

# Venezia Cinquecento

Studi di storia dell'arte e della cultura



ESTRATTO

XI - 2001

n. 22

BULZONI EDITORE

## Un altro "gran quadro di basso rilievo" di Jacopo Sansovino

La serie più consistente di rilievi in cartapesta usciti dalla bottega del Sansovino è quella che Bruce Boucher, nei suoi fondamentali studi sulla scultura di Jacopo, riconduce al "tipo di Vittorio Veneto", così definito da lui in relazione all'esemplare conservato al museo del Cenedese<sup>1</sup>. Essa si compone di una dozzina di pezzi cui si aggiunge, ora, un nuovo esemplare (fig. 1 e tav. I)<sup>2</sup>.

L'immagine dunque ci è nota principalmente attraverso gli esemplari conservati – oltre che a Vittorio Veneto – nel Museo del Bargello a Firenze, nel Museo del Louvre a Parigi, nel Kimbell Art Museum a Fort Worth (Texas) e nella Kress Collection della National Gallery a Washington. Essa appare a noi come il punto d'approdo di un percorso culturale che ha le sue radici negli anni della formazione fiorentina di Jacopo Sansovino.

Il punto d'avvio di questo percorso è probabilmente l'elaborazione del bozzetto della figura della Madonna con il Bambino che assumerà, nella sua realizzazione in marmo, la posizione centrale nella composizione della Tomba Nicheola. In questo bozzetto, di cui ci rimane nel Cleveland

Museum of Art una splendida fusione in bronzo, Jacopo Sansovino precisa, in termini formali, quel gesto particolarissimo con cui la Madre, ritta in piedi, sorregge il Figlio, quasi ad offrirlo alla devozione del fedele che guarda la scena (fig. 2).

La mano destra tiene la gamba sinistra del Bambino all'altezza della caviglia, lasciando libera la sua gamba destra che si allunga, rilassata, sopra il polso della Madre. Il braccio sinistro della Madre, intanto, sostiene il corpo del Figlio, passando sotto la sua ascella e trattenendo delicatamente con la mano il torso del piccolo. In questo modo il corpo del Bambino assume un atteggiamento arcuato che è quasi il *pendant*, in termini figurativi, dell'andamento del braccio destro della Madre.

L'interesse di Sansovino per questa soluzione compositiva è testimoniato dalla sua ripresa nella Madonna dell'Arsenale, un'opera questa dove, però, lo studio del manto e della veste della Madre, che cade con ricchissime pieghe, sembra impegnare lo scultore più che non lo studio delle figure, che sono alquanto statiche e leggermente attonite.



1. Jacopo Sansovino. *Madonna con Bambino*, cartapesta e legno. Collezione privata.

È necessario però passare per un atto importante di ripensamento perché il modello originario giunga al perfezionamento conclusivo nella soluzione che nella bottega di Jacopo Sansovino sarà riprodotta in serie, in esemplari di cartapesta. Questo punto di passaggio è, a nostro avviso, la composizione e l'esecuzione di quel bassorilievo che è ora conservato al Museo Civico di Vicenza: perché esso assume la connotazione di "quadro"; perché è realizzato con materiale povero (in stucco e legno) e per alcune invenzioni di carattere figurativo che qui appaiono per la prima volta (fig. 3).

Fermiamo l'attenzione su quest'ultimo dato. Colpisce innanzitutto il dinamismo particolare che anima la scena: il ginocchio del Bambino piantato nella mano destra della Madre, la gamba sinistra tesa, le braccia protese ad abbracciare il collo della Madre rappresentano con tutta evidenza una situazione opposta a quella che abbiamo rilevato nella Madonna dell'Arsenale. Questa inaspettata vivacità della scena non è però l'elemento che più ci interessa per lo sviluppo del nostro ragionamento.

Ai nostri fini è utile registrare che molte soluzioni formali che appaiono in questo bassorilievo del Museo Civico di Vicenza le vedremo riprese nel modello definito da Boucher "tipo di Vittorio Veneto". Elenchiamole: il velo, sapientemente disposto, che copre la testa della Madre, lasciando scoperta una parte limitata della capigliatura, sopra la fronte, e che lascia intravedere – quasi per trasparenza – l'orecchio; il colletto tondo della veste e la banda che attraversa il torso della Madre; la mancanza di una cintura a fasciare il torso della Madre sotto il seno; il braccio e la mano destra della Madre; la mano sinistra; quella sorta di gorgo che la veste forma sull'anca della Donna; la posizione della sua gamba destra. A questi dati formali se ne aggiungono però altri due, che meritano eguale attenzione: la posizione



2. Jacopo Sansovino. *Madonna con Bambino*, fusione in bronzo, bozzetto per la tomba Nichesola. Cleveland Museum of Art, Cleveland.

del braccio sinistro del Bambino e lo sguardo con cui questi cerca e trova quello della Madre.

Il passaggio da questo bassorilievo al "tipo di Vittorio Veneto" può apparire a questo punto un tragitto relativamente breve. Ma per coglierne appieno il senso è opportuno prendere in esame quell'altra opera sansoviniana che si pone in relazione diretta con la nostra serie perché è realizzata, anch'essa, con un *medium* povero – cartapesta colorata sulla superficie – che consente una produzione seriale. Di quest'opera – detta "Pardelfell Type" (ovvero "a pelle di leopardo") da Boucher – rimangono due esemplari: uno conservato allo Szépművészeti Múzeum di Budapest e l'altro conservato agli Staatliche Museen di Berlino (fig. 4).

La scena è rappresentata in controparte rispetto al precedente del Museo Civico di Vicenza, con il Bambino sulla sinistra, ritto sulle sue gambe. La mano destra della Madre trattiene il torso del Bambino, mentre la mano sinistra raccoglie il piede sinistro con quell'intreccio curioso delle dita della mano e del piede che già si vede nella Madonna dell'Arsenale. La figura della Donna si erge in una posizione insieme elegante, giovanile e altera; la capigliatura è quasi completamente visibile e sapientemente acconciata; la bellezza del corpo femminile è ben visibile sotto la veste, anche per effetto della cintura che fascia il corpo sotto il seno; la mano destra, con le sue dita affusolate, molto lunghe, si allunga sul torso nudo del Figlio; il Figlio tende il braccio sinistro dietro al capo della Madre e sembra attrarlo a sé, quasi alla ricerca di un bacio. Il bacio che, in effetti, vedremo in un altro bassorilievo di matrice sansoviniana: quello conservato nel Palazzo Ducale di Venezia.

Se ora torniamo al modello della serie "di Vittorio Veneto" cui appartiene il nostro esemplare, è possibile intendere, con qualche approssimazione, il processo figurativo che lo genera. In esso –

mentre si conferma la scelta della grande dimensione e del *medium* messa a punto con le realizzazioni "Pardelfell Type" – si procede alla riduzione, potremmo dire alla soppressione, di ogni sentimento mondano (per non dire, addirittura, profano) e di ogni dinamismo. Le due figure della Madre e del Figlio assumono un atteggiamento di perfetto equilibrio, com'era già nella composizione dell'altare Nichesola. Il corpo del Figlio, arcuato, assume un andamento che richiama l'andamento del braccio destro della madre. Il braccio del Figlio trova anch'esso una condizione di rilassamento, sorretto dalla mano che si regge sulla banda di tessuto che trattiene il manto della Madre. Le due teste si distanziano e si mantengono immobili in un atto di mutua contemplazione.

Quest'ultimo passaggio è decisivo. Nell'altare Nichesola gli sguardi della Madre e del Figlio sono indirizzati verso un punto posto in basso, sulla loro sinistra; nella Madonna dell'Arsenale sono fissi – quasi inespressivi – verso un ideale osservatore posto davanti alla sacra scena. Qui s'incrociano fra loro, nell'immobilità dei due corpi, in uno scambio di grande intensità. Ci pare di poter osservare – a questo punto dell'analisi – che è un clima culturale particolare, e sostanzialmente nuovo, a ispirare la messa a punto del modello della nostra serie.

Rivediamolo ancora. Il capo della Madre è coperto da un velo che occulta in gran parte la capigliatura e totalmente l'orecchio. L'abito che veste la Madre, non trattenuto da alcuna cintura, lascia appena intuire le forme del suo corpo. Un manto copre le spalle della Donna e il suo dorso. Un tessuto impedisce che le mani della Madre tocchino il corpo nudo del Figlio. Un perizoma, posto sul corpo infantile, copre il ventre di questo Bambino, ribaltando una consolidata tradizione che pretende che egli sia rappresentato nudo.



3. Jacopo Sansovino. *Madonna con Bambino*, stucco e legno. Museo Civico, Vicenza.

Nessun movimento e nessuna tensione impegna-  
no fisicamente i due corpi. Un intenso amore –  
che si esprime nello sguardo che unisce le due  
figure – è l'unica "azione" di questa scena: una  
"azione" spirituale, dunque, che si compie in una  
condizione di assoluta quiete fisica.

Il dato è talmente evidente che possiamo – sulla  
base di esso – concludere che questo, e non altro, è  
il modello dell'opera che Jacopo Sansovino ha  
donato all'amico Pietro Aretino. Questa è la "santa et  
divina opera" che il legato apostolico Monsignor  
Beccadelli ammira in casa dell'Aretino, ove "stupito  
rimase subito che l'ebbe considerata et veduta"<sup>3</sup>.

Anche Francesco Marcolini, il grande tipogra-  
fo veneziano, ha una reazione di questo tipo.  
"Certo che ieri" – scrive all'Aretino la cui casa è  
evidentemente meta di visite continue – "che  
venni a visitarti e non vi eri, che vidi tal cosa,  
restai stupito fuor di modo, e da senno, nel vede-  
re come nel mirarsi fissi la Madre e il Figlio, pare  
che si beino santissimamente l'uno l'altro con gli  
occhi; in tanto quella purità e castità e vaghezza,  
che si può immaginare che fosse nella Vergine  
sendo in terra, si discerne in la sembianza di Lei"<sup>4</sup>.

L'approdo figurativo che ci è testimoniato da  
questo modello e le reazioni di ammirazione che  
esso suscita non stanno solo a garantire la paterni-  
tà di Jacopo Sansovino. Essi inducono anche la ne-  
cessità di una ulteriore riflessione sulla religiosità  
del grande scultore, su un tema che è stato fin qui  
indagato settorialmente, al fine di mettere in luce  
quelle propensioni verso forme di cultura evan-  
gelica che Jacopo ha condiviso con intellettuali a  
lui vicini, come Lorenzo Lotto o Sebastiano Serlio<sup>5</sup>.

L'insistita ripresa del tema della Madre e di  
Gesù suo figlio, e – ancor più – il processo della  
ricerca sansoviniana non possono essere intesi  
solo come espressione di una sua compiacenza  
verso una richiesta "di mercato". Ce se ne rende

conto con una certa immediatezza se si considera  
– anche dal punto di vista "retorico" – l'esito della  
composizione. La figura del Figlio (come già s'era  
visto, precocemente, nel modello della scultura  
dell'altare Nichesola) assume una dimensione ec-  
cezionale, *fuori scala* rispetto a quella della Madre.  
La figura della Madre, che impressiona per la bel-  
lezza del corpo femminile nel bassorilievo del  
Museo Civico di Vicenza e nel modello di Berlino  
e di Budapest, assume una maestà che prevale  
sulla sua stessa femminilità. Non solo: la figura  
della Donna giganteggia nella composizione, così  
come il Figlio giganteggia nelle proporzioni. La sua  
testa sfiora il limite superiore del "quadro". Il dorso  
è compresso nel limite sinistro. Il ginocchio tocca  
il limite destro. La parte inferiore è "tagliata".  
Sansovino adotta dunque un procedimento com-  
positivo collaudato da Tiziano, che lo aveva utiliz-  
zato per rappresentare la forza dirompente di alcu-  
ni personaggi da lui ritratti. L'"effetto" è accentuato  
dalla circostanza che le due figure della Madre e  
del Figlio sono in grandezza superiore al normale.  
Queste opere in cartapesta sono infatti di dimen-  
sioni inaspettate, per molti versi eccezionali.

Si tratta dunque di composizioni concepite  
con un intendimento diverso da quello che anima  
la produzione tradizionale di quelle "sacre con-  
versazioni" che erano riservate agli "studioli" di  
intellettuali o alle stanze private di alcuni devoti  
committenti. Le misure di queste opere presu-  
pongono che esse vengano esposte in locali di  
grandi dimensioni, aperti alla frequentazione di  
"pubblico". Il che significa che il culto per la  
Madonna, per la sua maestà, per il rapporto privi-  
legiato che la Madonna ha con il Figlio, è esibito  
in luoghi e in case importanti, in modi che non  
erano prima praticati nella tradizione veneziana<sup>6</sup>.  
È un fenomeno di costume, questo, che non può  
essere slegato da una evoluzione delle forme di



4. Jacopo Sansovino. *Madonna con Bambino*, cartapesta. Staatliche Museen P. K., Berlino.

devozione alla figura della Madre di Gesù. Ed è dunque in questo contesto che, probabilmente si può cercare di intendere la decisione, da parte di Sansovino, di utilizzare un *medium* inusuale per la realizzazione di queste opere<sup>7</sup>.

La cartapesta non è solamente un materiale "povero" che, in quanto tale, riconduce la devozione alla Madonna e al Figlio suo a una tradizione per qualche verso popolare, richiamando un orientamento morale che Sansovino adotta anche in alcune sue architetture religiose. Esso è anche il prodotto di un sistema di produzione seriale – di bottega – che consente una rapida diffusione del modello; di modo che questa immagine nuova tende a costituirsi come icona di una nuova forma di religiosità. Tematiche religiose animano dunque questa produzione sansoviniana. Ma la scelta del *medium* che il grande scultore fiorentino adotta e il modo con cui egli lo impiega riconducono la nostra attenzione anche a tematiche del dibattito artistico.

Jacopo Sansovino – che forma bozzetti in creta per la loro trasposizione di marmo, o in cera per la loro fusione di bronzo – non opera, così facendo, "solo con il levar via" come coloro "che togliendo via quel che in detta materia è de superfluo, scolpiscono, e fanno apparire nel marmo una forma". E pertanto si sottrae a un confronto diretto con Michelangelo – che in quel procedimento eccelle – e si discosta da quel filone della cultura neoplatonica che tanto aveva apprezzato la teoria che ispira il procedimento michelangiolesco<sup>8</sup>.

Sansovino si colloca piuttosto – se vogliamo continuare a seguire la classificazione offertaci da Leon Battista Alberti – fra coloro che operano "con il porre e il levare", un procedimento, questo, che torna al centro del dibattito culturale veneziano negli anni cinquanta, quando "esplode"

il costume nuovo della decorazione a stucco. Ed è proprio la bottega sansoviniana – che coordina la realizzazione della fastosa Scala d'Oro in Palazzo Ducale e della scala egualmente fastosa della Libreria – la "centrale" in cui questa pratica della scultura come arte del "porre e del levare" trova la sua massima espressione e la più completa riabilitazione<sup>9</sup>.

Ora è ben evidente che l'uso della tecnica della cartapesta – al di là delle evidenti reminiscenze fiorentine che essa comporta – rivela in questo contesto una sua peculiare attualità: una attualità che forse non è scevra di un intento malizioso e polemico nel momento in cui essa introduce nel dibattito artistico il tema nuovo, e non meno intrigante, della "produzione in serie" di un'opera d'arte, attraverso il procedimento della sua riproduzione a mezzo di una matrice predisposta dallo scultore e da lui garantita.

Ma anche altri riferimenti alle tematiche artistiche si possono cogliere in queste opere multiple che escono dalla bottega di Jacopo. Queste opere in cartapesta – di cui abbiamo già rilevato le dimensioni, che assicurano ad esse grande visibilità – sono generalmente colorate. Quindi esse creano nell'osservatore, soprattutto in quello cinquecentesco, un imbarazzo evidente: perché egli può considerarle, indifferentemente, delle sculture colorate (come se esse fossero l'estremo prodotto di una cultura figurativa tardomedioevale) oppure delle pitture a rilievo.

Una *confusione* di tal genere non è certamente prodotto di *distrazione* quando è creata da un intellettuale – qual è Sansovino – che occupa una posizione centrale sulla scena della cultura figurativa veneziana. Essa è il prodotto – non privo di una qualche dose d'ironia – di una sperimentazione spregiudicata che Sansovino mette in atto nel momento in cui più vivacemente si accen-

de, anche a Venezia, il dibattito sulla superiorità tra le arti. Jacopo, in questa congiuntura in cui la pittura contende alla scultura il primato d'arte "maggiore", mette in atto una sorta di contaminazione fra le due arti che rende difficile, forse anche impossibile, definire la linea di demarcazione tra l'una e l'altra.

Non solo. Variando la finitura a colori di ciascun esemplare, lo scultore sembra voler suggerire l'idea che l'atto del dipingere – l'intervento cioè di coloro che operano "solo con lo aggiungere", per rimanere nel contesto delle classificazioni albertiane – sia per sua natura *superficiale*, quindi essenzialmente sovrastrutturale rispetto al supporto, quando questo è plastico. In questo senso la colorazione può anche variare nei diversi esemplari di una serie. Nell'esemplare che qui presentiamo il fondo è bruno; la veste della Donna ha una calda tonalità rossa; il manto è dorato ma tra-

spare il colore rossastro del "bolo" sotto la "foglia" d'oro. Elegante è il colore dell'incarnato della Madre e del Figlio. In tal modo si viene ulteriormente ad accrescere la contaminazione di scultura e pittura.

I contemporanei di Sansovino – cui non sfugge la sostanza concettuale di questa produzione (l'intensità degli sguardi, la "purezza e castità" della Donna e quindi la particolare cultura religiosa che ispira questa "santa et divota opera") – registrano subito l'intento che anima questa operazione critica. "Gran quadro", definisce questa composizione Francesco Marcolini. "Grande e mirabile quadro", gli fa eco Pietro Aretino, il quale – con quella acutezza d'ingegno che lo contraddistingue – ricerca una espressione ancor più precisa e pertinente: per giungere alla definizione più puntuale e penetrante che sia stata data di questa *invenzione* sansoviniana, chiamandola "gran quadro in basso rilievo".

<sup>1</sup> B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven and London, 1991, I, pp. 107 sgg. Ma sul medesimo tema vedi anche: M. E. Avagnina, "Jacobus Sansuinus F. La Madonna in cartapesta di Vittorio Veneto: storia e ipotesi", in Aa.Vv., *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto*, Treviso, 1989, pp. 19-33; B. Boucher, "Sansovino e i rilievi di cartapesta", ivi, pp. 35-43. A questi testi si rinvia anche per la bibliografia sull'argomento.

<sup>2</sup> Il presente esemplare fu acquistato sul mercato dell'arte nel 1887-88. Esso corrisponde dunque, con ogni probabilità, a quello che fu segnalato nel 1886 da W. Bode, "Die italienische Skulpturen der Renaissance in der Koeniglichen Museen zu Berlin, VII, Jacopo Sansovino", in *Jahrbuch der Koeniglichen preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1886, pp. 34-35, e *Italianische Bildbauer der Renaissance*, XII, Berlino, 1887, ripreso da A. Pigeon, "Les monuments des arts en Allemagne", in *Gazette des Beaux Arts*, 1887, p. 76 sgg. È da notare tuttavia che Bode (a meno che non si confonda con l'esemplare del Museo del Cenedese a Vittorio Veneto) indica l'esistenza, sull'esemplare da lui segnalato, di una iscrizione ("Jacobus Sansuinus") che non si rileva nell'esemplare che qui si presenta. Tuttavia – per tenere ancora aperta la questione – si annota che il fondo di quest'ultimo esemplare è coperto da una ridipintura, che pare recente, la quale potrebbe aver cancellato le tracce di una più antica iscrizione.

<sup>3</sup> Lettera di Pietro Aretino a Jacopo Sansovino, datata marzo 1552, in P. Aretino, *Lettere*, Parigi, 1609, VI, p. 72. Conviene citare per esteso il passo della lettera: "Il gran quadro di basso rilievo e di marmorea durezza composto, per volerlo sollevare fino al cielo con la lode, basta a dire che dalla mano di Messer Jacopo ci venga; imperò che il nome che avete nella scultura è sì degno che fino al Buonarroti ne ammira. Pochi huomini nell'intelletto e nel grado sublimi sono restati di non venirlo a vedere in casa mia. Il Reverendissimo Monsignor Beccatello legato, che avanza se stesso d'ingegno, stupito rimase subito che l'ebbe considerato et veduto. Il mio Signor Duca d'Urbino tosto che lo si mirò disse

è una mirabile cosa tal opera, che più la Eccellenza della Illustrissima Vittoria Farnese (...) mi scrive che né in Roma né altrove mai non se n'è visto un sì bello. Il che deve credersi a Madama sì mirabile et magna".

<sup>4</sup> Lettera di Francesco Marcolini a Pietro Aretino in data 15 settembre 1551, in S. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere ecc.*, Milano, 1822-25, V, pp. 522 sgg.: "Signor Compare, prima che io vedessi il gran quadro ed il sì bene ornato della nostra Donna con Cristo in braccio, che di sua mano avvi donato quel Messer Jacopo Sansovino, fino da Michelangelo lodato per singolare et mirabile, non avrei potuto credere che altre figure di sua mano arrivassero alla bellezza del Marte e della Minerva, che di lui tengo per miracoli in casa, donatimi dalla sua gran cortesia. Certo ieri che venni a visitarvi e non vi eri, ché vidi tal cosa, restai stupito fuor di modo, e da senno, nel vedere come nel mirarsi fissi la Madre ed il Figlio, pare che si beino santissimamente l'un l'altro con gli occhi; in tanto quella purità e castità e vaghezza, che si può immaginare, che fosse nella Vergine, sendo in terra, si discerne in la sembianza di lei, viva e vera nel tutto".

<sup>5</sup> Sul tema vedi A. Foscari e M. Tafuri, "Evangelismo e architettura. Jacopo Sansovino e la chiesa di San Martino a Venezia", in *Bollettino dei Civici Musei veneziani*, n. s., XXVII (1982), n. 1-4, pp. 34-54; M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, 1985, pp. 79-101.

<sup>6</sup> Per comprendere questo passaggio conviene considerare – con quella prudenza che meritano tutte le sortite del poligrafo – il testo della lettera scritto da Pietro Aretino, nel gennaio 1552, alla Duchessa di Urbino, cui aveva donato il bassorilievo sansoviniano. P. Aretino, *Lettere*, Parigi, 1609, VI, p. 58). "Per conoscere ciascuna stanza della casa, ch'io habito, indegna del grande et mirabile quadro ... lo consacro a quella real camera, che all'eccellenza della Signora Vittoria illustrissima più piacerà di sì santa et divota opera adornarla". (Il corsivo è nostro).

<sup>7</sup> Per la tecnica e le modalità di realizzazione, vedi M. Cordaro, "La Madonna in cartapesta del Sansovino e il pro-

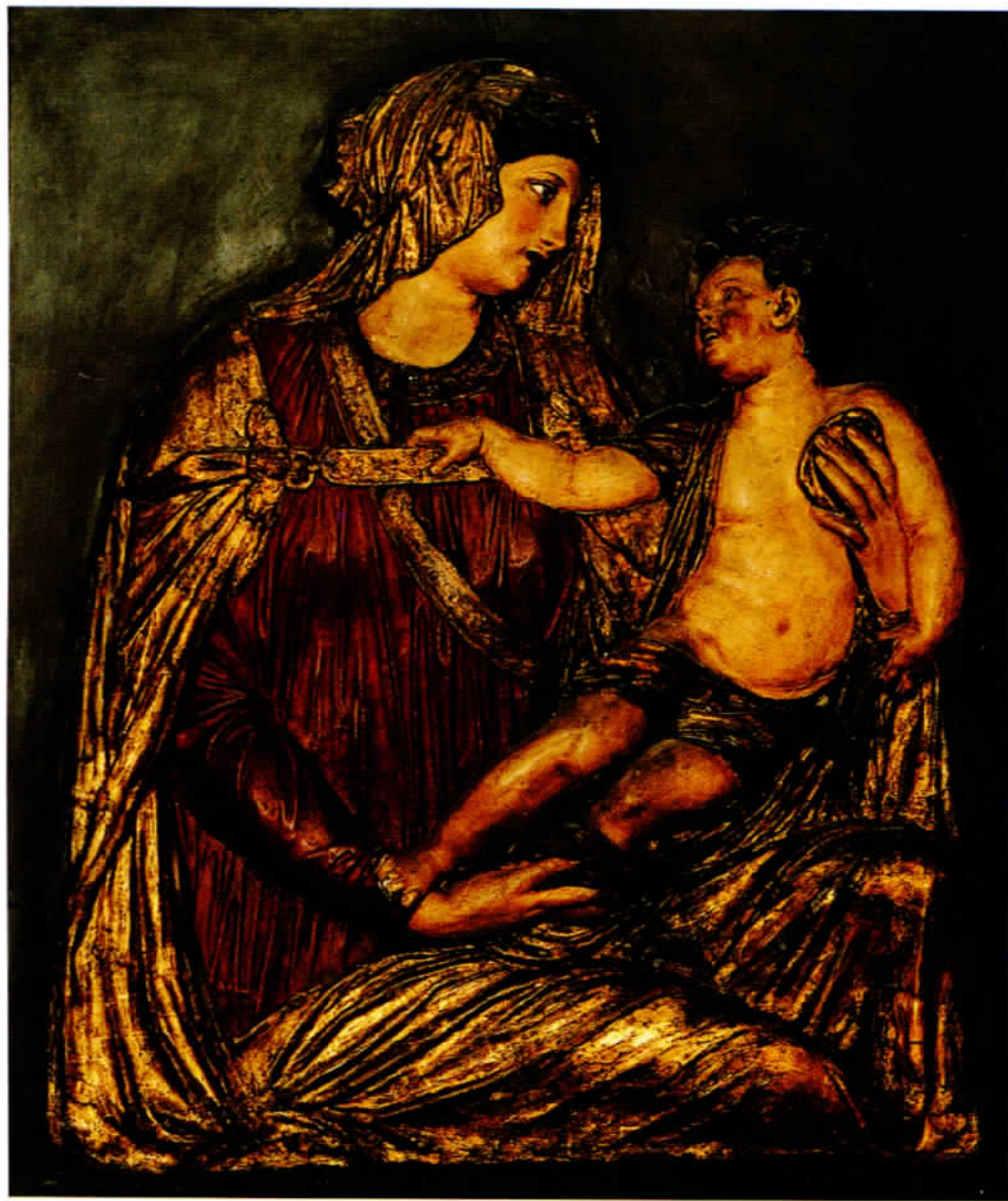
blema del suo restauro', in Aa.Vv., *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto* cit. pp. 47-49, e R. Cassano, "Tecniche esecutive, indagini di laboratorio e operazioni di restauro", ivi, pp. 50-62.

L'esemplare che qui si presenta corrisponde in tutto o quasi alla descrizione offerta da Cassano. Merita probabilmente una riflessione particolare quella irregolarità marcata della superficie plastica che corrisponde alla più bassa "linea di giunzione dei tasselli" da lei registrata. Pare difficile pensare che tale irregolarità si presentasse così evidente in tutte le repliche del medesimo modello, senza che nella bottega nessuno si curasse di rettificare negli esemplari successivi questo "difetto" di esecuzione. Partendo da questa osservazione e dalla circostanza che tale linea di giunzione corre quasi parallela alla base della composizione, conviene riflettere sull'ipotesi che essa corrisponda alla ripresa di una composizione originariamente diversa. Nel contesto di una tale

riflessione non sfuggirà la circostanza che alcuni esemplari (quello del Museo del Louvre, ad esempio, e quello assai deteriorato del Museo Correr) mostrano un dado – un appoggio simbolico – come elemento di sostegno della Madre. Questo elemento figurativo non appare né nell'esemplare del Bargello, né nell'esemplare che qui presentiamo.

\* Leon Battista Alberti, *Della Statua* (traduz. di C. Bartoli), Bologna, 1782, p. 323.

° Sarebbe di qualche interesse procedere ad un confronto diretto fra questi "quadri" sansoviniani in cartapesta e i bassorilievi in stucco realizzati da Alessandro Vittoria che sono posti nelle quadrature della volta della scala della Libreria. Il clima culturale è il medesimo. Risulta clamoroso il raffronto fra la spregiudicatezza, la laicità, il paganesimo delle figure modellate dal Vittoria con "sì santa et divota opera" (per usare ancora le parole di Pietro Aretino) prodotta in serie dalla bottega di Jacopo Sansovino.



Foscari I  
Jacopo Sansovino. *Madonna con Bambino*, cartapesta e legno. Collezione privata.



Rearick I

Orlando Flacco. *Portrait of a Man with a Letter*. Formerly Colonna Collection, Turin.