo anche l'uso, per il progetto, della espressione di «palazzo» che non è in uso per le residenze dei nobili veneziani³⁵, ma che è piuttosto pertinente a una residenza cardinalizia³⁶.

Non riteniamo sia il caso di insistere con ulteriori osservazioni, dato che i contorni dell'iniziativa sono — a nostro avviso — delineati con sufficiente precisione, mentre appaiono sufficientemente provate sia la paternità di Jacopo Sansovino, sia la datazione del progetto che appare nel foglio del Correr. Sulla base di tali dati, possiamo ora sviluppare l'osservazione già fatta circa l'analogia fra palazzo Gaddi a Roma — ed è sempre il Lotto ad informarci circa la residenza del Sansovino a Venezia, nel 1527, presso Giovanni Gaddi — e quello progettato per S. Samuele.

Analogia, pertanto, di non piccolo significato, dato che la struttura a due cortili di palazzo Gaddi — la cui attribuzione al Sansovino, dopo le analisi del Frommel, non appare ulteriormente discutibile³⁷ — è già in sé eccezionale, e non solo nell'ambiente romano. I progetti di Antonio da Sangallo il giovane per palazzo Orsini in piazza Nicosia a Roma, (UA 1004) o per palazzo Cantelli a Parma (UA 1303 e 292), che il Pagliara ha invocato — insieme allo schizzo di G. B. da Sangallo nel volume vitruviano della Corsiniana³⁸ — come riferimenti per l'attribuzione del palazzo in via dei Banchi, assumono in realtà il tema dei due cortili annullando la qualità precipua della realizzazione sansoviniana: la raffinata impostazione, cioè, di una sequenza differenziata di spazi. Il percorso visivo penetra in profondità nel corpo di palazzo Gaddi, ad iniziare dal lungo cannocchiale prospettico del corridoio, interrotto da una cupoletta (originariamente illuminata da un cortiletto), in corrispondenza delle porte laterali.

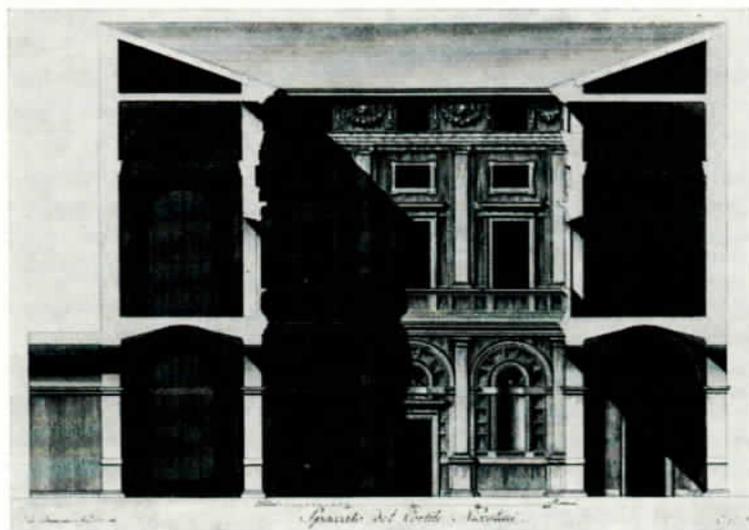
Si tratta del medesimo percorso cui è invitato l'osservatore nel progetto di ca' Grimani a San Samuele, anche se i vincoli imposti dal sito obbligano a variare la sequenza iniziale.

Rispetto al foglio del Correr, va notato che persino la successione



5. Pianta di palazzo Gaddi (piani terreno e superiori sovrapposti?), prima metà del XIX secolo. Roma, *ibidem*, 155.

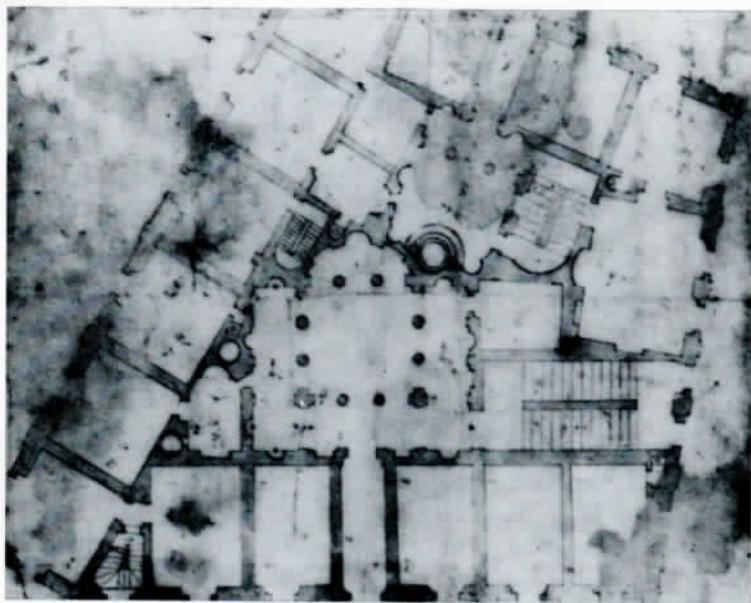
6. Pio Domenico Navone, Rilievo del primo cortile di palazzo Gaddi. Dal Cipriani-Navone, 1794



delle logge nei due cortili rivela un medesimo ordine di riflessioni: l'intento antiquario — ricostruzione della «domus» a due peristili, tipo che appare sia nel Vitruvio di Fra Giocondo, che nel Cesariano, oltre che nel progetto di Giuliano da Sangallo per palazzo Medici in Roma (1513 c.) — diviene pretesto per una narrazione discontinua: la «rappresentazione» sfrutta effetti di trasparenza esaltando la «concordia discors» istituita fra i singoli episodi. L'apparire di una plastica ad effetti narrativi nel primo cortile di palazzo Gaddi va quindi al di là di una semplice interpretazione dell'esaltazione raffaellesca della «pelle» dell'architettura. La rappresentatività del primo cortile è già «teatro nel teatro»: i due spazi aperti fungono da cavea l'uno rispetto all'altro, e insieme si contrappongono al cunicolo voltato che li collega allo spazio della strada.

Si potrebbe ancora notare che un filo rosso collega palazzo Gaddi alla Libreria e a palazzo Corner, ponendo l'accento proprio sulle decorazioni ispirate al fregio della Farnesina: né va dimenticato che lo spazio esterno della villa di Agostino Chigi è funzionale a rappresentazioni teatrali³⁹. Ma nel foglio del Correr — vera tappa intermedia fra il Sansovino delle opere romane e il configuratore del nuovo fóro marciano — sono presenti altre «sprezzature» che ci ricollegano alla cultura raffaellesca e peruzzesca, e che è ora di analizzare. La rotazione degli assi che guidano gli allineamenti dei due cortili e della sala d'ingresso è obbligata dalla positura dell'area e dalla giacitura dei lati — già parzialmente fondati — sul Canal Grande e sul rio laterale. Ma il dispositivo che risolve con una legge rigorosamente geometrica l'innesto dei due organismi, ruotati tra loro, delle sale sul Canal Grande e del corpo del palazzo accentrato sui cortili è frutto di un'abile regia che supera il problema con artificiosità mascherata di naturalezza: una «sprezzatura», appunto. Prolungando l'asse longitudinale posto idealmente sulla mezzeria dei due cortili, infatti, si giunge esattamente al centro dell'intercolumnio di ingresso, punto da cui si diparte il secondo asse.

Quest'ultimo, inoltre, si conclude nella nicchia, aperta sul punto di fondo dell'atrio: ma l'allineamento principale ha la sua continuità — dall'ingresso subito dopo la doppia scalinata sul Canale, alla sequenza atrio-loggia-cortile rettangolare-loggia-cortile quadrato-ambiente di passaggio finale — salvaguardata da un ulteriore felice artificio. Il portale che mette in comunicazione l'atrio con la prima loggia è allineato sull'asse longitudinale dell'intero edificio, anche se, rispetto alla sala aperta sul Canale, è situato in posizione dissimetrica. Ma tale dissimetria «rivela» la difficoltà planimetrica superata: a ben guardare il disegno, si noterà che il portale si apre, verso la loggia, con un invito prospettico, tale da dare all'episodio il valore di una cerniera, di un elemento di mediazione. Il percorso in profondità, che si sviluppa regolarmente in palazzo Gaddi — e che si ripresenterà più tardi, in altre forme, in palazzo Corner — è liberamente declinato nel palazzo per Vettor Grimani: la geometria — come il riferimento antiuario — non è un vincolo assoluto, bensì è strumento di controllo per ottenere libere aggregazioni di spazio. La «naturalità» delle eccezioni e l'adozione di una sintassi «disciolta» sono proprie della ricerca raffaellesca, specie come si esprime in un progetto — la casa dello stesso Raffaello in via Giulia, secondo i disegni UA 310 e 311⁴⁹ — probabilmente ben noto al Sansovino, che dal 1518 al 7 gennaio 1521 lavora per la fabbrica di S. Giovanni dei Fiorentini, cuore del «quartiere toscano» in cui avrebbe dovuto avere spicco il doppio organismo configurato nei due fogli degli Uffizi. Nei quali, va osservato, Raffaello si trova a dover risolvere problemi di rotazione di assi e di sfruttamento di murature trapezoidali di cui il foglio del Correr sembra aver tenuto ampiamente conto: si veda come le due scale — una delle quali, si noti, ellittica — si inseriscono nei nodi murari, rispettivamente sulla parete di fondo dell'atrio (con ingresso anche dalla loggia retrostante), e fra la loggetta sul giardino e la saletta con quest'ultima comunicante. Ma si notino anche le mu-



7. Raffaello (disegno di Bernardino della Volpaia?), pianta del piano terreno della casa in via Giulia, 1519-1520. Firenze, UA, 310

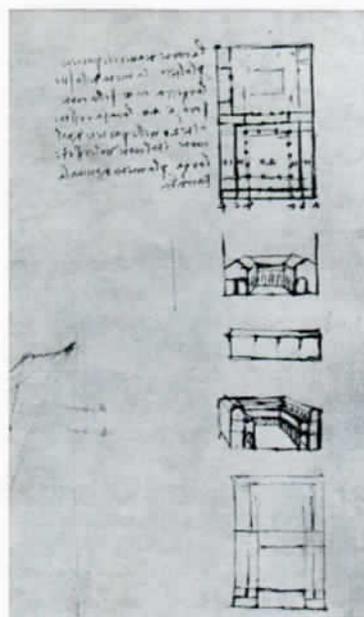
raiture a risega, la nicchia dell'atrio posta ad alleggerire uno spessore divenuto eccessivo, la scaletta a chiocciola ricavata nel triangoloide murario che separa l'ultima sala a destra sul Canal Grande e la prima con finestre sul rio, lo sfruttamento della zona angolare, fra Canale e rio, la collocazione delle tubazioni negli ingrossamenti: le difficoltà planimetriche si risolvono — come nella casa di Raffaello in via Giulia, assunta come modello di metodo e non come «tipo» — in artifici che mostrano una notevole attenzione per i problemi funzionali.

La sequenza dei due cortili, inoltre, è anch'essa guidata da considerazioni strutturali. Le dimensioni del cortile rettangolare (passi $10 \times 16 = m. 17,38 \times 27,80$ circa), con logge affacciate e pareti laterali cieche, sono obbligate dall'invenzione dei due scaloni affacciati, le cui rampe convergono su un unico pianerottolo. L'effetto dello scalone con muro di spina è solo intuibile: ma la convergenza delle rampe sul pianerottolo di sosta sembra ispirata agli scaloni codussiani delle Scuole di S. Marco e di S. Giovanni Evangelista; uno dei pochi riferimenti presenti nel nostro foglio, questo, ad architetture di ambiente lagunare. Non è escluso però che la

fonte delle scalinate del Sansovino sia romana: anche se solo planimetricamente, esse mostrano affinità con quelle pubblicate da Palladio nei *Quattro Libri* come esistenti ai SS. Apostoli e ascendenti al Quirinale⁴¹. Comunque, la doppia scala del palazzo di Vettor Grimani si differenzia da quella romana: quest'ultima, infatti, come quella tracciata da Leonardo nel Codice B (f. 68 v.), è a rampe indipendenti e a croce di S. Andrea; quella del foglio veneziano è a rampe convergenti, per permettere l'ascesa sia dall'ingresso da terra che da quello sul Canale e servire indipendentemente i due corpi edilizi.

I 50 scalini delle rampe, inoltre, danno un'altezza di circa m. 8,50 per il piano nobile, mentre la presenza dei doppi scaloni, corrispondenti a due cortili, fa pensare a un palazzo progettato per diversi nuclei (una *fraterna*?) o per diverse funzioni (palazzo residenziale + museo?).

Singolare è comunque la struttura del secondo cortile (passi 10×10), posto a conclusione dell'*enfilade* che procede continua dalla doppia rampa sul Canale e destinato ad essere letto attraverso il filtro della loggia comunicante con il primo cortile. Due logge circondano lo spazio quadrato,



8. Leonardo da Vinci, *Studi di cortili*, 1508c. Windsor, n. 12585v., particolare

mentre i due lati di fondo e destro riprendono la struttura a paraste e ad archi ciechi: la simmetria si imposta quindi su un asse diagonale, con una libertà sintattica che ha correlati in cortili del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento toscani e in alcuni progetti del Peruzzi (si vedano, ad esempio, i disegni UA 356 e 359 riferiti al più tardo palazzo Ricci a Montepulciano). E gioverà notare, ad ulteriore conferma della nostra attribuzione, che tale impianto spaziale verrà ripetuto dal Sansovino nel piano terreno del cortile di palazzo Corner.

Il cortile quadrato del palazzo per Vettor Grimani, inoltre, gode di un accesso secondario dal rio laterale: una scala di 10 gradini raggiunge tale settore del palazzo, praticamente indipendente dal settore sul Canal Grande. E si noti che la scala e il breve vano d'andito al cortile sono situati in asse con l'accesso dalla «piazza», formando un asse trasversale ben accentuato. Il portale sul campo, per suo conto, avrebbe poi costituito un fatto formale atto a caratterizzare lo spazio pubblico, su cui affacciano anche case della famiglia Cappello: e non è da passare sotto silenzio tale accorpamento, Grimani-Cappello, in

iniziative di natura edilizia, dato il ruolo svolto da Vettor Grimani e da Antonio Cappello nella programmazione del rinnovamento urbano di Venezia, durante e dopo il dogado di Andrea Gritti (per il ponte e la zona realtina, oltre che per la platea marciana).

L'analisi del foglio veneziano riserva però altre sorprese. Si osservi la struttura delle tre logge e dell'accesso preceduto dalla scalinata sul Canale (11 alzate = 1,76 m. circa). Due colonne dividono in tre parti lo spazio, definito tuttavia alle estremità da pilastri: anche le logge sui cortili, del resto, sono formate da crociere impostate su due colonne al centro e su pilastri agli angoli. Ed è proprio la presenza delle volte a crociera, tracciate chiaramente nel disegno, a indicare che sulle colonne e sui pilastri si impostano archi, a differenza del cortile più ampio della casa di Raffaello a via Giulia, sui cui sostegni corrono sicuramente trabeazioni piane. Piuttosto, per gli archi impostati su colonne — tema recisamente rifiutato dal Peruzzi — il riferimento è alla loggia sul giardino di palazzo Pandolfini a Firenze (cfr. anche i disegni UA 1823 e 1824) e al cortile di palazzo Ossoli a Roma.

Per altro verso, la grande sala-atrio (passi $8 \times 8 =$ m. 13,90 x 13,90 circa), con la sua transenna posta a mediare esterno e interno, e la nicchia di fondo, richiama alla lontana motivi basilicali meditati da Raffaello⁴².

In effetti, il progetto raffaellesco per via Giulia appare modello su cui l'autore del foglio del Correr ha riflettuto anche per quanto riguarda il raccorciamento prospettico, di derivazione scenografica, introdotto dal Sanzio negli interassi delle finestre sul lato più corto. Nel progetto per il palazzo di Vettor Grimani, infatti, le finestre accanto all'ingresso — corrispondenti alle salette poste a fianco dell'atrio — formano un motivo binario, distanziato dalle finestre angolari, corrispondenti a una saletta minore e a un camerino. In tal modo, il diapason creato al centro — e presumibilmente ripetuto al piano superiore — dal ritmo infitto delle aperture, si sarebbe disteso, con un

ampio fraseggio, fino a concludersi ai limiti dell'edificio: si tratta dello sfruttamento di un artificio ottico, pienamente in accordo con l'edonismo visivo del Sansovino.

Ma forse il foglio del Correr permette di andare più in là nella ricerca delle fonti culturali del Sansovino, specie affrontando il tema, non ancora adeguatamente indagato, del debito di Jacopo nei confronti di Leonardo da Vinci.

Va intanto osservato che il Tatti poteva vantare legami personali con Leonardo. E del Pedretti l'ipotesi che Leonardo abbia portato con sé in Francia il progetto sansoviniano per S. Giovanni dei Fiorentini, che riapparirebbe negli organismi ottagonali del codice Arundel riferiti a padiglioni di caccia per il castello di Romorantin (ma forse è il Tatti ad ispirarsi a studi leonardeschi); lo stesso Pedretti ha inoltre notato che il Cellini regala al Serlio un volume con copie di architettura, pittura e scultura da Leonardo, acquistato nel 1542 circa⁴³. Al di là di tali ipotesi, rimane certa una familiarità fra il Sansovino e Leonardo, testimoniata dal memorandum approntato da quest'ultimo a Roma o a Firenze, negli anni 1513-1514, nel foglio 83 r-a del Codice Atlantico: insieme a Sansovino sono nominati Alessandro Amaduzzi, zio di Leonardo, e il Peruzzi⁴⁴.

Una conoscenza da parte del Sansovino degli studi architettonici leonardeschi non è affatto improbabile; si ricordi, fra l'altro, che nello stesso anno (1515) in cui Sansovino è impegnato a Firenze con Andrea del Sarto, Antonio da Sangallo il vecchio e Jacopo da Pontormo, all'erezione delle strutture provvisorie in onore di Leone X, Leonardo studia il grandioso progetto della ristrutturazione della zona fra il Duomo, S. Lorenzo, il palazzo di via Larga e S. Marco, razionalizzato come trionfale «fóro medico» (Codice Atlantico, f. 315 r-b), dominato dalla mole del nuovo palazzo da lui progettato per Lorenzo di Piero de' Medici⁴⁵.

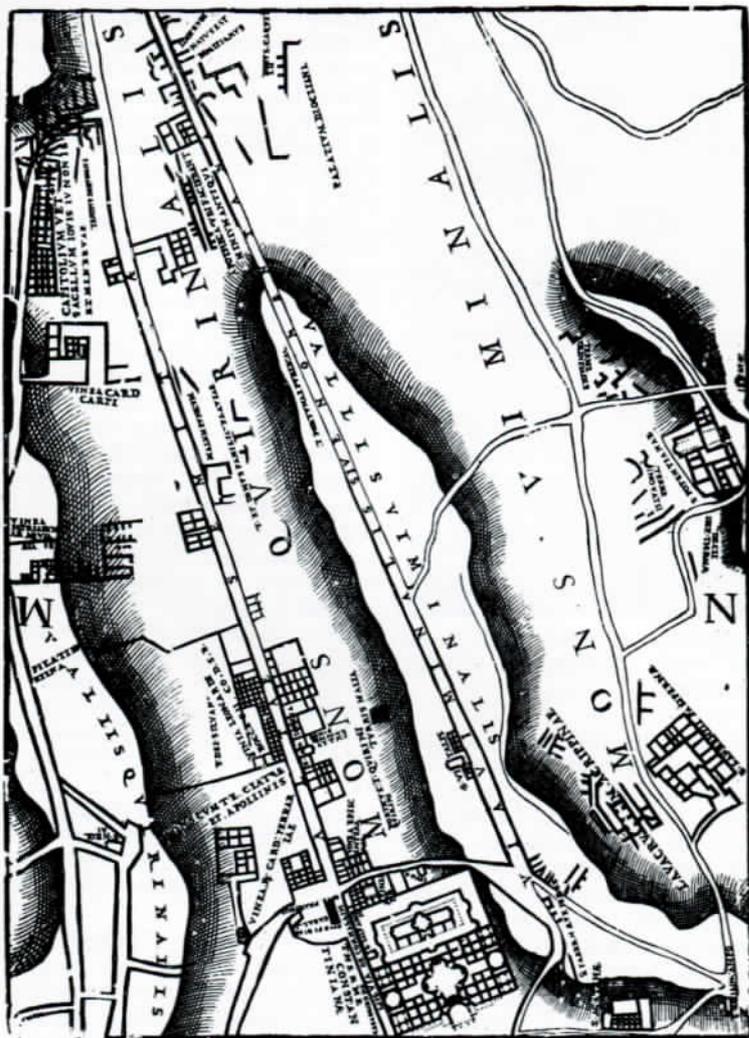
E in effetti, fra gli studi leonardeschi appaiono organismi di palazzi a due cortili (Windsor, f. 12585 v., 1508 c.), affini a quel-

li di Francesco di Giorgio, mentre nell'organismo chiesastico, ispirato al S. Sepolcro di Milano, del Cod. Ashburn. 2037, f. 4r. (1490 c.) — che riflette un interesse leonardesco per il portico della Cappella de' Pazzi — gli accessi sono permessi da scale a due rampe, che si ripetono sui quattro lati dell'alto parallelepipedo di base. È impossibile stabilire con certezza la conoscenza da parte del Tatti di questi studi, ma rimane significativo l'ambito di ricerche che stimola a Firenze e a Roma il giovane Sansovino.

Leonardo, Raffaello, Peruzzi: si tratta di un coacervo di esperienze volte a declinare in modo spregiudicato il tema dell'ampliamento del codice classico, ad esplorare i limiti di quel codice, a darne interpretazioni, volta a volta, altamente erudite, polemicamente empiriche o «teatrali». Dalla spregiudicatezza di Raffaello, in particolare, Sansovino sembra trarre la disponibilità ad assorbire elementi linguistici spuri o arcaici — vedi il caso del cortile di palazzo Dolfin, o il finestrone della Loggetta — ma non fino al punto di poter accettare le indicazioni presenti nell'area di San Samuel.

Delle strutture di Bartolomeo Bon e Benedetto Ferrini, Sansovino non tiene quindi conto: ed eccolo prevedere la totale distruzione del basamento di torre «de marmoro a Diamante», che nella «conditione» inviata da Marco Corner allo Sforza avrebbe dovuto richiamare — insieme a quella gemella, sulla sinistra — il palazzo del Marchese di Ferrara⁴⁶.

In sostanza, la «magnificenza» e la rappresentatività, quasi obbligate dal sito, a metà strada fra il Palazzo Ducale e palazzo Foscari, sono obiettivi che permangono costanti nei progetti patrocinati dai Cornaro, dallo Sforza, dai Grimani: muta solo la loro interpretazione. Ed è logico che, nel pieno del dogado di Andrea Gritti, ai cui programmi economici politici e culturali Vettor Grimani collabora con un ruolo di primo piano, per il nuovo palazzo a S. Samuele si prevedesse un organismo sperimentale e «di avanguardia». Impossibile completare la *facies* sul Canale del progetto di Sansovino, a partire dalla testimo-



9. Il palazzo dei Grimani sulle rovine del circo di Flora a Roma, nella mappa del Bufalini, 1551. (Vinea Patriarchae Aquileia).

nianza del foglio del Correr. Certo è che l'ascesa delle rampe fino all'ingresso avrebbe creato un effetto innovatore e trionfale, mentre l'intero episodio centrale sarebbe apparso come protagonista di una impaginazione parietale definita verticalmente solo dalle paraste angolari. Paraste bugnate, comunque, come bugnati sono i portali che si aprono sul campo e sul rio laterale: la grafia a mano libera di tali particolari non lascia dubbi al proposito. Una ri-interpretazione, dunque, del palazzo veneziano «copioso di lumi», ma nei termini del dibattito romano.

Dobbiamo pertanto rispondere a un interrogativo non secondario:

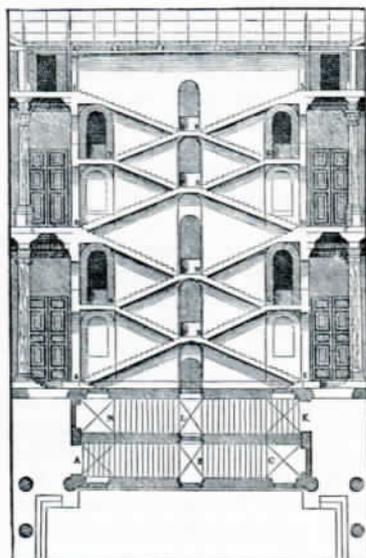
perché mai la fabbrica non viene realizzata?

Fra il momento dell'impegno d'acquisto dell'immobile di San Samuel e il più tardo perfezionamento dell'atto di compravendita cadono eventi che fanno venire meno le motivazioni che avevano suggerito la decisione di costruire un nuovo palazzo: non ci resta che riassumere, dal momento che il Lewis le ha già indicate.

La morte inattesa di Antonio Grimani, cugino di Vettore, (settembre 1527) crea le premesse della «liberazione» del secondo piano nobile del palazzo di S. Maria Formosa⁴⁷; qualche anno dopo Vettor Grimani lo comprerà e andrà ad abitarci⁴⁸. Rimane



10. Luca Carlevarij, Veduta della chiesa (distrutta) di S. Antonio di Castello a Venezia.



11. Andrea Palladio, Scale «che sono a Santo Apostolo [in Roma], e sagliano su monte Cavallo». Dai Quattro Libri, Venezia 1570, I, XXVIII

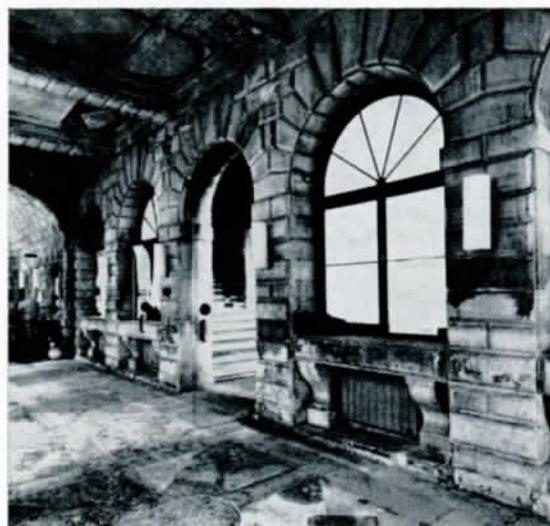
così disponibile il primo piano nobile del palazzo, dove egli fino ad allora abitava, e che — organizzato anch'esso, come sarà, in un circuito di sale — diventerà la sede del «museo Grimano». La vendita frazionata di alcune porzioni dell'immobile di San Samuele⁴⁹ precede infatti di poco l'avvio di una serie straordinaria di interventi di decorazione e di al-

lestimenti nel palazzo di S. Maria Formosa, organizzato per ricevere le raccolte antiquarie dei Grimani, che poco a poco confluiscono a Venezia dalle diverse sedi in cui sono disperse.

Si tratta, come è ben noto⁵⁰, dell'affermazione delle ricerche toscoromane cui i Grimani dedicano tanta parte della loro attività di mecenati. Ed è evidente che non

è, questa, mera testimonianza di gusto, bensì dichiarazione di tendenza politica, dati i legami molteplici fra la famiglia e la capitale pontificia: il Sanudo non a caso inserisce i Grimani fra i «papalisti». Ma gli inizi di tale tendenza, come s'è visto, vanno fatti risalire a Domenico Grimani, con la sua commissione al Sansovino già nel 1523: esattamente l'anno 1 del

12, 13. J. Sansovino, La Zecca, 1536 e ss., le scale viste dal corridoio principale della fabbrica e dall'alto di una delle rampe. Si noti come il Sansovino riprenda qui il tema svolto negli scaloni del progetto per il palazzo di Vettor Grimani, le cui seconde rampe, a partire dal pianerottolo intermedio, avrebbero avuto un analogo andamento divergente.



dogado Gritti, e all'interno di un nodo di implicazioni che vedono compresenti le istanze di Riforma Cattolica vive nel circolo del Divino Amore, l'ideologia contariniana della sintesi fra *vita activa* e *vita contemplativa*⁵¹, le tendenze politiche dei Grimani (e dei Gaddi).

Il foglio del Correr testimonia la continuità di tale progetto culturale, con la mediazione di Vettor: si sarebbe trattato dell'introduzione nelle lagune di un «manifesto» polemico, di un'indicazione tesa a un sovvertimento radicale della tradizione architettonica veneziana, di un'affermazione piena degli ideali «eroici» del Rinascimento. Un'azione privata, ma anche pubblica, come abbiamo già

notato: nel '27-'28 l'incertezza domina in pieno l'architettura veneziana — il rinnovo del palazzo dei Camerlenghi e l'opera dello Scarpagnino ne sono testimonianze — mentre le lezioni del Codussi, di Bartolomeo Bon il giovane, di Giorgio Spavento, di Tullio Lombardi, del Buora appaiono datate e non rispondenti alla *renovatio* grittiana.

Ancora auspice Vettor Grimani, al Sansovino, divenuto proto della Procuratia de supra, verrà affidato il S. Francesco della Vigna; pochi anni più tardi, l'*ars rhetorica* del Tatti informerà il foro marciano. Ma dopo il 1536-37 quella retorica è stata già sperimentata, è stata fatta penetrare nel contesto lagunare attraverso una tattica pru-

dente, con opere già associate alla politica del Gritti e della sua cerchia, nel cui seno spicca Vettor Grimani come «specialista» del rinnovo urbano. Il palazzo sansoviniano a San Samuele sarebbe stato, invece, opera per più versi prematura. Un intreccio di vicende familiari e di tattiche culturali impedisce così la realizzazione di un'«invenzione» carica di implicazioni per l'affermazione, più tardi, del classicismo sansoviniano come «arte di Stato».

Antonio Foscarini e
Manfredo Tafuri
Dipartimento di
Storia dell'Architettura
Istituto universitario
di Architettura, Venezia

NOTE

1) Museo Correr, *Collezione disegni*, cl. III, 6038. La dizione «Pianta p. far Palazzo a s. Samuel» è sulla faccia interna del foglio; quella di «Disegno del Teren a s. Samuel» è sulla faccia esterna. Riasumiamo brevemente la bibliografia su Cà del Duca. Dopo le pagine ad essa dedicate nel volume di Pietro Paoletti, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893, parte I, pp. 34-36, interviene in due riprese il Beltrami, prima apportando notevole materiale documentario sull'area, sui suoi passaggi di proprietà e sulla diatriba che oppone Benedetto Ferrini a Bartolomeo Bon; poi dando notizia del foglio del Correr, da lui riprodotto solo in trascrizione moderna, che pensa però di età sforzesca. (Cfr. Luca Beltrami, *La «Cà del Duca» sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia*, nozze Albertini-Giacosa, Milano, 1900 e 1906. Per il Ferrini cfr. Emilio Motta, *L'architetto militare Benedetto da Firenze*, in «Bollettino storico della Svizzera Italiana», 1886, vol. 8). Lo Spencer, poi, ha ripreso la questione, attribuendo il progetto del palazzo sforzesco, e quindi del frammento rimasto, a Benedetto Ferrini, sollevando una polemica con il Lewis, che sostiene — a nostro parere con qualche ragione, almeno per l'impostazione della facciata — la paternità del Bon. I documenti pubblicati dal Beltrami, infatti, e in particolare la «conditione» di Marco Corner inviata allo Sforza, sembrano permettere l'attribuzione del fronte «alla veneziana», con torri

a punta di diamante ai lati — come «il palazzo del Marchese di Ferrara» — a Bartolomeo Bon, e la riorganizzazione planimetrica e forse della facciata al Ferrini. Cfr. John R. Spencer, *The Cà del Duca in Venice and Benedetto Ferrini*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1970, vol. XXIX, n. 1, pp. 3-8, e Douglas Lewis, *Letter to the Editor*, *Ibidem*, n. 4, pp. 362-363. Cfr. inoltre Lionello Puppi, *Filarete in gondola*, in «Arte Lombarda», 1973, XVIII, n. 38-39, pp. 75-84; Giuseppina Dal Canton, *Architettura del Filarete ed architettura veneziana: analisi campione di un palazzo del «trattato» filaretiano*, *ibidem*, pp. 103-115; John Mc Andrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, Mass. and London, 1980, pp. 12-14. «The most plausible history» — conclude il Mc Andrew (p. 14) — «is that some of the plan and some of the foundations go back to Buon's project for the Cornaros; that Ferrini, perhaps under Filarete's direction, working with what was there at hand, contrived a modern elevation with a loggia in the center and towers at the corners in the then usual Venetian style (confined perhaps only to the parti)».

2) D. Lewis, *Un disegno autografo del Sanmicheli e la notizia del committente del Sansovino per S. Francesco della Vigna*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1972, XVII, n. 3-4, pp. 7-36. L'esistenza del «modello» è citata anche nell'articolo di Rodolfo Gallo, *Sanmicheli a Venezia*, in *Michele Sanmicheli 1484-1559*, Verona, 1960, p. 158, n. 4.

3) D. Lewis, *op. cit.*, pp. 21-25. Recentemente, la Olivato ha contestato l'attribuzione del Lewis, proponendo per il progetto l'attribuzione al Serlio, sulla base di affinità grafiche. Cfr. Loredana Olivato, *Sebastiano Serlio. Planimetria di un palazzo e profilo di una base di colonna*, in AA.VV., *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, 1980, p. 175. L'attribuzione al Sanmicheli è già stata contestata dal Puppi (L. Puppi, *Michele Sanmicheli e la costruzione veneta del territorio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», 1973, XV, p. 134 e p. 141, n. 8), e dallo Huse, che, sfruttando una testimonianza di Francesco Sansovino, dispone per il foglio un exploit dilettantistico di Vettor Grimani. Cfr. Norbert Huse, *Palladio am Canale Grande*, in «Städte-Jahrbuch», 1979, n. F.B. 7, p. 92, n. 6. Non riteniamo condivisibile tale tesi: le raffinate soluzioni della planimetria e molti elementi innovatori — gli scaloni, la scala ellittica, la ritmica della facciata, la scalea di accesso — escludono la mano di un dilettante. L'attribuzione al Sanmicheli è stata ribadita recentemente dal Lewis in *Sansovino and Venetian Architecture*, in «The Burlington Magazine», 1979, CXXI, n. 910, p. 41 e in *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington, 1981, pp. 23-24. Il disegno è sicuramente bella copia da disegno precedente: sono chiaramente visibili le forature di spillo, non sempre coincidenti con le parti a penna, fatte per ottenere la copia.

4) ASVe, *Sezione Notarile*, Notaio Marc'Antonio Cavanis, prot. 3260, c.

124 r. Cfr. R. Gallo, *op. cit.*, pp. 120 e 156 n. 1. Non è inoltre assolutamente provato che Vettor Grimani sia stato committente del Sanmicheli per lavori al palazzo di S. Maria Formosa, come vorrebbe il Lewis. Cfr. ad esempio L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova, 1971, p. 159, n. 340, che esclude il nome del Sanmicheli per tali lavori, sulla base della testimonianza del Michiel.

5) Il confronto con il progetto del palazzo quattrocentesco è possibile attraverso l'analisi delle strutture ancora esistenti. La mole concepita per gli Sforza avrebbe occupato tutta l'ampiezza del terreno; la sua facciata — che avrebbe dunque occupato tutta la fronte sul Canal Grande — era concepita su schema tripartito, con due elementi angolari più «forti» e leggermente avanzati; al centro della facciata si sarebbe aperta una loggia di notevole ampiezza, quasi di memoria bizantina, e forse impostata su un doppio porticato (come si vede nel noto disegno del Filarete). Le differenze rispetto al progetto quattrocentesco coinvolgono, oltre l'ampiezza, anche la tipologia dell'edificio. Quello pensato dal Bon e rivisto dal Ferrini proiettava fino alla fronte sul Canal Grande (inclinata rispetto all'andamento del lotto) l'allineamento dei muri di spina, paralleli al canale laterale: di modo che sul Canal Grande si veniva a formare una serie di vani «obliqui». In tal modo, l'impianto edilizio rimaneva unitario, senza la «frattura» di cui si è detto esaminando il disegno cinquecentesco.

6) Per le vicende della casa di cui viene pretesa la liberazione quando Marco diventa Patriarca, cfr. Marin Sanudo, *Diarii*, LIV, 66.

7) Cfr. *Lettere del Card. Marino Grimani a Giangiorgio Trissino*, Schio, 1880. Cfr. anche Bernardo Morsolin, *G.G. Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel sec. XVI*, Firenze, 1894, p. 131.

8) M. Sanudo, *Diarii*, XLIV, 418. Per il matrimonio di Elena Grimani, cfr. G. Giomo, *Indice per nome di donna dei matrimoni dei patrizi veneti*, ASVe, ms., I, c. 541.

9) M. Sanudo, *Diarii*, XLIV, 120, 173 (per le prime voci, a Venezia, nel gennaio 1527); Archivio Vat., *Armar.* 40 XVI, f. 35, minuta (per le concessioni papali a Marino, onde consentire la ripresa delle trattative).

10) Per le vicende di Marco connesse al Sacco, cfr. M. Sanudo, *Diarii*, XLIV, 418; per il suo resoconto in Senato, *ibidem*, XLIV, 161, 168, 177, 201, 216, 221, 225, 251. Sui crediti Grimani per i pagamenti già eseguiti, cfr. Arch. Vat., *Armar.* 40., XVII, f. 130. Tutta la vicenda è rie-

pilata in P. Paschini, *Del Cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia*, in «Lateranum», Nova Series, 1960, XXVI, n. 1-2, pp. 29 e ss.

11) Per quanto concerne l'ospitalità ad illustri personaggi, si ricordi anche quella offerta da Marino, nel luglio 1525, a Francesco Maria della Rovere duca d'Urbino; viene ospitato da Marco il cardinale di Trani nel febbraio 1527, il protonotario Marino Caracciolo, legato imperiale, nel marzo 1531, il duca Francesco Sforza nel settembre 1530, e altri.

12) L. Beltrami, *La Cà del Duca sul Canal Grande*, ecc., 1906 cit.

13) M. Sanudo, *Diarii* XXXIX, p. 158.

14) Cfr. P. Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 1927, V, pp. 149-190; *Idem*, *Il mecenatismo artistico del Cardinale Marino Grimani*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma, 1958, II, pp. 79-88; R. Gallo, *Le donazioni della Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, in «Archivio Veneto», 1952, L-LI, pp. 34-77; Bruna Forlati Tamaro, *L'Origine della raccolta Grimani*, Venezia, 1942, pp. 1-19; Marilyn Perry, *The Statuario Pubblico of the Venetian Republic*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 1972, VIII, pp. 75-150; M. Perry, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of ancient Art to Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1978, vol. XLI, pp. 215-243.

15) *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami* a cura di P.S. Allen, Oxford, 1928, vol. VII, 2059, p. 509, cit. in Sergio Zoli, *La Controriforma*, Firenze, 1979, p. 92, n. 67.

16) Con la ripresa dei pagamenti (sempre più onerosi data la crisi finanziaria del papa) Marino Grimani, per ottenere il cardinalato, deve ricorrere a prestiti anche fuori dell'ambito della fraterna. Cfr. M. Sanudo, *Diarii*, LVII, 414 (anche per il contenzioso che ne derivò). Nella sua qualità di Patriarca d'Aquileia si vedrà poi costretto, nel medesimo frangente, ad imporre a quel Capitolo l'erogazione del *Subsidium caritativum*, per affrontare le spese del suo trasferimento a Roma. Cfr. Arch. Capit., Udine, *Sinodali*, lettere patriarcali, 87.

17) L'archivio della famiglia Dolce è conservato al Museo Correr Mss. P.D. c., buste 513, 613, 673, 755, 1239/43-58, ecc. Per le difficoltà economiche della famiglia cfr. anche M. Sanudo, *Diarii*, XXXVIII, 118. Sul «giuoco del lotto», come strumento di redistribuzione delle aree urbane a Venezia e di veloce con-

centrazione di capitali nelle casse dello Stato, specie sotto il dogado di Andrea Gritti, cfr. Achille Olivieri, *Capitale mercantile e committenza nella Venezia del Sansovino*, relazione ciclostilata alla 9ª settimana di studio dell'Ist.º Intern.º di Storia Economica «Francesco Datini» di Prato (26 aprile 1977). L'Olivieri fa notare che, sempre in area di S. Samuele, Vettor Grimani entra in possesso di una «casetta» del valore di 3.500 ducati per una casa attigua da cedere, con 7.000 ducati di dote, alla nipote che andava sposa ad Alvise Bragadin. (Cfr. M. Sanudo, *Diarii*, LIV, 584 e ss.).

18) Cfr. Olivato, *op. cit.* Anche la Olivato parla di «base di colonna», per il profilo tracciato sul verso del foglio del Correr, mentre è inequivocabile l'appartenenza del profilo a una base di plinto, e per giunta canonico, tale dunque da non costituire elemento utile per l'attribuzione del disegno. Comunque, per un organismo quale quello del recto, non riteniamo possibile procedere a ipotesi attributive unicamente su base grafica.

19) Giorgio Vasari, *Le Vite*, ed. Milanese, 1906, VII, p. 489.

20) ASVe, *S. Antonio di Castello*, reg. x e reg. II, c. 215. In merito a tale iniziativa ritorneremo con una più specifica ricerca. Comunque, già il Da Mosto ha segnalato che il testamento di Domenico Grimani (4 settembre 1523) conferma una disposizione testamentaria dell'altro figlio del doge Andrea, Pietro, priore dell'ordine S. Giovanni di Rodi in Ungheria. Questi, con testamento del 5 novembre 1516, aveva ordinato un'arca, da porre sulla facciata di S. Antonio di Castello, con le statue del padre in costume di generale *da mar*, e di lui stesso vestito da cavaliere di Rodi e inginocchiato di fronte alla Madonna, per una spesa di 1.500 ducati. (Per tale gruppo scultoreo, cfr. il disegno di J. Grevembroek al Museo Correr, Cod. Gradenigo-Dolfin, 228, *Monumenta Veneta*, III, f. 49, senza la figura del doge). La facciata della chiesa, nota anche da una incisione del Carlevarijs, è decisamente sansoviniana e viene eseguita dal 1558 in poi dal tagliapietra Francesco Quattrini. Cfr. Andrea Da Mosto, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano, 1960, pp. 233-234 e Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano, 1977³, II, pp. 312-317. Si veda inoltre D. Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, 1975, p. 173, n. 41, per i documenti relativi alla tomba, che appare terminata nel 1542. Segnaliamo, per inciso, che nel 1517 proto della chiesa è Tullio Lombardo, che firma un contratto

per forniture di pietre per la facciata. Cfr. J. Mc Andrew, *Catalogue of the Drawings Collection of the RIBA. Antonio Visentini*, Farnborough, Hants, 1974, p. 27, scheda 88.

21) G. Vasari, *op. cit.*, p. 490.

22) ASVe, *Libri commemorativi*, XX, n. 178, Cfr. M. Perry, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy*, ecc., *cit.*, pp. 221 e 242.

23) Cfr. Vasari-Milanesi, VII, p. 508; D. Howard, *op. cit.*, p. 173, nn. 37 e 39; D. Lewis, *Sansovino*, ecc., *cit.*, p. 39. Si veda inoltre Carolyn K. Lewis, *The Villa Giustinian at Roncade*, New York and London, 1977, per notizie dettagliate su Marc'Antonio Giustinian e la sua famiglia.

24) Cfr. D. Howard, *op. cit.*, p. 173, n. 37.

25) D. Lewis, *Un disegno autografo*, ecc., *cit.*, pp. 25 e ss. Va notato al proposito che l'esistenza dei due modelli della chiesa di S. Francesco della Vigna in casa di Vettor Grimani o l'interessamento di questi alla fabbrica non sono sufficienti a provare, come vorrebbe il Lewis, una committenza dello stesso Vettore al Sansovino.

26) Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse (1538-1556)*, a cura di P. Zampetti, Istituto per la Collab. Culturale, Venezia-Roma 1969.

27) L. Lotto, *op. cit.*, pp. 275-276.

28) *Ibidem*, pp. 276-277. La tomba del nipote di Giulio II citata dal Lotto può forse essere identificata con il monumento al cardinal Aginense, ricordato sia dall'Aretino che dal Vasari. Il cardinal Aginense è Leonardo Grosso della Rovere, morto nel 1520 (e in realtà nipote di Sisto IV), esecutore testamentario, insieme al «cardinal Santiquattro», di papa Giulio, e che come tale ebbe a sostenere vivaci discussioni con Michelangelo. Finora, il monumento al cardinal Aginense è stato erroneamente identificato con quello al vescovo Giovanni Michiel e al nipote Antonio Orso in S. Marcello al Corso (cfr., da ultimo, Laura Gigli, *S. Marcello al Corso*, Roma, 1977, pp. 95-98).

29) *Ibidem*, p. 281.

30) *Ibidem*, pp. 283 e ss. È da considerarsi superata l'ipotesi, da noi stessi avanzata, che vedeva nel palazzo citato dal Lotto un primo progetto per palazzo Cornaro. Cfr. M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova, 1969, p. 9, n. 16.

31) L. Lotto, *op. cit.*, pp. 283 e sgg.

32) *Ibidem*, p. 282.

33) Cfr. Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, Firenze, 1888, I, p. 249. Il «mercato» di 75.000 ducati di cui sopra è stato erroneamente interpretato dalla Howard come offerta

fatta da Enrico VIII al Sansovino. Cfr. D. Howard, *op. cit.*, p. 1.

34) G. Vasari, *Le vite*, ecc., Livorno 1767, p. 57, n. 1, (a cura di G. F. de Giudici).

35) «Non è città in Europa — scrive Francesco Sansovino — che abbia più palazzi e di gran circuito [...] di Venezia, i quali noi chiamiamo case per modestia, non avendo nome di Palazzo, altro che quello del Doge». Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima*, ecc., Venezia, 1581, IX, 139v.

36) Cfr. F. Sansovino, *op. cit.*, IX, 145r. Palazzo Corner, scrive il figlio di Jacopo, «è capacissimo da una parte per ogni famiglia di Cardinale, e dall'altra per le donne e Signori d'esso».

37) L'attribuzione di Palazzo Gaddi al Sansovino, testimoniata dal Vasari e da un documento circa una controversia fra i Gaddi e Bonaccorso di Rucellai che vede il Tatti arbitro, è stata contestata sia dal Berra che dal Pagliara, con argomenti poco probanti. Cfr. Luigi Berra, *Di un palazzo che non è del Sansovino*, in «Strenna dei Romanisti», 1950, XI, pp. 156-164 e Pier Nicola Pagliara, *Palazzo Niccolini in Banchi: problemi di attribuzione*, in «Controspazio», 1972, IV, n. 7, pp. 52-55. Fondamentale, al proposito, è l'analisi filologica del Frommel, che, restituendo il palazzo al Sansovino, propone con buone ragioni una progettazione risalente agli anni 1518-1520. Cfr. Christoph L. Frommel *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973 vol. II, pp. 198 e sgg.

38) Cfr. l'edizione sulpiciana di Vitruvio con annotazioni e disegni di Battista da Sangallo, conservata a Roma, biblioteca Corsiniana, 50 F. 1, e P. N. Pagliara, *op. cit.*, e *L'edilizia cittadina di Antonio da Sangallo il Giovane*, in «Controspazio», *cit.*, pp. 41-42.

39) Cfr. C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis Architektonische Frühwerk*, Berlin, 1961, e UA 365, di anonimo del XVI secolo.

40) Cfr. C.L. Frommel *Der Römische Palastbau*, ecc. *cit.*, II, pp. 263 e ss., che attribuisce i disegni UA 310 e 311 alla mano di Bernardino della V. Ipaia; L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia. Un'utopia urbanistica del '500*, Roma, 1975², pp. 89 e sgg. e 265 e sgg.; S. Ray, *Raffaello architetto*, Roma-Bari, 1974, pp. 215-224.

41) A. Palladio, *I Quattro Libri*, I, XXVIII, p. 88 e tavola a p. 90 dell'ed. a cura di L. Magagnato, Milano, 1980. Cfr. anche A. Corboz, *L'articolazione verticale degli spazi nelle ville palladiane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», 1978, XX, p. 135. Si

tratta della scalinata ascendente al *Templum Solis*, rilevato da Giuliano da Sangallo, Francesco da Sangallo, Peruzzi, Ammannati, e pubblicato anche dal Serlio. Segnaliamo anche i disegni inediti del Montano, relativi a tale soggetto, contenuti nel *Montano's Sketchbook* conservato al Soane's Museum di Londra, vol. II, f. 51.

42) L'atrio del palazzo progettato per Vettor Grimani a S. Samuele sembra essere una trasfigurazione dei cortili raffaelleschi di palazzo Brancionio e della casa in via Giulia, con una lontana origine antiquaria nella «basilica» ricostruita da Fra Giordano nel suo Vitruvio del 1511. (Casa romana «amplissima»).

43) Cfr. C. Pedretti, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Genève, 1962, pp. 143-144, in cui l'autore suppone che gli organismi ottagonali del f. 270 v. del Codice Arundel del siano stati pensati come chiesa, riferendo alcuni studi architettonici di Leonardo del Codice Atlantico a meditazioni sui progetti per S. Pietro e per S. Giovanni dei Fiorentini (pp. 97-98). Ma cfr. anche, di C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, 1978, p. 298.

44) Cfr. Pedretti, *A Chronology*, ecc., *cit.*, p. 108.

45) Cfr. C. Pedretti, *Leonardo architetto*, *cit.*, pp. 208-209 e p. 251.

46) Si veda il documento pubblicato in L. Beltrami, *op. cit.*, 1906, pp. 21-22.

47) Isabella Pisani, vedova di Antonio Grimani, si sposa solo pochi mesi dopo il lutto, il 3 febbraio 1528; a quella data, o prima, sono già virtualmente aperte le trattative per la cessione del secondo piano. Cfr. D. Lewis, *op. cit.*, p. 20.

48) L'atto di acquisto del secondo piano (anch'esso ritardato rispetto al momento della definizione della compravendita) viene perfezionato il 23 maggio 1532; l'insediamento cade nell'inverno 1532-33.

49) La prima vendita cade già nel giugno 1531; la seconda nel novembre 1532.

50) Cfr. J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles, 1968 pp. 10 e sgg.; O. Logan, *Culture and Society in Venice 1470-1790. The Renaissance and its Heritage*, London, 1972, trad. it. Roma, 1980, *passim*; R. Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco 1540-1590*, Milano, 1981, pp. 15 e sgg.

51) Cfr. I. Cervelli, *Storiografia e problemi intorno alla vita religiosa e spirituale a Venezia nella prima metà del '500*, in «Studi Veneziani», 1966, XIII, pp. 447-476.