

ANDREA SCHIAVONE
PITTURA, INCISIONE, DISEGNO
NELLA VENEZIA DEL CINQUECENTO

a cura di Chiara Callegari e Vincenzo Mancini

lineadacqua



Fondazione
GIORGIO CINI

Atti del convegno internazionale di studi

Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Biblioteca Nazionale Marciana

31 marzo - 2 aprile 2016



Con il sostegno di



© 2018 lineadacqua edizioni srl

© 2018 Fondazione Giorgio Cini Onlus

ISBN 978-88-95598-89-5

Redazione

Chiara Ceschi, Loredana Pavanello,

Elena Longo

Progetto grafico e impaginazione

MadSans

lineadacqua edizioni srl

San Marco 3716/b

30124 Venezia

Nessuna parte di questo libro può essere

riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma

o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico

o altro senza l'autorizzazione scritta dei

proprietari dei diritti e dell'editore.

SOMMARIO

LA PRODUZIONE GRAFICA

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

LA FORTUNA CRITICA

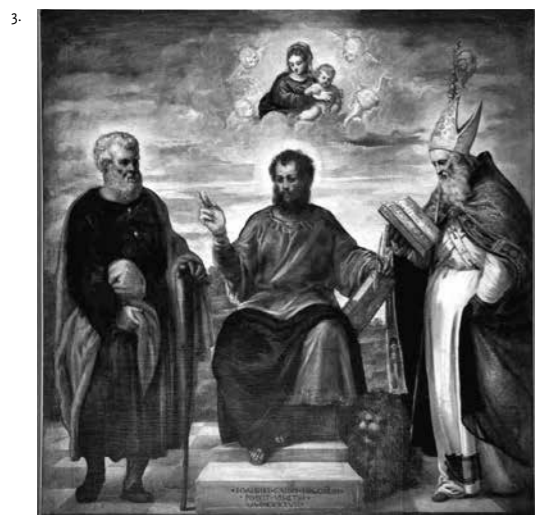
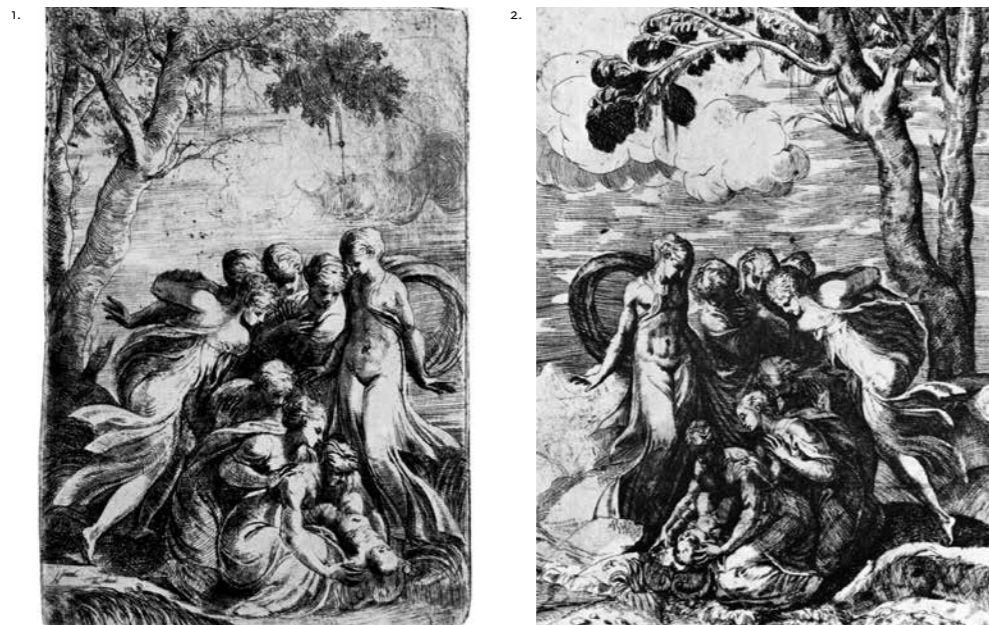
- 51 *Andrea Schiavone e Zara. Contesto storico e artistico*, Nina Kudiš
- 67 *“Un art digne d'infamie”. Paolo Pino et le désbonheur d'Andrea Schiavone*, Pascale Dubus
- 81 *Schiavone pittore e incisore. Topoi consolidati e fortuna critica tra Sei e Settecento*, Angelo Maria Monaco
- 95 *Per una ricostruzione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

QUESTIONI DI CATALOGO

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

TEMI E SIGNIFICATI

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



LE DIVERSE MASCHERE DI ANDREA SCHIAVONE

Sergio Marinelli

Apparentemente Andrea Schiavone, al giudizio della nostra epoca, è tra gli artisti più inconfondibili, riconoscibili e tipici non solo del Cinquecento. Se la sua grandezza è discussa, e lo è sempre stata, non è così per la sua cifra stilistica, che è diventata una categoria attributiva identificante negli inventari delle collezioni e delle gallerie.

Tuttavia, solo oggi la sua immagine complessiva si sta depurando non tanto dalle incrostazioni delle singole attribuzioni indebite quanto da interi blocchi 'aggiunti' che ne hanno deformato e depistato l'identità, di volta in volta, nel tempo. E questo tralasciando anche le confusioni, o meglio le 'fusioni', di partenza con Tiziano nella pittura e con Parmigianino nell'incisione.

Ancora relativamente di recente, ad esempio, un gruppo di disegni del Museo di Bassano è stato attribuito a Schiavone da conoscitori insigni come Magagnato, Pallucchini, Pignatti e Richardson e però già alla fine degli anni settanta del Novecento esso è stato ricondotto al cremasco Carlo Urbino, nella sua giovinezza veneziana ancora intorno alla metà del secolo. Si caratterizzavano per una cifra stilistica assai più sintetica risalente, per via indiretta, forse ancora a Parmigianino oltre che, in altre immagini, per un più accentuato naturalismo, di ascendenza ancora lombarda¹.

In passato c'è stata anche, per le incisioni, una qualche confusione con il veronese Battista del Moro, che comunque si giustifica col fatto che entrambi gli artisti si rifanno spesso agli stessi modelli di Parmigianino. È interessante anche il rilevamento della cronologia delle riprese che, nei casi documentati, sembra tornare quasi sempre in favore, anche se di pochissimi anni, di Schiavone. In ogni caso, Battista del Moro testimonia del favore di Parmigianino a Verona,

1. Andrea Schiavone (da Parmigianino), *Ritrovamento di Mosè*
2. Battista del Moro (da Parmigianino), *Ritrovamento di Mosè*
3. Giovanni Galizzi, *San Marco in trono fra i santi Giacomo maggiore e Patrizio*. Vertova, Museo parrocchiale di Santa Maria Assunta

1. Cfr. Magagnato, in Venezia 1956, pp. 19-20; l'attribuzione a Schiavone fu accolta anche nel 1956 da Pignatti e Pallucchini; Richardson 1976, pp. 34-35; Id. 1980, p. 119, catt. 150-153. Riportati a Carlo Urbino a partire da Bora 1977, p. 54.



4. Giovanni Galizzi, *Presentazione di Gesù al Tempio*.
Venezia, chiesa dei Carrmini
5. Giovanni Galizzi, *Madonna con il Bambino e santi*.
Bol, chiesa dei Domenicani

come Schiavone di quello di Parmigianino a Venezia. Battista poté lavorare su un gruppo di disegni che fu forse lo stesso su cui studiò, secondo Carlo Ridolfi, il giovane Paolo Veronese e che poi passò, per acquisto da Battista Pittoni nel 1558, nelle mani di Alessandro Vittoria a Venezia. Vittoria era stato a sua volta protettore e collezionista di Schiavone, il quale avrà sicuramente visto i disegni a casa dello scultore anche se i suoi modelli per l'incisione, in anni precedenti, furono altri.

Battista del Moro non sembra tuttavia confondibile con Schiavone come incisore: incide Parmigianino con un segno relativamente nitido e fermo, alla Giulio Romano, suo primo modello formativo, mentre Schiavone sembra inseguire anche il segno, non solo i modelli, del giovane genio parmense e portarlo ancor più sulla strada della dissoluzione. La confusione attributiva è tuttavia perdurata più a lungo nella serie dei *Compartimenti*, che sono ancora per Bartsch una parte fondamentale dell'opera di Schiavone incisore e invece contengono tutta l'erudizione archeologica rinascimentale del veronese, ereditata da Mantova. La definitiva disamina e restituzione a Battista del Moro si deve, nel catalogo della mostra *Palladio e Verona* del 1980, a Gianvittorio Dillon². A Verona, un altro caso parallelo e analogico, che si riferiva a modelli di Parmigianino, era quello di Angelo Falconetto.

Battista del Moro, come risulta dall'inventario alla sua morte (25 maggio 1573), pubblicato da Bertrand Jestaz, possedeva "Un libro de diversi desegni in stampa, la maggior parte del Chiavon"³. L'inventario è un'ulteriore prova della probabile precedenza di Andrea oltre che del fatto che forse Battista copiò in controparte le stampe di Schiavone (figg. 1-2) invece dei disegni originali di Parmigianino. Questa resta comunque una delle prove più fondanti della grande e precoce fortuna delle stampe schiavonesche.

Ma il rapporto che più ha inquinato, o addirittura schiacciato, la figura di Andrea Schiavone è notoriamente quello con Jacopo Tintoretto. Sicuramente Robusti guardò a Schiavone e quasi sicuramente viceversa, come ha testimoniato già Vasari nel 1568. Dopo la morte del dalmata, Tintoretto avrebbe dichiarato che nessun artista poteva ignorarlo ma che, al tempo stesso, doveva superare le lacune del suo disegno, esattamente nel modo in cui lui aveva fatto.

L'accusa di impostare le forme senza il disegno, mossa già nel 1548 dal savoldesco Pino a Schiavone, sarà paradossalmente molto simile a quella che successivamente si muoverà a Tintoretto, a partire da Vasari. Di fatto, per lungo tempo le opere di Schiavone saranno quelle che costituiranno, nella recente revisione critica, la giovinezza di Jacopo Tintoretto. I cassoni di Vienna, il cassone di Budapest (ancora secondo la Garas) con *Caino e Abele*⁴, il *Ritrovamento di Mosè*

2. Dillon, in Verona 1980, pp. 270-271, cat. XI, 26.
3. Jestaz 2000.
4. Marinelli 2001.

6.



7.



8.



6. Andrea Schiavone, *Adorazione dei pastori*. Ubicazione ignota

7. Albrecht Dürer, *Scena di uccisione*

8. Giovanni Galizzi, *Presentazione di Gesù al Tempio*. Verona, Museo di Castelvecchio

5. Marinelli 2017.

già a Burghley House⁵, i piccoli cassoni del Museo di Castelvecchio a Verona, erano tutti attribuiti a Schiavone.

Il caso veramente cruciale e più noto del rapporto tra Schiavone e Tintoretto è quello dell'importante pala dei Carmini a Venezia (fig. 4), in cui dovette imbattersi anche Vasari, attribuendola a Schiavone nell'edizione delle *Vite* del 1568. E il fatto ha sempre molto impressionato, soprattutto se si pensa che Vasari era stato personalmente committente di Andrea Schiavone già nel 1540. Le attribuzioni successive della pala dei Carmini sono state assai varie, fino a Polidoro da Lanciano, con ritorni e ripensamenti frequenti su Schiavone. La critica più recente si è poi pronunciata con quasi unanime consenso per Jacopo Tintoretto ma il consenso, come scriveva Kant, non corrisponde necessariamente alla verità.

La pala dei Carmini risale, secondo documentazione, al 1548, anno inciso sulla cornice marmorea dell'altare, ma in realtà rispecchia un linguaggio decisamente più arcaico. Esso è infatti totalmente superato già nel *Miracolo dello schiavo* del 1548, con cui non è evidentemente in alcun modo confrontabile, ma forse anche nel *Cristo fra i dottori* del duomo di Milano del 1542 circa. Le ipotesi che il dipinto preceda di una decina d'anni l'altare e che a Jacopo Tintoretto venissero commissionate pale a Venezia quando era appena ventenne, se in astratto non sono impossibili, paiono in realtà di ripiego per sostenere un'autografia palesemente smentita dalla qualità dell'opera. L'incongruenza intrinseca si può spiegare solo ricorrendo all'ipotesi di un'altra mano, quella di un pittore che dipinge ancora nel 1548 come Jacopo Tintoretto dipingeva nel 1540. Il ragionamento porta fin troppo ovviamente alla figura del bergamasco Giovanni Galizzi, che sta erodendo, in misura in qualche caso attendibile, l'attività ricostruita della giovinezza di Tintoretto, ma che doveva essere anche inevitabilmente a conoscenza dell'opera di Schiavone, se non addirittura in contatto con lui. La prima figura dell'immagine, che si attorciglia di spalle, reggendo un cero, è una citazione da un'incisione di Schiavone.

Non sappiamo dai documenti cosa sia accaduto ai Carmini, ma la composizione dimostra soprattutto un aspetto di squilibrio grave. L'angolo destro è completamente vuoto e sbilancia palesemente tutto l'equilibrio dell'insieme, facendolo apparentemente cascare da quel lato. La composizione non ha altri riscontri nell'opera di Jacopo Tintoretto, che era invece famoso proprio per equilibri compositivi innovativi e difficili, ma sempre di sicuro effetto e riusciti. Dall'altra parte, la figura di donna accovacciata col bambino, per la quale sono stati avanzati riferimenti addirittura michelangioleschi, e a cui Vasari dedica alcune righe della sua breve e infelice biografia dell'artista, è accorpata a terra come un sacco di patate. I volti sullo sfondo, chiusi in un muro (veramente un muretto) di isotopia bizantina, in modo assai più banale che nel giovane

Tintoretto, ne comprendono anche qualcuno che ritorna molto precisamente nelle opere firmate da Galizzi, come in quella di Vertova (fig. 3). Il pittore della pala dei Carmini pensa ancora per serie di figure verticali giustapposte, abituato evidentemente a Madonne e santi in piedi, e non riesce a collegarle trasversalmente con l'azione o in altro modo, come già facevano gli artisti di educazione manierista.

Il dilemma storico del confronto tra Schiavone e Tintoretto si risolve dunque in un'opera di Galizzi. Vasari sapeva, o intuiva, che l'opera non poteva essere di Tintoretto, mentre era evidentemente più aperto a ipotesi in favore di un più svariato eclettismo di Schiavone.

A capire la pala dei Carmini ci aiuta un poco la vicenda di quella di Bol (fig. 5), in Dalmazia, recentemente recuperata da Radoslav Tomić⁶. Al dipinto, eseguito a Venezia e spedito nell'isola dalmata nel 1563, resta collegato il più lungo e articolato documento riconducibile a Jacopo Tintoretto, il quale doveva essere invece alquanto reticente e sbrigativo anche per le grandi opere veneziane, come quelle per la Scuola di San Rocco, con "la storia dita a bocha". Vale riportare il testo perché è troppo divertente e troppo poco noto, e anche perché l'assenza totale di Jacopo nell'opera finale suona davvero in conclusione come una beffa, una burla della Commedia dell'arte.

Tintoretto si fa dare 120 ducati nel 1563 (marzo?); altri 100 ducati il 1 settembre dello stesso anno; ancora lire 37 soldi 4 "del azuro ultra marin"; lire 8 "per oro mazinato"; lire 4 soldi 12 "per oro impeca qual fo portado [...]"; lire 9 "al dito (Jacopo) quello avevo dato ali fachini per portar gli adornamenti dela pala dal indorador in chasa sua per aver fato portar le chase nele qual sono inchasati li adornamenti dela buttega in casa del depentor"; lire 3 soldi 8 "[...] per beberazo ali garzoni del intaidor, indorador e del depentor"; lire 26 "[...] per legname per far le chase nele qual sono inchasate li adornamenti et in prima per tavole 40[...]"; 21 soldi per "[...] tavole 15 [...]"; lire 1 soldi 12 "[...] per una tavola de un pe e meza larga [...]"; lire 1 soldi 12 "[...] per tavole 4 [...]"; lire 1 soldi 15 "[...] per schorzi 14 per li tresi dele case"; lire 5 soldi 14 "[...] per chioldi uno mier de vinti cinque et quatro cento de canal"; lire 2 soldi 2 "[...] per li fachini li quali ano porta la taule nela botega"; lire 1 soldi 16 "[...] per schorci 12 cun li quali fo foderata la tela dela pala et per chioldi [...]"; lire (non specificato) "[...] al maistro el qual afato li casoni nel quali fo incasata la pala et per inchar la dita pala [...]"; lire (non specificato) "[...] ala piata per portar tuta la pala in barcha et a 8 fachini li quali ano charga nela piata et ano descargar dela piata nel naviglio[...]"; lire 2 (non specificato) 27 "[...] per le spese dela bocha per el prior et per un suo

compagno andando a Venezia et tornando da Venezia per pan, vin, olio, formazo et companadiso [...]"; ducati 4 lire 27 soldi 156 "[...] a Doimo Beroevich per nolo dela pala [...]"]⁷.

Sorprende in ogni caso la presenza richiesta di otto facchini per spostare a ogni passo una tela di 208 per 130 centimetri. Chiaramente impressionato da questo terroristico contratto, dove Jacopo Tintoretto sembra svolgere il ruolo di Shylock nei confronti dei poveri committenti domenicani di Bol, Tomić non ha avuto dubbi sull'autografia della pala. La quale, nel 1563, risulta impossibile, corrispondendo piuttosto ai modi stilistici di Jacopo Tintoretto intorno al 1540. Anche Nina Kudiš non ha mai minimamente pensato all'autografia del dipinto⁸.

Non si dica, dopo questo contratto, che prevede tutti i chiodi delle casse e le 'ombre' dei facchini, che Tintoretto era artista poco diligente, trascurato e impreciso. In realtà, anche se le operazioni da svolgere sono ben definite, il contratto sembra appunto stilato più sulla scena di un commediante dell'arte, come Andrea Calmo, che nella bottega di un onesto artigiano. Ma la truffa fondamentale, come si è già scritto, resta quella che nessuna pennellata di Jacopo è riconoscibile nel dipinto. L'immagine riflette i modi del maestro veneziano su uno sfondo arcaico, devozionale, provinciale: non può essere neppure un suo modo di incontrare il gusto di quei poveri cristiani che erano al di là del mare e che comunque avevano visto (almeno gli intermediari: il priore e il suo compagno) anche le opere autografe del maestro a Venezia. Tintoretto conta forse sul fatto che i dalmati delle isole non conoscano bene la sua pittura, o non la capiscano, e gli rifila disinvoltamente, facendosi pagare benissimo, l'opera di un collaboratore più adatto e consono alla loro cultura e alle loro conoscenze. Del resto doveva pagare (almeno per qualcosa) anche il collaboratore che aveva effettivamente dipinto la pala, anche se non figurava naturalmente nel contratto. Anche se nel 1550 (quando evidentemente un po' più di tempo a disposizione l'aveva ancora) aveva mandato un dipinto sicuramente autografo, e di grande energia, nella cattedrale di San Marco a Curzola, con i *Santi Marco, Bartolomeo e Gerolamo*, forse anche attento alla tradizione di maestà ieratica della pittura greco-bizantina. È difficile credere che Galizzi possa aver avuto direttamente la commissione della pala dei Carmini; è più probabile che Tintoretto gliela abbia rigirata, come forse altre, come quella appunto di Bol.

La composizione della bottega di Tintoretto nel 1563 non ci è per niente nota ma il maestro di Bol, nel suo placido arcaismo completamente scollato da quella che doveva essere l'attività contemporanea di Jacopo in quel momento, doveva avere una sua strana autonomia. Non ci può essere un disegno di Tintoretto sotto la pala di Bol. Torna fuori allora inevitabilmente il riscoperto Galizzi, compatibile con la composizione, identificabile forse come pittore nei volti dei

6. Il documento, conservato nell'archivio del monastero di Bol, già noto anche a Paola Rossi, che rifiuta nel 1982 l'attribuzione a Tintoretto, è stato pubblicato da Stjepan Krasić nel 1976 (cfr. Tomić, in *Zagabria* 2011, p. 217). La commissione viene dalla comunità del monastero, allora retto da Pavao Andronić.

7. Tomić, in *Zagabria* 2011, p. 217.

8. Comunicazione orale.

Santi Pietro e Paolo. Probabilmente Tintoretto, con una bottega ancora insufficiente ad affrontare la valanga improvvisa delle nuove commissioni, che certo non voleva rifiutare, si sarà giovato in questo caso del pittore provinciale, che campava soprattutto sul commercio di carne salata di porco e di pesce, come ha documentato Hochmann⁹, passandogli la commissione, senza perder altro tempo, che non aveva, nei problemi stilistici e compositivi inerenti. Per le tarde commissioni reali spagnole Jacopo fa esattamente lo stesso, lasciando a Domenico, in piena libertà, senza interferire, l'esecuzione dei quadri. Tintoretto non sembra tenere per niente alla sua immagine nei paesi lontani. I dipinti autografi e importanti di Tintoretto a Madrid sono quelli che arrivano nel Seicento, scelti forse da Velázquez.

Nella pala di Bol, Galizzi sembra conservare qualcosa di schiavonesco perché si rifà evidentemente a un tempo in cui Tintoretto era ancora in contatto con Schiavone, anche se, nel momento della pittura, l'artista dalmata era già morto. Ma anche la *Presentazione di Gesù al Tempio* del Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 8) è un'immagine inequivocabile di Galizzi, con corpi disarticolati, colori teneri, fisionomie dolci e infantili. Tuttavia, anche in questo caso il solo dibattito nel tempo è stato sempre tra i nomi di Schiavone e Tintoretto¹⁰.

L'equivoco tra Schiavone e Tintoretto dovette esser basato da subito, nella percezione generale, anche su una motivazione stilistica. Paolo Pino, nel suo dialogo del 1548, affronta il problema della "prestezza" in pittura:

Ditemi per cortesia come lodate voi uno, che sia presto nel dipingere? [...] la prestezza nell'huomo è disposition natural, et è quasi imperfettione [...] non si giudica nell'arte nostra la quantità del tempo ispeso nell'opera, ma sola la perfettion d'essa opera per la qual si conosce il maestro eccellente dal goffo [...]. Et ancho quest'empiastrar, facendo il pratico, come fà il nostro Andrea Schiavone, è parte degna d'infamia [...]¹¹.

Pino, vecchio pittore, non distingue tra la prestezza come pittura sintetica, non finita e di stesura veloce nell'apparenza, e il tempo impiegato a dipingere. Il "dipingere presto" e "l'empiastrar" sono due fatti diversi, anche se in qualche pittore scadente possono coincidere. Nell'Ottocento ci saranno pittori, come Monticelli in Francia, in cui "l'empiastrar" ricercato non sembra proprio coincidere col "dipingere presto". In effetti Pino condanna Schiavone, e questo era

allora uno dei primi casi della storia, e colloca invece il giovane Jacopo, che per lui non è ancora Tintoretto, tra i pittori da elogiare. Segno che, ai suoi occhi, Tintoretto non 'impiastrava' (ancora), diversamente da quanto sarebbe parso a Vasari vent'anni dopo, nel 1568. Sembra anzi, come si è già anticipato, che anche Tintoretto addirittura facesse proprie le riserve generali sulle carenze del disegno nella pittura di Schiavone. Secondo Carlo Ridolfi, sulla testimonianza di Domenico Tintoretto, Jacopo avrebbe definito "degno di riprensione quel pittore che non tenesse in sua casa un quadro d'Andrea [...] (e però) meritava ancora non lieve castigo chi non procurasse meglio disegnare [...]"¹². Boschini riportò la stessa testimonianza senza tuttavia il contrapposto negativo, scrivendo che Jacopo "teneva avanti di sé, come per esemplare, un quadro di questo autore per impressionarsi di quel gran carattere di colorito, così forzuto e pronto"¹³.

Pino dichiara che il pittore perfetto doveva avere il disegno di Michelangelo e il colore di Tiziano, come Jacopo Tintoretto doveva aver scritto sulla porta del suo nuovo studio. Dovrebbe essere stato Pino a rubare l'idea nel 1548 perché, almeno secondo Carlo Ridolfi, Tintoretto l'avrebbe scritto dopo esser stato cacciato dallo studio di Tiziano, forse anche prima degli anni quaranta. Non si è mai ipotizzata questa precedenza ma essa, ancorché corrisponda allo spirito del tempo, coincide esattamente, e in maniera documentata dai disegni, al programma del giovane rivoluzionario Tintoretto, mentre resta esterna all'operare tradizionale di Pino, per il quale si riduce solo a una generica battuta.

In ogni caso, Schiavone portò nella pittura, che prima era 'ferma', il modo d'apparire, se non proprio la tecnica, del disegno. Soprattutto del disegno moderno, veloce e sfumato come era stato elaborato da Parmigianino forse prima che Tiziano e Tintoretto esibissero la sprezzatura e i segni delle pennellate sulla tela¹⁴. Questa caratteristica, con cui Schiavone fu subito identificato, diventò anche oggetto di polemica nei suoi confronti. Subito dopo, ma già nell'aprile del 1548, l'Aretino nelle sue *Lettere* attaccherà Tintoretto per la "prestezza", spostando su di lui l'accusa. "[...] se reduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare [...] a raffrenare il corso de la trascuratezza [...]"¹⁵. A questo punto Schiavone e Tintoretto sono unificati e confusi dai loro nemici sotto l'insegna di un unico partito. Vasari recupera all'ultimo una breve biografia di Schiavone in coda a quella di Tintoretto (che era già in coda a quella di Franco), anche se veniva prima cronologicamente¹⁶. Di fatto i due artisti dovettero avere, come indicano già le fonti, se non una collaborazione,

9. Hochmann 2017, pp. 12-13.

10. Marinelli, in *Museo di Castelvecchio* cds. È invece ancora data a Tintoretto da Carradore, in Venezia 2015, p. 344, cat. VI. 8.

11. Cfr. Pino 1548, pp. 18-19. Pino non muove alcuna critica a Tintoretto, come invece è scritto in *Miscellaneo* 2015, p. 47.

12. Ridolfi [1648] 1914-1924, I, p. 248.

13. Boschini [1660] 1966, pp. 724-725.

14. Sul superamento della diversità tra disegno e pittura in Schiavone, cfr. Hochmann 2015.

15. Aretino [1537-1555] 1997-2002, IV, p. 266.

16. Vasari [1550, 1568] 1966-1987, V, pp. 459-473.

una prossimità professionale. Oltre alle tele veneziane dei Crociferi, commissionate ai due pittori dagli Zen, si può ricordare un disegno di Schiavone col soggetto della *Piscina probatica*, di cui Tintoretto ha tenuto in qualche modo conto nel grandioso telero della chiesa di San Rocco. Anche Tommaso Rangone, *Guardian grando* della Scuola di San Marco, iniziò nel 1562 la seconda serie di teleri con una commissione a Schiavone e si conserva un disegno per il *Ritrovamento del corpo del santo*, non eseguito o sostituito dopo la morte da Tintoretto. Resta in ogni caso la consonanza dei committenti e va detto che, dopo la morte di Andrea Schiavone, Jacopo Tintoretto fu visto indubbiamente come suo legittimo erede, anche nel male della critica. E, come si legge in Ridolfi, difese la sua memoria.

Un ultimo confronto cruciale, ormai ovvio e inevitabile tra i due, su cui la critica ritorna continuamente, è quello tra il *Caino e Abele* (o *Sansone e il filisteo*) attribuito a Schiavone alla Galleria Palatina di Firenze e il *Caino e Abele* di Jacopo Tintoretto per la Scuola della SS. Trinità, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Le due tele mostrano consonanze ineludibili, tanto che verrebbe da credere, se ce ne fosse una prova, che una abbia sostituito l'altra. Giovanni Maria Fara suggerisce un precedente düreriano, un'incisione del 1511 raffigurante una scena di uccisione (fig. 7), che potrebbe costituire l'archetipo di entrambe le tele veneziane. Niente di sorprendente se si pensa che tutti gli incisori conoscevano Dürer – come prova dal Moro che lo aveva collezionato – e che Tintoretto in altri casi si serve di immagini del tedesco. Tintoretto opera variazioni più geniali negli scorci, nel chiasmo delle figure, nel paesaggio, nella testa del capretto, e tuttavia s'intuisce che, quando dipinge, ha davanti la tela schiavonesca, o la ricorda benissimo, anche per effettuare i cambiamenti. Al tempo stesso, questo Schiavone a figure grandi, in azione, monumentali, ricorda in qualche modo il giovane Tintoretto. Tutto si gioca tra il 1542 dei soffitti rivoluzionari di Tiziano per Santo Spirito in Isola e il 1552 delle tele di Tintoretto per la Scuola della Trinità. Purtroppo l'opera di Schiavone, di cui oggi si dubita anche per l'autografia, è un *unicum* mai documentato prima della metà del Seicento. La piccola scena con lo stesso soggetto nel cassone tintorettesco di Budapest, dei primi anni quaranta, ricorda Schiavone solo vagamente nel paesaggio, non ricorda Dürer e supera i presunti modelli nella felice novità degli scorci. La tela schiavonesca dovrebbe arretrare ancora prima, almeno ai primissimi anni quaranta, affiancandosi alla pubblicazione di Tiziano.

Vasari concede a fatica che Schiavone sia stato un “buon pittore [...] dico buono perché ha pur fatto tal volta per disgrazia alcuna buon'opera e perché ha imitato sempre, come ha saputo il meglio, le maniere de' buoni [...]”¹⁷. Dell'incisore non parla. Andrea tuttavia trasfigurò i suoi modelli, portò la sua

interpretazione così avanti da farne dimenticare l'origine e da uscire quasi dalla storia degli anni conseguenti per entrare, almeno qualche volta, in un assoluto fuoritempo, e lì sta il vertice della sua grandezza. Come in un disegno per una *Adorazione dei pastori* (fig. 6) recentemente apparso¹⁸, dove le intersezioni a fitti tratti minuti di luci e ombre costruiscono l'immagine e la sospendono, fuori dalla realtà e dal tempo, nella dimensione di un ricordo struggente e sublime.

17. Ivi, p. 473.

18. Sotheby's, New York, 25 gennaio 2017, lotto 7; carboncino sfumato su carta azzurra, 178x223 mm. Antica scritta all'angolo inferiore destro: “Parmigianino”.