

# STUDI TIZIANESCHI

*Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore*

SilvanaEditoriale

# La bottega di Tiziano: un percorso critico<sup>1</sup>

*Giorgio Tagliaferro*

## *1. Questioni preliminari*

Studiare la bottega di Tiziano significa addentrarsi in un fitto dedalo tracciato da fonti documentarie di vario genere e provenienza, non sempre ordinate, quasi mai assemblate organicamente, integrate da biografie più o meno attendibili e spesso discordanti tra loro, infarcite a loro volta di aneddoti raramente verificabili e compromesse con tradizioni orali che talora inquinano la ricostruzione storica e la lettura delle immagini; significa ancora confrontarsi con quella densa trama all'apparenza inestricabile che costituisce la base di ogni studio sul grande maestro cadorino, ordita da rapporti di committenza plurimi ed eterogenei, distribuiti lungo un arco cronologico ampio e difficilmente riducibile, e ulteriormente infittita da un numero non quantificabile di opere attratte entro l'orbita dell'universo tizianesco, disseminate nei meandri di musei e gallerie o disperse nei rivoli del mercato antiquario; significa, infine, ragionare su una collazione di dati che sfuggono al controllo e talvolta anche al vaglio dello studioso più attento, confrontandoli con le informazioni ricavate da indagini e restauri sempre più all'avanguardia, mirati a chiarire il metodo e le procedure di lavorazione dell'artista e dei suoi collaboratori, a riportarne in superficie i momenti salienti della fase creativa.

La ricerca si genera e dipana a partire da una serie di domande aperte, destinate in più casi a restare inevase a causa non solo della scarsa documentazione ma talvolta addirittura dell'inefficacia metodologica, spingendo verso l'autoreferenzialità man mano che gli appigli si assottigliano e diventano terreno scivoloso anche per le più caute congetture. Domande che, davanti alla longeva e smisurata attività di Tiziano, si rivelano fondamentali per comprendere un sistema di produzione articolato nel quale il problema del rapporto tra maestro e aiuti (collaboratori, assistenti, appren-

disti, garzoni eccetera) tocca quelli ben più urgenti relativi al concetto di originalità e di imitazione, al gusto estetico e al mercato artistico dell'epoca, finendo col condizionare perfino gli odierni parametri di valutazione economica dei quadri.

Dato che il terreno è quasi vergine, tali domande saranno rivolte a chiarire aspetti addirittura elementari che in altre circostanze verrebbero dati per acquisiti. E dunque: come è composta la bottega di Tiziano? chi ne fa parte e con che ruoli? qual è il metodo di lavoro seguito? quanto netta o quanto sfumata è la distanza tra capobottega e subalterni? esiste nella coscienza dell'epoca una distinzione di questo tipo, e tale diversificazione costituisce un fattore discriminante nelle dinamiche di committenza e di produzione? qual è l'apporto della bottega nell'attività di copia e replica? quale il livello di partecipazione in quelli che sono considerati i capolavori dell'artista? esiste un'attività autosufficiente della bottega, svincolata dal diretto intervento di Tiziano? quanto incide il lavoro della bottega nell'affermazione del pittore cadorino?

Tutti quesiti che affiorano spontaneamente ogni qual volta si affrontino tematiche inerenti la bottega d'artista, ma che nel caso di Tiziano acquistano un'accezione e una dimensione peculiare a fronte del successo sociale ed economico – senza precedenti nella pittura veneziana – di un pittore tra i più imitati e copiati, apprezzato per il tocco e per una tecnica esecutiva talmente originale e personale da rendersi spesso impenetrabile. Tanto più, allora, sarà opportuno chiedersi quanto siano in grado gli allievi di integrarsi, adeguarsi e finanche confondersi con la pittura del maestro, e quanta responsabilità possiamo addebitare – nell'opera complessiva di Tiziano – a collaboratori sulla cui personalità per lo più siamo incapaci di esprimere un giudizio esauriente.

Il problema di misurare il loro apporto effettivo richiede necessariamente di incrociare l'esame scrupoloso dei dati documentari con il delicato esercizio dell'analisi formale, attraversando zone d'ombra che neppure il ricorso alla tecnologia moderna consente di rischiare. In assenza di testimonianze dettagliate, come quelle che si possono ricavare da un libro di conti o quelle offerte dal caso eccezionale dell'atelier di Rubens, l'esigenza di appoggi sicuri spinge sovente verso l'ipotesi attribuzionistica, che tuttavia si rivela estremamente rischiosa. In tali condizioni, infatti, la costruzione di un catalogo di un collaboratore di bottega finisce con l'essere vincolata all'individuazione di una produzione autonoma e circoscritta, non sempre accertabile e anzi estremamente labile se non comprovata dai due soli strumenti atti a un riscontro obiettivo: il documento (o la fonte certa) e la firma. È evidente, inoltre, che questo metodo di indagine cede a un'impasse teorica di non poca sostanza e rilievo, che si tramuta nella difficoltà pratica di ricostruire l'identità artistica di un pittore in base al suo operato come assistente all'interno di una bottega di cui non è titolare, dove pressoché immancabilmente dissimula la propria individualità confondendosi nel lavoro del maestro e dei colleghi aiutanti.

Questo ostacolo, aggirabile al cospetto di personalità ben documentate, nel caso della bottega tizianesca si impone a causa della fragilità delle figure collaterali, della scarsità di notizie intorno alle procedure di riproduzione di modelli o prototipi, della riconosciuta assenza di una discendenza artistica paragonabile a quella di un Caliaro o di un Bassano (complice anche la malaugurata scomparsa, insieme al padre, dell'erede designato Orazio). Stabilire oggi cosa si debba intendere per "bottega di Tiziano" o per "Tiziano e bottega", allorquando si faccia uso di tali diciture, resta operazione ardua e priva di riferimenti affidabili. Il ricorso a simili intestazioni, che trovano diffusione principalmente nei cartellini espositivi di mostre e musei o nei cataloghi d'asta, denuncia in profondità l'imbarazzo dinanzi a opere di cui è problematico ricomporre persino i dati anagrafici di base e che non si lasciano sottrarre facilmente all'anonimato.

La questione, però, non verte tanto sulla possibile catalogazione delle opere realizzate dai singoli collaboratori, né sulla spartizione delle 'mani' all'interno di dipinti di controversa at-

tribuzione; in gioco vi è infatti qualcosa di ben più complesso e articolato, che coinvolge la struttura stessa del fare arte di Tiziano: si tratta infatti di riesaminarne per esteso l'attività inquadrandola in una prospettiva integralmente rivolta a investigare i processi produttivi e le modalità operative dell'officina Vecellio, di rivedere insomma l'intera vita del cadorino nell'ottica delle sue strategie di mercato, che si intrecciano a una politica di sostentamento familiare condotta sempre con oculatezza e attenzione verso i destini dell'impresa artistica. Il problema più delicato si presenta al momento di analizzare i dipinti, che costituiscono non solo l'oggetto ultimo del nostro interesse ma anche il materiale su cui vengono verificati i dati raccolti nell'indagine storico-documentaria e messe in atto le riflessioni intorno al funzionamento della bottega. Da questo punto di vista, l'impedimento maggiore risiede nell'individuazione di criteri di valutazione adeguati, ripetibili, applicabili a circostanze e contesti differenti, che permettano di stabilire il grado di interesse e di inerente dei dipinti rispetto alla tematica trattata. Anche per questa ragione, evidentemente, la bibliografia consiste di pochi contributi, parziali e frammentari, in buona misura inseriti all'interno di più ampie ricerche di indirizzo tizianesco e raramente mossi da un interesse centrale per la bottega Vecellio. Seguendo il percorso ondivago di questo filone di studi, sarà dunque opportuno ricavare non soltanto notizie e spunti sparsi, ma anche indicazioni e suggerimenti di ordine metodologico finalizzati a una speculazione coerente e organica. Una rassegna dei principali interventi critici gioverà in questo senso, agevolando la messa a fuoco dei nodi problematici e l'elaborazione di un programma di ricerca idoneo.

## 2. Metodologie - I: il lavoro di gruppo e la mano degli assistenti

È significativo che il solo studio monografico dedicato interamente alla bottega di Tiziano risalga alla tesi di dottorato discussa nel 1958 da Roy Fisher e pubblicata nel 1977 col titolo *Titian's Assistants During the Late Years*<sup>2</sup>. La ricerca di Fisher era improntata a un'analisi esclusivamente formale delle opere e affidata a un procedimento meramente attribuzionistico, solo sporadicamente integrato dalla valutazione di notizie storico-documentarie,

mirata a individuare gli interventi dei principali aiuti nell'opera tarda del maestro e a comporre per ciascuno di essi un ragionevole nucleo di dipinti presumibilmente autografi. Pur risentendo di un'impostazione inevitabilmente datata – non solo per le mutate esigenze metodologiche, ma finanche per l'evoluzione delle tecnologie a disposizione – il saggio di Fisher costituisce comunque un imprescindibile punto di riferimento per gli studi sull'argomento, conservando il merito di aver richiamato l'attenzione su una problematica fino ad allora scarsamente visitata e di avere orientato un interesse prevalente verso l'opera d'arte come frutto del lavoro di équipe.

Nell'introduzione al volume l'autore formulava alcune interessanti riflessioni intorno al valore della bottega quale fattore di indiscutibile rilevanza nei meccanismi socio-economici della vita artistica cinquecentesca. In aperta e dichiarata opposizione tanto verso la critica idealista (incline a comporre una storia dell'arte fatta di grandi nomi sotto cui ricondurre, mediante l'uso di categorie di giudizio eccessivamente elastiche, anche le opere di bottega), quanto verso lo schieramento positivista (a suo avviso insufficientemente interessato ad approfondire questi aspetti), egli manifestava l'intento di reagire alla diffusa tendenza post-romantica che considerava l'artista come un individuo isolato, la cui arte può essere compresa solo in quello stadio creativo precedente direttamente dalla mente alla sua mano, e il cui esito era stata un'ossessiva ricerca dell'opera autografa, spesso ridotta a un poco convincente tentativo di misurare la distanza tra originale e derivazione. Avvertendo dunque i limiti e gli stenti di una disciplina non immune da condizionamenti di natura estetica, che ne pregiudicavano la stabilità metodologica, Fisher si dimostrava consapevole degli avanzamenti critici nel campo della storia sociale dell'arte e insisteva sull'inderogabile necessità di considerare il sistema della bottega non più solamente come il punto di partenza della prassi artistica ma come fattore integrale nell'economia produttiva ("an integral factor in the economy of artistic production")<sup>3</sup>, dal momento che solo la suddivisione del lavoro organizzato nella bottega permetteva al maestro di soddisfare le incessanti richieste del mercato.

Nonostante le valide premesse teoriche, però, nell'indagine di Fisher veniva a mancare una

riflessione di ordine metodologico intorno ai criteri di ricerca da perseguire, purtroppo accompagnata da una sostanziale carenza di rigore nell'organizzazione dei dati, presentati senza un ordine sistematico e con un uso discontinuo delle prove documentali, poco funzionale a mettere in luce i meccanismi della bottega. Il risultato è una rassegna ineguale e rapsodica di proposte per un parziale inventario di interventi degli aiuti in opere tizianesche, suddiviso per segmenti monografici che tuttavia difettano di un solido apparato scientifico-critico e soffrono della difficoltà di individuare gruppi di opere certe, utili a sostanziare le ipotesi attributive.

Il vero problema dello studio di Fisher risiede in realtà nella concezione, esplicitata nel capitolo introduttivo, di un'analisi che consideri il prodotto di bottega come frutto di uno sforzo di gruppo ("group effort") in cui il maestro concepisce l'idea pittorica originale (rappresentando così la "central directing intelligence")<sup>4</sup>, realizzata poi tramite la partecipazione degli aiuti attraverso vari stadi della manifattura. Una proposizione apparentemente aperta a una riflessione sulle competenze della bottega e sul suo apporto complessivo nella produzione di dipinti, ma che nell'applicazione pratica rivela di essere fortemente ancorata all'idea dell'opera come creazione individuale ed esclusiva dell'artista che l'ha concepita, sotto il cui nome viene immessa e recepita nel mercato, con la conseguenza di relegare aprioristicamente la bottega in una posizione di subordine.

Il pregiudizio intrinseco verso gli assistenti – a prima vista giustificato dal loro ruolo statutario, ma incompatibile con le dichiarate pretese di chiarificazione e approfondimento – impedisce all'autore di dissociare la creatività e l'originalità dell'opera d'arte dall'individualità e dal genio del maestro, che si pone come costante modello di Inimitabile grandezza rispetto al quale la personalità artistica dei collaboratori si delinea per difetto (e proprio sul piano esecutivo prima ancora che su quello creativo). In questo modo, paradossalmente, l'intento di mettere in evidenza le loro individualità fallisce clamorosamente, proprio perché viene prima di tutto smontata la loro credibilità come artisti capaci di una propria indipendenza creativa ed esecutiva. In conseguenza di ciò, le cadute di stile diventano il principale indizio per rintracciare la mano

degli aiuti, il terreno in cui si gioca l'identità di queste figure ausiliarie, caricate di un'immagine inevitabilmente e sottilmente peggiorativa.

È ovvio, però, che se si affronta il problema da questo punto di vista, oltre a esporsi ai trabocchetti di un'indagine dominata dalla soggettività, si finisce con il fondare l'analisi della bottega proprio su quello che è il suo punto più debole, cioè il confronto qualitativo fra l'aiutante e il maestro; che, oltre a scontare lo scarto naturale fra maggiore e minore rilevanza artistica, fa perdere di vista l'interesse principale della trattazione, ossia la comprensione dei procedimenti creativi, dei meccanismi di produzione, del fare arte di un pittore, attraverso l'organizzazione della sua bottega. Senza tenere conto che, quand'anche si accettasse la validità soggettiva del comune sentire, un vero criterio di oggettivazione del concetto di qualità – fuori dalle declinazioni positivistiche che il termine può assumere – resta inavvicinabile.

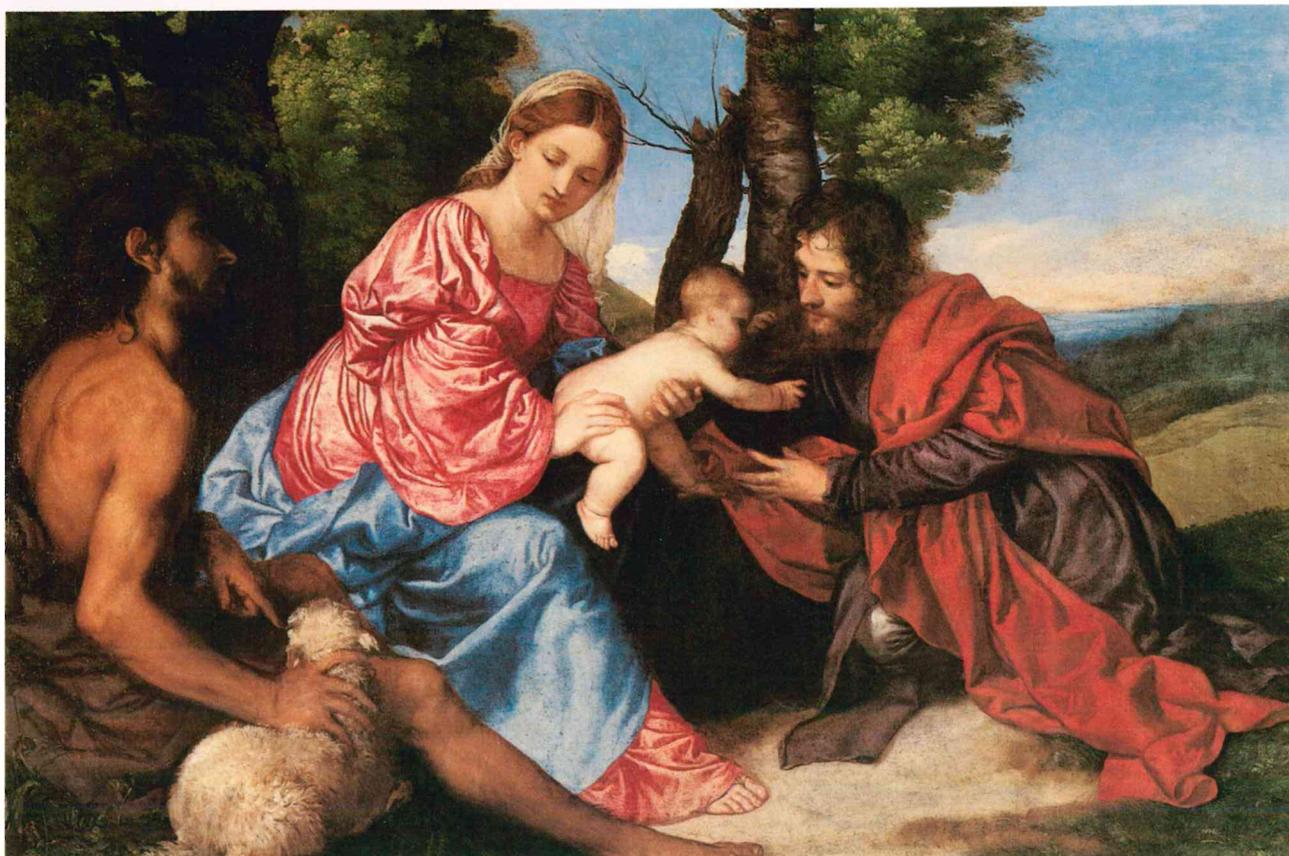
L'effetto più tangibile di questo atteggiamento critico è rappresentato, nel saggio di Fisher, dal fatto che la trattazione appare artificialmente sbilanciata dall'abnorme dilatazione del catalogo di Palma il Giovane, che occupa da solo metà del volume: logica conseguenza del fatto che la sua individualità si staglia su quella dei meno noti e meno celebrati collaboratori legati al metodo di lavoro di Tiziano. Tuttavia, più ci si addentra nella ricerca di un Palma tizianesco, più si ha l'impressione di allontanarsi dalla procedura, dal fare artistico e dalla personalità del maestro cadorino, per entrare nella sfera intima del Palma pittore maturo e autonomo<sup>5</sup>. Ciò che insomma va disperdendosi è l'immagine unitaria della bottega come luogo in cui la creazione dell'artista prende forma e viene convertita in prodotto destinato al mercato, laddove insomma l'idea, l'impulso originato nell'atto immaginativo si trasforma in opera d'arte destinata alla fruizione; la quale, a meno di accettare l'ipotesi – invero agevolmente oppugnabile, soprattutto a fronte del processo di incessante rielaborazione adottato da Tiziano – di un progetto creativo confezionato e consegnato intatto ai collaboratori, resta il movente e l'obiettivo di questa ricerca.

Constatata dunque la fragilità e l'insufficienza di una trattazione per singole individualità, rispetto al problema della bottega intesa come

fenomeno dotato di una valenza storico-economica e storico-sociale, sarà consigliabile evitare il compresente pericolo di una dispersione dei dati (e, conseguentemente, di una frantumazione della prospettiva) quale potrebbe essere causata da un'indagine distratta sì da una ricerca concentrata sulla personalità dominante, ma riorientata verso un'altrettanto sterile declinazione del concetto di 'mano' secondo una filologia eccessivamente dettagliata e tesa a rendere conto dei frazionamenti millimetrici in cui un'opera multiforme – quale quella prodotta in una bottega cinquecentesca, e segnata in quella tizianesca – può essere scomposta. Distorsione provocata, ancora una volta, dall'applicazione di un approccio di natura monografica in un ambito, quello della bottega appunto, contraddistinto da uno spiccato carattere collettivo, all'interno del quale l'individualità tende a essere riasorbita nel lavoro di gruppo.

### *3. Metodologie - II: l'autografia integrale e la bottega 'invisibile'*

Su questa linea di sviluppo si collocano gli approfondimenti di Rodolfo Pallucchini nella sua monografia tizianesca del 1969 e di Fritz Heinemann in seno al grande convegno veneziano del 1976<sup>6</sup>, entrambi orientati a una riscoperta della bottega attraverso un esame filologico tanto di opere tradizionalmente incorporate al catalogo del maestro, nelle quali sarebbe possibile riconoscere gli interventi degli aiuti, quanto di creazioni interamente riportate all'attività indipendente di questi ultimi. Con ogni evidenza, si trattava di operazioni decisamente distanziate dall'idea originaria di Fisher, puntata comunque su un'immagine unitaria della bottega come laboratorio di produzione coordinato dal maestro, e contraddistinte da un'attitudine espansionistica soggetta a ingovernabili tendenze centrifughe. La lista dei collaboratori veniva così a ingrandirsi notevolmente, includendo oltre ai membri della famiglia Vecellio – Francesco, Orazio, Cesare e Marco, restituiti all'attenzione di pubblico e critica già a partire dalla celebre mostra bellunese del 1951<sup>7</sup> – e ai vari Girolamo Dente, Damiano Mazza, Lambert Sustris, Palma il Giovane studiati anche da Fisher, i nomi di Polidoro da Lanciano, Emmanuel Amberger, Gian Paolo Pace e Sante Zago, nonché dei vari pittori nordici che le fonti attestano avere avuto



2. Tiziano,  
*Madonna col Bambino,  
san Giovanni Battista  
e santo (o donatore)*.  
Edimburgo, National  
Galleries of Scotland

contatti più o meno stretti (e più o meno verosimili) con Tiziano.

Simultaneamente, questa impostazione divergeva dallo stimolante articolo di Erica Tietze-Conrat apparso su "Art Bulletin" nel 1946<sup>8</sup>, contenente alcune importanti considerazioni sulla "tarda bottega di Tiziano". Fin dal titolo, la studiosa ammetteva implicitamente una storia della bottega tizianesca, la cui partecipazione doveva essere stata continuativa nel corso degli anni, inferendo che quasi tutti i dipinti portati a compimento dal cadorino contengono maggiori o minori porzioni affidate agli assistenti. Anticipando l'attenzione di Fisher per l'ultima fase dell'attività di Tiziano, analizzava le opere rimaste nello studio di Biri Grande alla morte del maestro, nel tentativo di distinguere tra quelle effettivamente finite e quelle lasciate incompiute e di accertarne il grado di collaborazione da parte degli aiuti.

L'assunto iniziale è di particolare rilievo, poiché suscita alcune domande basilari sulla reale funzione degli aiutanti all'interno del laboratorio, cui l'autrice trova generiche ma ragionevoli risposte deducendole per assimilazione agli atelier dei Bassano, dei Caliarì e dei Tintoretto. Proprio in questo consiste il prin-

cipale elemento di originalità rispetto alla corrente di pensiero dominante, poiché viene scalzata l'immagine monolitica di un Tiziano padre e padrone – cui corrisponde quella di una bottega messa in ombra e frustrata dalla sua personalità esuberante – a favore di un inquadramento generale più aderente al panorama delle botteghe veneziane coeve. In questa prospettiva viene rivalutato il ruolo di Orazio quale successore prescelto, strappato a un appropriato giudizio storico dalla morte avvenuta in concomitanza della scomparsa paterna e – potremmo aggiungere – dall'endemica scarsità (per non dire assenza) di opere certe. Affianco a lui, Tietze-Conrat annoverava Cesare e Marco Vecellio, Dente, Mazza ed Amberger tra gli allievi presenti nel periodo indicato, deputati a produrre copie, a completare tele in cui il maestro aveva eseguito le parti principali, a realizzare dipinti per committenti di provincia, a disegnare in taluni casi la composizione dei quadri.

Pur ammettendo espressamente le difficoltà talvolta insormontabili dinanzi alla scelta tra abbozzo e schizzo, tra modello e replica, tra aiuto e maestro, l'autrice aveva introdotto una visione del problema decisamente innovativa



3. Francesco Vecellio (attr.), *Madonna col Bambino e i santi Dorotea e Girolamo*. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum

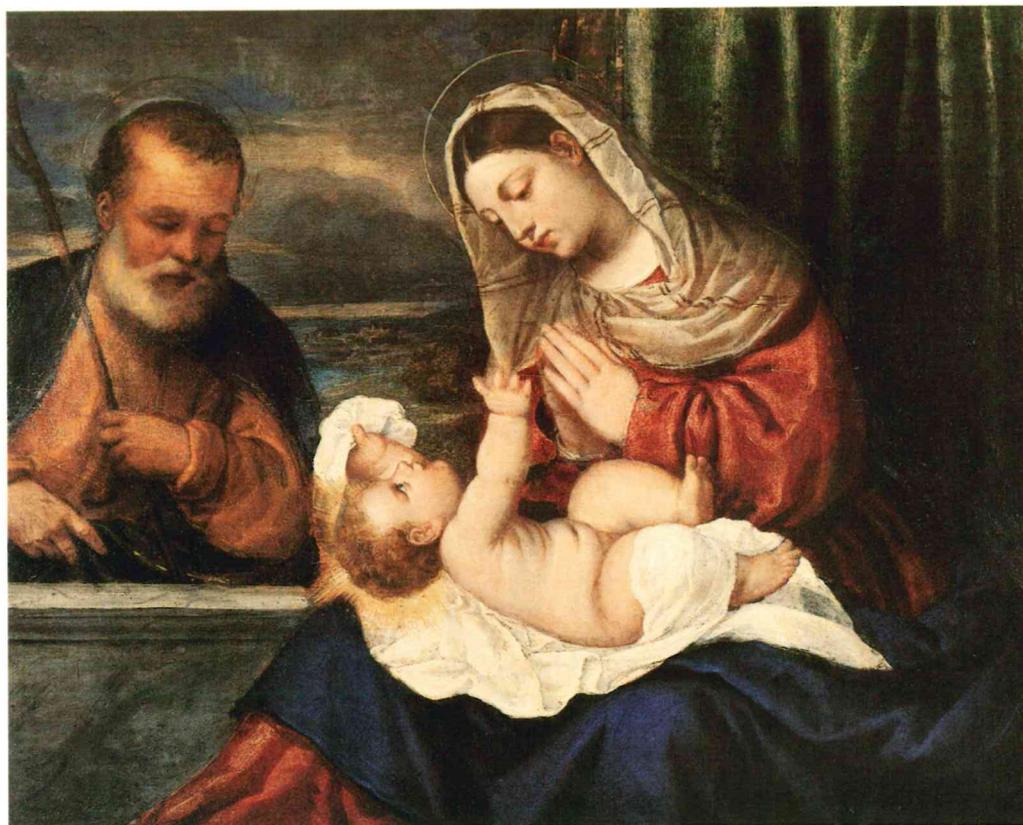
e in sintonia con esigenze ravvivate in tempi più recenti da una critica specificamente interessata alle dinamiche del mercato e della produzione artistica. Con un salto temporale di circa quarant'anni, le sue riflessioni possono essere direttamente allacciate alle considerazioni espresse da Bruce Cole in relazione ai concetti di invenzione e originalità nell'opera del cadorino<sup>9</sup>.

Ritoccano la convenzionale fama di un Tiziano innovatore e anticipatore sul piano tecnico-organizzativo, piuttosto che prosecutore della tradizione precedente, Cole fa notare come egli conservasse invece aspetti tipici del pittore cinquecentesco, e stigmatizza l'anacronismo dell'odierna concezione delle opere d'arte antiche come prodotto della mente e delle mani di un singolo artista, incompatibile con la mentalità e le consuetudini dell'epoca<sup>10</sup>. Secondo lo studioso, l'apprendistato presso Giovanni Bellini e il contatto con Giorgione avrebbero lasciato un'impronta indelebile tanto nel linguaggio come nel metodo di lavoro di Tiziano, non solo ispirando la graduale evoluzione della sua maniera, maturata senza bruschi strappi, ma anche improntando la conduzione della bottega, predisposta secon-

do una suddivisione dei compiti finalizzata a economizzare tempo e materiali, in base alla necessità di soddisfare una quantità interminabile di commissioni. L'idea di originalità dell'opera andrebbe dunque rivista alla luce di una più accorta considerazione del lavoro di bottega, giusta la consapevolezza che, a fronte del ruolo predominante del maestro nell'atto generativo, le tracce del suo pennello sono in genere scarsamente rilevabili perché mescolate con quelle dei suoi aiuti. L'inapplicabilità della moderna idea di autografia integrale affiorerebbe in particolare nell'uso della replica, sulla cui pratica si fondava il sistema economico che reggeva il mercato di opere d'arte. Una pratica che, oltre tutto, ricondurrebbe all'importanza della copiatura nell'educazione pittorica dell'epoca e dimostrerebbe una palese compatibilità con l'apprezzamento della creatività e dell'individualità artistica.

È proprio l'interazione profonda fra moventi estetico-creativi e ragioni di natura più strettamente pratico-materiale a sollecitare una revisione della definizione stessa di autografia, in termini analoghi a quelli espressi da Luca Bortolotti in riferimento alla bottega dei Da Ponte<sup>11</sup>. La produzione dell'atelier bassa-

4. Francesco Vecellio (attr.), *Sacra famiglia*. Edimburgo, National Galleries of Scotland



nesco, data la quantità e il genere di opere realizzate, mostra con una certa evidenza quanto i meccanismi del mercato possano condizionare la genesi dei dipinti, suggerendo di rinunciare a un concetto meramente idealizzante ed estetizzante dell'atto creativo in favore di un più articolato esame del processo di elaborazione delle immagini. Appare in tal senso inadeguata l'idea di un "prototipo 'puro', frutto di un atto di grande creazione individuale che poi progressivamente perde l'aura poetica una volta lasciato nelle mani della 'catena di montaggio' artigianale della bottega"<sup>12</sup>; mentre è preferibile una visione disposta a considerare "che quella elaborazione avvenne su molteplici registri di esigenza, sino a perfezionare la funzionalità e la capacità di adeguamento degli esiti pittorici a questi registri", senza peraltro nuocere alla "pregnanza e complessità intellettuale" e al "valore estetico" dei manufatti artistici<sup>13</sup>.

Nel caso di Tiziano, l'organizzazione della cui bottega sembra emergere con minore nettezza, non sarà meno opportuno tenere conto di questi elementi per virare l'impostazione metodologica adottata da Fisher – conservandone le premesse teoriche – in direzione di un approccio che sfugga tanto alla segmentazio-

ne di sapore monografico quanto alle suggestioni suscitate dall'aura del maestro cadorino e al timore reverenziale che la sua personalità storica e artistica sovente incute, affrontando invece serenamente la questione, senza *pruderies* neoromantiche e turbamenti provocati dalla ricerca di originali autografi.

Un dato pressoché indisputabile resta comunque, a dispetto di eventuali dubbi sulla complessità dell'argomento, l'universale incapacità di discernere con certezza la mano degli assistenti, cui corrisponde una generale tendenza ad attribuire interamente al pennello del maestro la quasi totalità delle sue opere maggiori. Passando in rassegna soprattutto gli studi di ambito squisitamente tecnico, proliferati a seguito di sempre più frequenti indagini diagnostiche e campagne di restauro, si rileva una crescente distinzione fra l'autentica produzione di Tiziano e quella affidata esclusivamente alla bottega, magari con l'aggiunta finale del tocco da parte del maestro a garanzia del marchio di fabbrica. Il solo terreno su cui usualmente si gioca l'esistenza della bottega nella produzione ascritta al maestro sembra essere quello dei dipinti cosiddetti 'minori', repliche o varianti per lo più prive di documentazione contestuale, considerate deboli



5. Polidoro da Lanciano (attr.), *Sacra famiglia*. Roma, collezione privata

sul piano compositivo o esecutivo; tacendo del vasto pelago in cui fluttuano tutti quei dipinti di sentore tizianesco sparsi in giro per il mondo, che nemmeno più attendono di ricevere un nome poiché beccheggiano verso la deriva protetti dall'etichetta obliterante di "ambito/cerchia/scuola di-", salvo poi riaffiorare (nei casi più fortunati) dalle acque del mercato antiquario con la risonante *griffe* di autentico Tiziano.

In questa diffusa attitudine si manifesta l'equivoco che inquadra pregiudizialmente il maestro e la bottega in una generale opposizione tra originalità/alta qualità da una parte e convenzionalità/bassa qualità dall'altra, finendo sovente col farne due entità antitetiche anziché due elementi interagenti. Dopo l'esperimento di Fisher, rare sono state le occasioni in cui agli aiuti è stato concesso il privilegio della compartecipazione alla creazione di opere di Tiziano, mentre la progressiva dilatazione del divario tecnico dal maestro ha corrisposto a un interesse sempre più attenuato per le personalità della bottega. Soprattutto è indicativo che i nomi degli assistenti, quando vengono evocati, siano comunemente associati a una produzione autonoma che li svincola dall'attività presso l'officina Vecellio,

cogliendoli fatalmente nel momento del loro affrancamento (temporaneo o permanente che sia) dal maestro. Ne risulta paradossalmente indebolita l'immagine della bottega come laboratorio organizzato, la cui consistenza si assottiglia ai nostri occhi man mano che si procede tanto nel sezionamento della tecnica pittorica di Tiziano quanto in un approfondimento disgiunto delle singole individualità presenti all'interno della sua cerchia.

Le perplessità intorno a questo carattere invisibile della bottega possono suggerire in via generale e non esclusiva due opposte prospettive: o si esclude ogni forma di partecipazione degli assistenti accanto al maestro (a parte forse nella fase di preparazione della tela), oppure si riconosce in questa evanescenza degli aiuti una loro capacità di mimetizzarsi nella sua produzione, e non già nello 'stile' o nella 'maniera'. In mezzo a questi due estremi si dispiega un'infinità di possibili scenari, secondo una casistica varia e sostanzialmente irriducibile a normative fisse.

Volendo però ricondurre a principi generali e sistematizzare gli interventi di bottega nell'opera di Tiziano, incrociando l'evidenza visiva con le prove documentali, bisognerà spogliarsi dell'abito mentale che spinge ad associare i

6. Tiziano, *Madonna col Bambino e i santi Dorotea e Giorgio*. Madrid, Museo del Prado



capolavori con l'idea di originalità e annullare virtualmente la divaricazione tra maestro e collaboratori. Esasperando altresì il legame tra il concetto di autografia e la nozione di bottega, si potrebbe addirittura affermare che ogni tela è *potenzialmente* un lavoro di bottega e che nello stesso tempo essa è *potenzialmente* un'opera integrale del maestro: maestro e bottega, in questo caso, divengono una cosa sola sotto il marchio di fabbrica di Tiziano.

Ciò non significa sminuire la grandezza del maestro, né sopravvalutare gli aiuti, bensì sostenere un grado di elaborazione delle opere molto complesso, in cui l'intervento dell'assistente è per così dire connaturato a quello del capobottega e rientra in una logica produttiva e commerciale che rispetta l'estro creativo ma orienta – specialmente nel caso di Tiziano, che per tutta la vita persegue una strategia imprenditoriale ben meditata – il processo realizzativo.

#### 4. Metodologie - III: le funzioni della bottega e l'attività produttiva del maestro

Le indagini tecniche condotte di recente dai principali musei europei sui dipinti di Tiziano non hanno in realtà ancora sciolto il nodo della suddivisione dei compiti tra capobottega e subalterni, sebbene si cerchi di dimostrare l'autenticità di tutte le principali tele presenti nelle collezioni e magari anche di quelle

che fino a poco tempo fa venivano relegate in secondo piano o ascritte – secondo un'impostazione analoga, ma di segno rovesciato – alla bottega: ciò non soltanto a causa di un circolo vizioso che costringe a ricavare la tecnica di un pittore dai suoi stessi quadri, con la conseguenza che neppure la tecnologia moderna, per quanto in grado di accertare la presenza di più mani, può svelare in via definitiva se un dipinto sia interamente autografo o no (del resto, la tecnica di un pittore è sempre in evoluzione e non sappiamo se questo avviene con il concorso di apporti esterni); ma anche perché la logica manageriale moderna vincola la valorizzazione del dipinto al grande nome.

Di conseguenza, paradossalmente, da un lato ci si confronta con un fiorente filone di studi sull'organizzazione socio-economica delle botteghe quattro-cinquecentesche, che sempre più sottolineano come il metodo di lavoro fosse ben diverso rispetto a quello dei due secoli successivi<sup>14</sup>, mentre dall'altro le istituzioni museali sono sempre più raramente disposte a sacrificare il titolo di nobiltà delle loro opere tizianesche sull'altare della ricerca storica. E non c'è nessun tabù che impedisca di stabilire che la bottega di Tiziano funzionasse in realtà in maniera diversa da quelle coeve, e si comportasse piuttosto come un atelier dell'Ottocento in cui l'artista è pressoché solo e libero di agire sul mercato: purché, almeno, si



7. Tiziano, *Madonna col Bambino e i santi Dorotea e Giorgio*. Hampton Court, Royal Collection

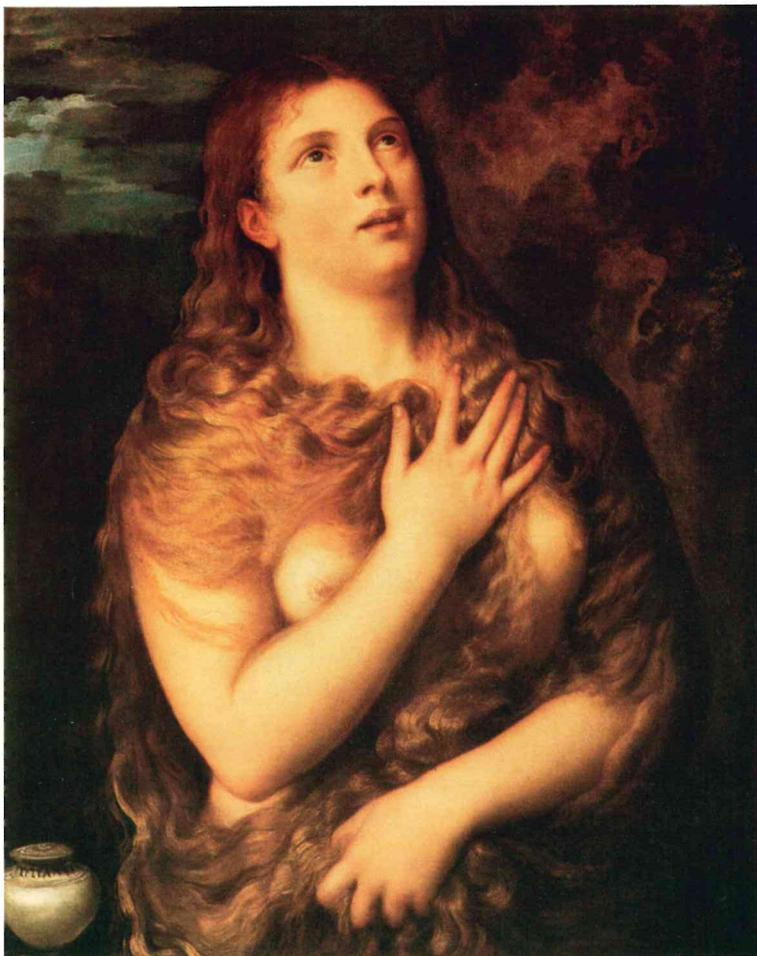
faccia lo sforzo di provarlo e di discuterne seriamente le modalità di funzionamento.

L'equivoco ovviamente si ripresenta allorché si cerchi di risolvere il problema della bottega sul piano della cosiddetta qualità pittorica, o dello stile o della maniera piuttosto che del linguaggio. Mettendo da parte il problema già accennato inerente la soggettività del concetto di qualità, e volendo attribuire al termine un valore puramente neutro e denotativo, si dovrà ammettere che non può ridursi a una valutazione puramente formale l'indagine analitica della bottega di Tiziano, se si vuole che tale indagine raggiunga livelli di interesse più ampi della sola individuazione dei centimetri di pittura usciti dal pennello degli assistenti. Non può esaurirsi, in conclusione, nell'esame tecnico della superficie o nell'apprezzamento del dettato pittorico, così come non può avere come unico obiettivo la riscoperta di artisti da inserire nei repertori e nei dizionari specializzati (con relativa costruzione di cataloghi separati), perdendo il contatto con il centro focale rappresentato dal capobottega; che poi, alla fine, costituisce il vero fulcro di interesse in qualsiasi direzione e da qualsiasi angolatura si voglia condurre e affrontare l'argomento.

Nei casi di Rembrandt o di Rubens, l'analisi della bottega si è potuta avvalere di maggiori e più dettagliate informazioni tratte da fonti primarie. Eppure, ancora in tempi relativa-

mente vicini Arnout Balis<sup>15</sup> lamentava che l'atelier dell'artista anversese non fosse stato indagato con sufficiente profondità dalla critica, addebitandone la causa alla distanza tra la moderna sensibilità riguardo le modalità di produzione artistica e quella prevalente ai tempi di Rubens stesso.

Significativamente, l'autore impiegava un'espressione molto simile a quella formulata da Fisher, denotando che lo studio di Rubens si presenta come "an integral factor in the economy of Rubens's artistic production"<sup>16</sup>. Proprio per questa ragione riteneva necessario incrociare ogni tipo di informazione diretta o indiretta che consenta di fare chiarezza sulla partecipazione degli aiuti nell'opera del maestro. Ammettendo la difficoltà nel trovare un criterio esaustivo per decretare l'autenticità di un dipinto, Balis sottolineava la necessità di combinare tra loro i dati disponibili (dall'eventuale presenza della firma nel quadro alle richieste fissate nei contratti, dai tempi di lavorazione ai periodi di soggiorno fuori sede, dalle motivazioni psicologiche dell'artista agli apprezzamenti di gusto estetico dei committenti) e di confrontarli con le nozioni di qualità intrinseca e di continuità con il resto della produzione dell'artista: in tal modo sarebbe possibile mettere a fuoco le caratteristiche proprie del maestro per giungere a stabilire con buona approssimazione quali dipinti non siano completamente autografi.



8. Tiziano, *Maddalena*.  
Firenze, Galleria Palatina

L'interesse dello studioso era evidentemente rivolto a rilevare l'identità artistica dei collaboratori di Rubens, tuttavia evitando di cadere nella trappola dell'attribuzionismo (ma accogliendo le intuizioni personali, purché articolate con chiarezza, come spunti per stimolare un dibattito critico) e impostando l'indagine secondo una prospettiva ampia e solidi presupposti teorico-metodologici. Perciò avvertiva che la bottega, intesa quale elemento unitario che contribuisce alla realizzazione dell'opera, è un'astrazione, poiché ogni dipinto è frutto del lavoro di varie individualità diverse tra loro; inoltre ammoniva a non sopravvalutare la capacità mimetica degli assistenti, la cui mano in molti casi può essere riconosciuta, sebbene molti di essi potessero dipingere in modo simile.

Per quanto concerne lo studio della bottega tizianesca, si propone qui un approccio mirato piuttosto a ricostruirne la vicenda complessiva in relazione alla longeva attività del maestro, integrando le notizie sui singoli assistenti in una visione di insieme che si incardi-

na nella strategia imprenditoriale condotta da Tiziano. In effetti, l'abbondanza di notizie relative alla metodica ricerca di prebende da parte dell'artista consente di tracciare il profilo di un sistema comportamentale strutturato che intreccia le vicende familiari con quelle professionali, all'interno del quale la bottega si colloca funzionalmente come organismo articolato e predisposto al processo di attuazione e svolgimento della produzione pittorica, rendendosi strumentale al consolidamento commerciale e finanziario – non soltanto artistico – dell'impresa Vecellio<sup>17</sup>.

Ci si propone pertanto non di investigare gli influssi del maestro sui suoi assistenti, né di evidenziare i picchi di autonomia degli artisti componenti l'atelier, bensì di spostare l'interesse su modalità e contenuti inerenti la funzionalità della bottega rispetto al percorso biografico e professionale di Tiziano. Per fare ciò sarà opportuno ribaltare la prospettiva dominante e guardare alla bottega non più considerandola come un ente subalterno alla figura del grande cadorino, bensì come un punto di riferimento costante e necessario nella condotta imprenditoriale del pittore, entro cui si allineano sia la produzione artistica che la gestione degli affari; quindi, non tanto analizzare la bottega in funzione di Tiziano, quanto osservare l'attività di Tiziano dal punto di vista della bottega, proiettando l'opera del cadorino sullo sfondo della sua attività commerciale.

##### 5. Linee guida di ricerca: la bottega come fattore integrale nelle dinamiche di produzione e nella strategia imprenditoriale di Tiziano

In conformità con questa linea interpretativa, sarebbe opportuno non solo passare al vaglio tutta la documentazione nota, ma comporre una panoramica ampia e dettagliata che consenta di inserire i dati relativi alla bottega in un tracciato complessivo e continuo dell'attività svolta da Tiziano lungo un arco cronologico di almeno sette decenni. Tuttavia l'impresa è ardua in assenza di un *corpus* completo dei documenti (da qui l'uso preventivo del condizionale), che andrà parzialmente ricostruito pezzo per pezzo a seconda dei casi e degli specifici interessi; né è questa la sede per un approfondimento in tal senso, da rimandarsi a occasione più consona. Basti per il momento sottolineare la necessità di una lucida presa in esame del volume, della gestione e

della qualità degli affari intrapresi nel corso del tempo da Tiziano, al fine di cogliere il ruolo della bottega – intesa per l'appunto come fattore integrale e unitario – rispetto alle dinamiche produttive concernenti l'attività del cadorino.

Affrontare i processi di creazione artistica secondo questa prospettiva comporta l'osservare ogni aspetto dell'arte tizianesca in funzione della bottega, concentrando gli sforzi laddove i margini di progresso sono maggiori; significa altresì indagare i rapporti fra la committenza e l'artista rimarcando le sollecitazioni di un coinvolgimento degli assistenti oppure la loro esclusione, calcolare approssimativamente il flusso dei possibili apporti da parte di componenti della bottega in base agli impegni sostenuti in periodi di tempo circoscritti, suddividere tipologicamente la qualità del lavoro svolto combinandola con le richieste di mercato e le manifestazioni di gradimento estetico.

Una visione d'insieme può inoltre contribuire a proiettare il ruolo della bottega sullo sfondo degli orientamenti imprenditoriali seguiti da Tiziano, puntualizzando alcuni momenti particolarmente significativi del rapporto tra artista e assistenti. Si veda come già nella rada e discontinua documentazione riguardante la prima attività del pittore si intravedano i nessi fra il suo operato e la disponibilità di assistenti al suo fianco. Difficile immaginare, per esempio, che nell'affrontare la campagna decorativa al Fondaco dei Tedeschi Tiziano si trovasse tutto solo sui ponteggi senza almeno uno o due aiutanti che gli dessero man forte nell'approntare la materia pittorica. Ma se l'effettiva partecipazione di collaboratori in quell'impresa del 1508 è affidata interamente all'intuizione dello storico, la presenza del fratello maggiore Francesco a Padova tre anni dopo, in occasione dell'affresatura della Scuola del Santo, è certificata dalle carte d'archivio e confortata da ragioni di natura formale<sup>18</sup>.

Nello stretto legame che riflette il vincolo di parentela è possibile scorgere il nucleo di una bottega a conduzione familiare che possiede tutti i requisiti per favorire l'inserimento dei Vecellio nel sistema di mercato veneziano. Non sarà un caso che, alle notizie di un abbandono dell'attività artistica da parte di Francesco in favore della carriera militare<sup>19</sup>, corrisponda l'iniziativa autopromozionale di



Tiziano presso gli organi di governo della Serenissima, finalizzata a garantirsi una senseria pubblica. La manovra rivela il suo obiettivo nella richiesta esplicita di retribuzione per due “zoveni” che il pittore intende “tuor apresso de mi che me adiuta”<sup>20</sup>, chiaramente rivolta a stabilizzare un'ossatura di bottega che forse con la partenza del fratello aveva subito un repentino indebolimento.

Non si dimentichi che l'artista si impegna a realizzare una tela di notevoli dimensioni e sicuro prestigio, che tuttavia rimanderà nel tempo fino a quando sarà praticamente forzato dalle minacce degli organi di governo. Questo ritardo trova riscontro in una spiccata propensione all'accumulo di commissioni, che in questo giro d'anni assume per la prima volta proporzioni notevoli: ricevuta la senseria di Giovanni Bellini dopo la morte del vecchio maestro, Tiziano assomma incarichi di rilievo e consistenza sul piano della rinomanza oltre che dell'onere esecutivo. Forse è proprio l'affidabilità di un laboratorio in grado di sostenere tutte queste incombenze a consentirgli di accettare contemporaneamente la

9. Tiziano, *Venere allo specchio*. Washington, National Gallery of Art

commissione di un'opera come l'*Assunta*, realizzata in soli due anni con l'impiego di ben ventuno tavole su una superficie di 25 mq, e i servigi richiestigli da Alfonso d'Este, per assolvere i quali si recò a Ferrara portando con sé due assistenti<sup>21</sup>.

Anche quando non se ne riscontrino tracce certe, la presenza della bottega si profila sull'orizzonte delle manovre condotte da Tiziano per accaparrarsi commesse e compensi presso acquirenti potenti e facoltosi. La rete di rapporti intessuta fra terza e quarta decade con patroni di alto rango presso le corti di Ferrara, Mantova e Urbino, fino a includere Carlo V e la cerchia imperiale, viene sfruttata sia sul versante economico che su quello sociale, traducendosi in termini di arricchimento monetario e di elevazione personale. La tenuta e il ruolo della bottega andranno valutate anche in funzione di questa politica di incremento e salvaguardia di interessi professionali e familiari, in base alla quale sovente si orientano le commissioni e la mole di lavoro da svolgere. Così la strategia differenziata condotta in favore dei figli Pomponio e Orazio, che spinge il premuroso capodinastia a sfruttare la propria arte per agevolare la carriera ecclesiastica cui il primogenito viene destinato e dare basi solide all'impresa pittorica da consegnarsi in eredità al secondo, condiziona a diverso titolo le relazioni con la clientela nobile e le prestazioni cui la bottega deve sottoporsi. Si pensi ai lavori offerti in cambio delle richieste di benefici ecclesiastici per Pomponio, rivolte nel 1531 a Federico Gonzaga per la parrocchia di Medole, nel 1540 al governatore di Milano Alfonso d'Avalos per la prebenda di Santa Maria della Scala, a metà degli anni quaranta ai Farnese per le rendite di Sant'Andrea di Favaro e San Pietro in Colle.

Proprio quest'ultimo caso è emblematico, poiché comporta addirittura un soggiorno di quasi un anno presso la corte pontificia, durante il quale Orazio accompagna il padre e ha modo – stando alle parole di Vasari – di farsi notare come pittore. Il viaggio romano non solo segna per noi l'esordio del figlio come braccio destro del padre, ma suscita alcuni interrogativi sulle sorti dello studio veneziano nel periodo di assenza del titolare: rimase funzionante la bottega in città? e chi ne assunse la gestione? a quale genere di opere si attese senza la sorveglianza dal maestro?

Questioni che restano aperte a varie congetture,

cui si cercherà di dare una risposta coerente quando sul tavolo della discussione saranno stese tutte le informazioni disponibili. Intanto valga come stimolo alla riflessione la duplice considerazione sull'ascesa di Orazio all'interno della ditta e sulla possibile implicazione di Francesco a quelle date. Nel 1542 il fratello maggiore, ormai entrato nei quadri amministrativi della Magnifica Comunità del Cadore, approfittando di una sosta a Serravalle mentre scendeva in laguna come oratore ufficiale della sua patria, proponeva al Consiglio della chiesa cittadina un disegno per la pala dell'altar maggiore, che su suo consiglio veniva infine affidata all'atelier di Tiziano. Consegnata nel 1547, quando Francesco realizzava a Venezia un gonfalone per la comunità di Lorenzago, forse gli assistenti vi lavoravano in attesa del rientro del maestro da Roma, e forse al fratello sarà spettato un ruolo di assistenza, sebbene è da credere che – pur facendo la spola tra Venezia e Pieve – la sua attività pittorica si riducesse a soddisfare le richieste provenienti dalla provincia natia. Ma anche in questo caso le domande restano aperte: come e dove svolgeva la sua attività Francesco? si muoveva in modo completamente indipendente e gestiva un'attività separata da quella di Tiziano? oppure sfruttava gli spazi e i materiali messi a disposizione dal fratello, di cui curava i comuni interessi in Cadore?

Fatto si è che la pala di Serravalle, così come quella di Castel Roganzuolo avviata nel 1543, rivela ancora lo stretto legame fra la bottega – intesa come entità imprenditoriale e come manodopera artistica – e la conduzione di affari privati. In entrambi i casi, infatti, la produzione pittorica è strumentale al consolidamento di rapporti utili all'acquisizione della casa con relativi campi sul Col di Manza<sup>22</sup>.

La bottega dunque dà le giuste garanzie per supportare l'attuazione di manovre esterne (compravendita di terreni e immobili, commercio di legnami eccetera), fino a esservi coinvolta direttamente – come Lionello Puppi ha recentemente puntualizzato – negli ultimi anni di vita del pittore, quando la ridotta e fidata cerchia dei collaboratori (il nipote Marco, Emmanuel Amberger e Valerio Zuccato, oltre a Orazio) costituisce un vero e proprio clan che condivide interessi e dividendi, agendo di comune accordo sotto le direttive dell'anziano boss. È il caso, per restare all'e-

sempio più clamoroso, della partecipazione degli assistenti alla creazione del notaio cadorino Fausto Vecellio, avvenuta nel 1565 quando il gruppo si trova a Pieve per affrescare il coro della chiesa: ennesimo capitolo di una tattica mirata alla costituzione di una rete di appoggi burocratici, che Tiziano inaugura nel 1540 sfruttando il titolo comitale palatino ricevuto da Carlo V<sup>23</sup>.

Da questa rapida scorsa emerge inoltre quanto Erica Tietze-Conrat aveva già implicitamente suggerito: la bottega di Tiziano ha una sua storia, uno sviluppo cronologico che va dal momento del suo costituirsi e attraversa varie fasi fino allo scioglimento della vicenda, che avrebbe avuto esito diverso se il figlio erede fosse sopravvissuto al padre proseguendone l'attività. Troppo spesso invece l'etichetta museale chiama in causa una bottega che sembra aleggiare in una dimensione astorica e priva di connotazioni più precise. L'indagine dovrà allora conciliare una scansione orizzontale, che intersechi trasversalmente le problematiche interne individuando ruoli e competenze degli assistenti, con una scansione verticale, rivolta a misurare nel tempo l'apporto della bottega seguendo il percorso artistico del maestro.

#### 6. Scansione orizzontale: tipologia e identità degli assistenti

##### a. Francesco e Orazio

A quanto è dato constatare, la bottega di Tiziano assume fin dall'inizio la tipica struttura a conduzione familiare, in piena armonia con la tradizione veneziana precedente e coeva. Ai pittori Vecellio va riconosciuto un ruolo preponderante all'interno dell'atelier nonostante, come già accennato, la critica non sia mai stata molto generosa nel concedere loro ampi margini di azione. La causa di questa scarsa considerazione, senz'altro incoraggiata dall'ascendente carismatico del cadorino, potrebbe ritrovarsi nel precoce defilarsi di Francesco, cui fa seguito un reintegro mai pienamente compiuto nel mercato artistico veneziano, così come nella carenza di opere attribuibili con sicurezza a Orazio, o ancora nel fatto che Cesare e Marco si distinguono solo dopo la morte di Tiziano. Ma certo il tramandarsi della professione dai due più anziani fratelli ai loro immediati congiunti non può mancare di un centro focale da individuarsi nella compagine associativa della bottega. Restano co-

munque da accertarsi le modalità di impiego e la ripartizione dei ruoli, che purtroppo le notizie frammentarie non consentono di precisare con esattezza. In ogni caso, la testimonianza di una produzione autonoma legata alla terra d'origine, ancora attestata ben oltre la metà del secolo su moduli formali decisamente arretrati rispetto alla corrente produzione tizianesca, confacenti evidentemente alle esigenze di una periferia non interessata agli avanzamenti della capitale, non inficia l'ipotesi di una collaborazione continuativa al fianco di Tiziano.

Nel caso di Francesco, come accennato poco sopra, le fonti sembrano piuttosto convergere verso un'immagine discontinua, riferendo di un repentino abbandono dei pennelli per abbracciare le armi e di una successiva occupazione pubblica nella comunità cadorina, pur segnalando reiterati contatti con Venezia. In effetti, la sua attività pittorica dagli anni venti in poi viene comunemente ricondotta alle relazioni con l'area montana, attraverso l'attribuzione di alcune pale d'altare per chiese nell'alto bellunese. Non bisogna però scordarsi che la presunta collaborazione con Tiziano a Padova viene rinnovata, stando alle notizie riportate nel Seicento da Boschini<sup>24</sup>, negli affreschi eseguiti all'incirca un ventennio più tardi nelle lunette sulla rampa della scala dei Senatori in Palazzo Ducale, ora conservati nella sala degli Scarlatti. Verosimilmente il prolungato legame con Pieve giustifica una produzione autonoma patrocinata da clienti della zona; ma che fare di quelle opere veneziane (una decina in tutto) attribuitegli con fermezza da Boschini e Ridolfi e in parte conservate? era un pittore riconoscibile e riconosciuto individualmente, oppure si confondeva nella bottega del fratello? e come misurare il grado di affidabilità posseduto dalle fonti del secolo successivo riguardo la paternità di quei dipinti?

Dai tempi della mostra bellunese sui Vecellio, in cui veniva messa in risalto la produzione cadorina di Francesco, non si è più ragionato della sua complessiva attività veneziana, né dell'episodio di maggior rilievo rappresentato dai lavori per la chiesa di San Salvador (ante d'organo, affreschi nella sacrestia e sulla cupola della cappella Della Vecchia)<sup>25</sup>. Un tentativo di recupero della sua collocazione nel contesto veneziano deve tener conto anche della possibile specializzazione in campi di



10. Tiziano, *Fanciulla con cappello piumato*. San Pietroburgo, Ermitage

11. Tiziano, *Fanciulla con pelliccia*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



produzione pittorica secondari rispetto alla committenza alta, ponendo il problema se si tratti di ordinazioni rivolte a Tiziano, alla bottega dei Vecellio o al singolo Francesco. In tale prospettiva sarebbero da valutare, ad esempio, le indicazioni relative alla realizzazione di gonfaloni per la Scuola degli Zoppi nell'Oratorio dell'Annunciata (già nel 1528), per la Scuola dei Bombardieri in Santa Maria Formosa e per la chiesa di San Stae, cui offre riscontro la ricevuta di pagamento per un gonfalone da parte della Scuola dei Battuti di Lorenzago (nel bellunese) nel 1547<sup>26</sup>. Un settore cui non fu estraneo Orazio, in relazione al quale si conoscono almeno due casi analoghi, per l'arcidiaconale di Pieve di Cadore nel 1557 e per la parrocchiale di Castel Roganzuolo nel 1575<sup>27</sup>. Entrambe le circostanze rimandano però ai menzionati interessi di Tiziano in terraferma, trattandosi addirittura – nella prima occasione – di una copia di un gonfalone precedentemente eseguito dal maestro per la stessa chiesa.

Francesco, qualunque sia stata la sua attività di pittore, condivise con Tiziano gli affari in Cadore, comprando case, terreni e segherie a nome proprio e del fratello. Inoltre non va

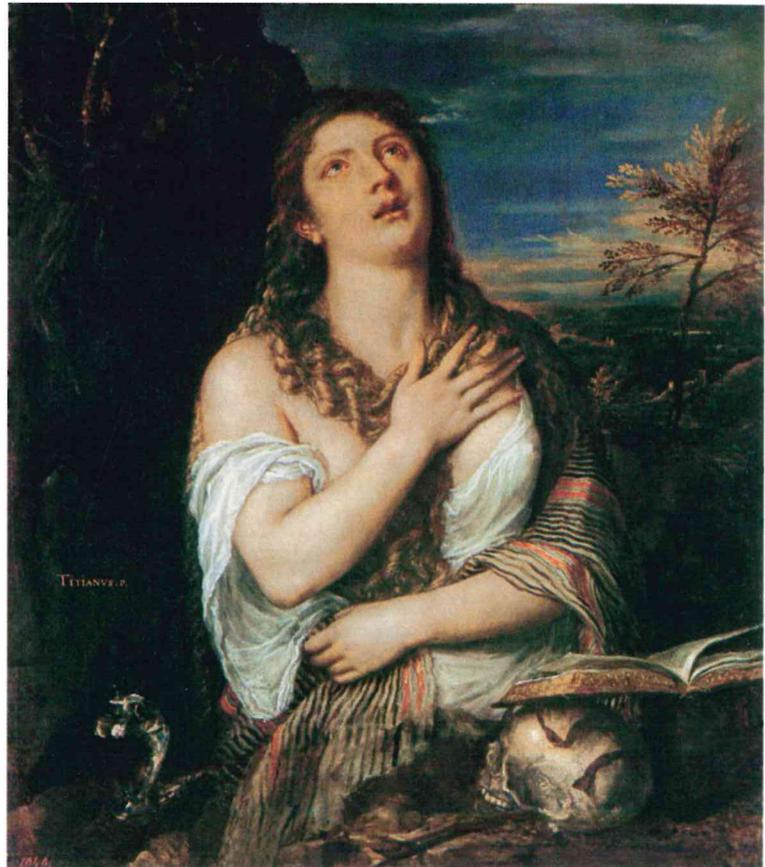
trascurato che, a conferma dello stretto connubio fra la gestione familiare della bottega e la conduzione di negozi privati, talvolta assolve l'incombenza di intermediario per riscuotere pagamenti, tanto a saldo di opere dipinte (come nel 1548 in ordine alla citata pala di Serravalle) quanto a riscatto di altre insolvenze (come i prestiti concessi dal pittore alla Magnifica Comunità negli anni cinquanta).

Da un certo momento in avanti toccò prevalentemente a Orazio il compito di svolgere funzioni manageriali all'interno della bottega, come attestato da un sondaggio documentario che sorprendentemente annovera un centinaio di menzioni<sup>28</sup>. Le mansioni del secondogenito vanno dalla riscossione dei primi pagamenti di Filippo d'Asburgo alla registrazione del dare e avere fra Tiziano e la Magnifica Comunità, dai viaggi a Milano e Genova per curare le rendite imperiali e smerciare quadri alla procura per garantire la dote della sorella Lavinia, dalla stipula di contratti d'acquisto per immobili e fondi agricoli in terraferma alla gestione del commercio in legname. Egli inoltre si mette autonomamente in società brevettando un mulino per macinare il grano e trafficando in legname e vino.

L'intreccio fra impresa pittorica e affari familiari è più che mai evidente nella figura di Orazio. Tuttavia questo coinvolgimento in questioni non strettamente artistiche, complice la scarsa emergenza di opere certe, ha fatto sì che la sua attività di pittore venisse sostanzialmente estromessa non solo dal corso dell'arte veneziana cinquecentesca, che sarebbe pure comprensibile in via generale, ma anche dalla vicenda tizianesca nei suoi decenni conclusivi. Matteo Mancini, rivalutando nel complesso la componente familiare della bottega, ha rimarcato la "progressiva responsabilizzazione di Orazio"<sup>29</sup> a partire dagli anni cinquanta. In effetti sono numerose le testimonianze, ricordate dallo studioso, che convergono a definire il profilo di un pittore a tutti gli effetti; non altrimenti si potrebbe spiegare il fatto che egli scegliesse i colori per Filippo II o che venisse convocato dai Giudici del Proprio per compilare l'inventario del camerino già di Andrea Vendramin, oltre a ricevere una commissione prestigiosa come quella per la *Battaglia di Castel Sant'Angelo* in Palazzo Ducale.

Certo è che, almeno negli ultimi anni, il suo ruolo nella bottega fu primario. Si rammenti, ad esempio, che nel 1567 Giovanni Francesco Agatone, emissario di Guidobaldo da Montefeltro a Venezia, si incontrava proprio con Orazio per concertare la commissione di alcuni quadri da parte del duca<sup>30</sup>. Ed è significativo che l'ambasciatore, sfogandosi per lettera con il suo signore, definisse il figlio tanto "ingordo" quanto il padre: poiché quell'avarizia di cui gli veniva fatto carico, che nei secoli successivi avrebbe contraddistinto l'immagine diffusa del genitore, ci appare ora come frutto genuino di un'attitudine mercantile tramandata da una generazione all'altra e risultato di una pianificazione sorvegliata con attenzione dal vecchio capobottega.

D'altronde sono esplicite le manovre compiute da Tiziano per spianare la strada al figlio e metterlo nelle migliori condizioni per rilevare la bottega al momento opportuno: fin dal 1548 manifesta l'intenzione di trasferirgli la pensione milanese, attuando il piano nel 1571, mentre già entro il 1554 gli aveva procurato la "naturalezza di Spagna" cui accennava in una famosa lettera a Carlo V e nel 1569 gli aveva trasmesso la senseria del Fondaco dei Tedeschi<sup>31</sup>. È impensabile, in questa prospettiva, che Orazio fosse escluso dalla produ-



12. Tiziano, *Maddalena*. San Pietroburgo, Ermitage

zione effettiva di dipinti. Bisogna ammettere che la perdita di molte tele a lui ascritte dalle fonti complica non poco l'opera di quantificazione e di valutazione del suo apporto; tuttavia una rapida rassegna sarà sufficiente a restituire l'idea della sua attività autonoma e al fianco del padre. Al pari dello zio, anch'egli mantiene contatti artistici col Cadore, comprovati dalle menzionate commissioni per gonfaloni (1557 e 1575) e dalla decorazione delle ante d'organo della chiesa di San Biagio a Calalzo (1566), alle quali va aggiunto il "quadro di Adonis" inviato con una lettera di Tiziano a Vecello Vecellio (1562)<sup>32</sup>. Inoltre è possibile che si fosse specializzato come ritrattista, stando alle lodi decantate da Vasari, che ricorda l'effigie del musicista Battista Ceciliano realizzata durante il soggiorno romano (1545)<sup>33</sup>; non sono però molti i casi testimoniati, a parte il ritratto di un'amante di Girolamo Parabosco, da questi menzionato in una lettera edita nel 1558, e i due del duca di Sessa (1559) e del conte Alberigo di Lodron citati da Cadorn<sup>34</sup>.

Quest'ultimo rappresenta senza dubbio l'*exploit* di Orazio, ottenuto presumibilmente (ma non necessariamente) tramite l'ausilio



13. Tiziano, *Santa Margherita*. Madrid, Museo del Prado

del padre, che in quel periodo non disdegna di associarsi il figlio nelle commissioni che giungono da Madrid. Così è per le storie di San Lorenzo promesse nel 1567 a Filippo II ma mai più portate a compimento ed eseguite in seguito da Bartolomé Carducho, o per le tele del *Mosè* e dell'*Arca di Noè* commissionate da don Francisco Reynoso (1573); e certo sarà il caso di riflettere ancora una volta sul fatto che il celebre *Memoriale* delle pitture realizzate per Sua Maestà Cattolica reca accanto al nome di Tiziano quello di *Horazio suo figliolo*: semplice associazione di natura imprenditoriale o indizio di una reale partecipazione alla realizzazione dei dipinti elencati? Come un'arma a doppio taglio, l'insistente politica di promozione del figlio perseguita da Tiziano ricade anche sul piccolo *Crocifisso* dell'Escorial, allegato a una famosa missiva indirizzata a Filippo II (1559), troppo bello per essere creduto interamente di mano di Orazio da una critica moderna che non si fida

delle parole del vecchio padre preoccupato di far fare bella figura al figlio. E, questo, nonostante al solo Orazio si rivolgesse qualche anno più tardi il marchese di Ayamonte per ordinare una *Madonna col Bambino* (1574)<sup>35</sup>. Ma il nocciolo della questione, su un piano squisitamente storico, non è scoprire se Orazio sia stato un buon pittore oppure no: lo stato della questione è talmente arretrato che sarebbe sufficiente verificare se Orazio abbia avuto un ruolo analogo a quello dei vari Francesco e Leandro Bassano, dei Benedetto e Carlo Caliari, di un Domenico Tintoretto, ricordando che tutti costoro sopravvissero ai titolari delle rispettive botteghe.

D'altra parte, un rilevamento a tappeto condotto su una quantità estesa di opere potrà indirizzare l'indagine formale, con il sussidio dei mezzi tecnologici, a una disamina attenta e scrupolosa dell'apporto della bottega nella produzione tizianesca. Ma ciò sarà possibile soltanto quando il mercato dell'arte e i flussi del consumismo culturale consentiranno ai quadri dirigenziali di musei e collezioni di condurre ricerche mirate non più alla verifica o alla scoperta dell'autografia tizianesca ma a un'autentica scomposizione analitica delle superfici pittoriche, per individuare una casistica e favorire una classificazione degli interventi, per riscontrare modalità di produzione e chiarire metodi di lavoro. Né è ammissibile che il nome di Orazio continui a essere tranquillamente ignorato, a fronte di una documentazione tanto ampia e degna di rilievo come quella che in minima parte si è qui voluto produrre.

#### b. *Cesare e Marco*

Per contro, risulta abbastanza paradossale che a Cesare Vecellio venga concessa una lunga occupazione nella bottega<sup>36</sup>, nonostante le prove a sostegno di questa ipotesi siano labili e di certo molto inferiori rispetto a quanto raccolto su Orazio. La sua produzione per il Cadore è ben documentata dopo la morte del maestro, quando continua a risiedere a Venezia, dove si fa conoscere soprattutto come autore, illustratore e stampatore di rinomati volumi sugli abiti, i costumi e le acconciature del suo tempo. Ma le testimonianze della sua presenza nella bottega si riducono alla memoria del viaggio ad Augusta, dove si sarebbe messo al seguito del cugino "per imparar qualche cosa di questa professione della pittura", da lui

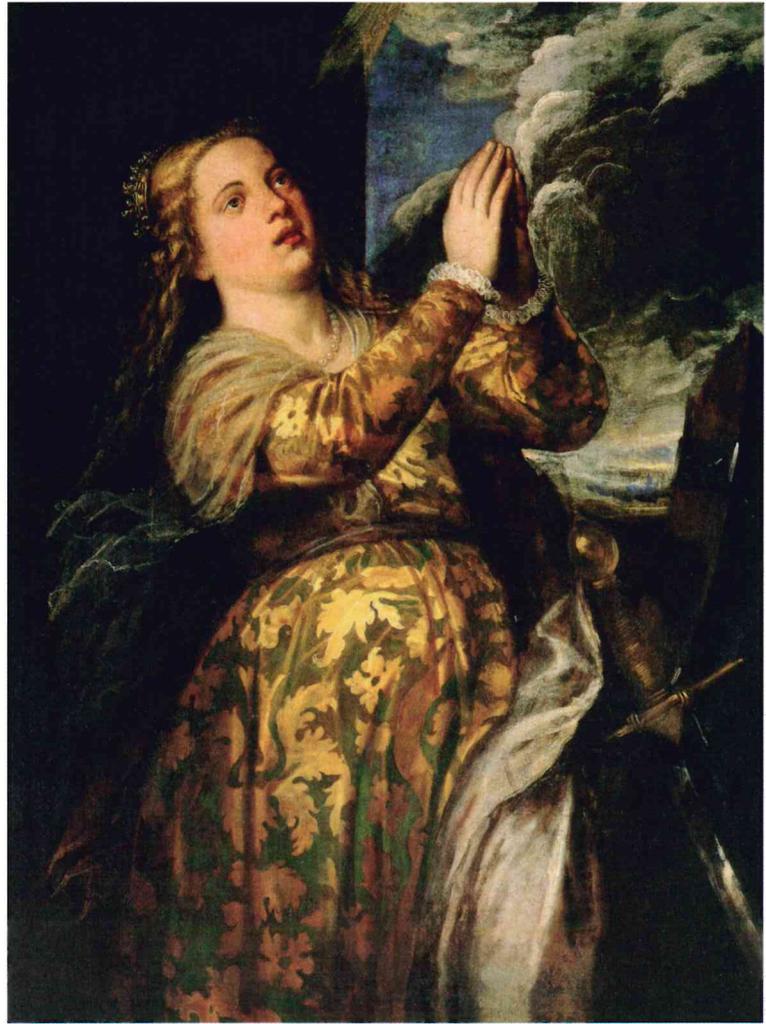
stesso riportata a distanza di oltre quarant'anni nel libro *Degli abiti*<sup>37</sup>. Per il resto egli sembra condurre una vita separata rispetto ai parenti insediati presso la casa-bottega di Tiziano, risultando abitare già nel 1569 per conto suo in Frezzaria nella parrocchia di San Moisè, dove stampa i menzionati opuscoli<sup>38</sup>; così come separatamente conduce i suoi affari col Cadore negli anni settanta, ottenendo le commissioni per la chiesa di Santa Maria Assunta a Lentiai. Il suo contributo nella bottega, insomma, è tutto da verificare; e sarà forse opportuno esaminarlo anche alla luce della sua appartenenza a un ramo familiare diverso rispetto a quello che, nei disegni di Tiziano, garantiva in linea di discendenza diretta la continuazione della ditta.

Viceversa Marco, cugino di primo grado di Orazio ma più giovane di questi di circa un ventennio, costituisce un elemento fondamentale di quella già rammentata triade, completata da Valerio Zuccato ed Emmanuel Amberger, che negli anni sessanta assiste Tiziano tra la bottega e gli uffici notarili, prestandosi quando serve anche a riscuotere saldi di pagamento, come nel caso delle tele per il palazzo della Loggia di Brescia<sup>39</sup>.

Certo non può che contraddirsi Ridolfi quando afferma che Marco "servì il Zio alla corte di Germania", se poi lo dice morto nel 1611 all'età di sessantasei anni<sup>40</sup>. Ma è da credersi che presso lo zio conducesse almeno l'apprendistato, raggiungendo la maturità artistica proprio negli anni in cui la bottega si dissolve. In seguito, ormai iscritto alla fraglia come maestro pittore, si sarebbe guadagnato prestigiose commissioni pubbliche dapprima in occasione della campagna decorativa del Maggiore Consiglio (seguita all'incendio del 1577) e poi sotto il patronato del doge Leonardo Donà, e di procacciarsi lavoro in area cadorina, per la quale prosegue la produzione di pale avviata dai consanguinei.

#### c. Dente, Amberger e gli artisti di passaggio

Al pari di Marco, Girolamo Dente ed Emmanuel Amberger vanno ascritti nel ristretto novero dei collaboratori che sicuramente lavorano gomito a gomito con Tiziano. È da chiedersi innanzi tutto in cosa consistessero le loro mansioni e quali margini di libertà avessero rispetto al maestro. Lasciando alla brillante dissertazione di Enrico Maria Dal Pozzolo, in questa stessa sede, il compito di misu-



14. Tiziano, *Santa Caterina*. Madrid, Museo del Prado

rare attraverso le opere dipinte gli spazi e le distanze in cui si collocano collaboratori, discepoli, e seguaci di Tiziano, si possono intanto individuare, attraverso i documenti, alcune prerogative che distinguono questi due assistenti dagli altri colleghi.

Nel caso di Dente, basterebbe il solo appellativo di Girolamo di Tiziano, con cui era noto da vivo, per testimoniare la sua adesione e fedeltà all'arte del maestro. Già nel 1525 – quando, appena quindicenne, presumibilmente era solo un garzone – presenziava insieme a Francesco Vecellio alle nozze fra Tiziano e Cecilia, madre di Pomponio e Orazio<sup>41</sup>. Dovette restare in casa del cadorino per buona parte della sua vita, come attestato in un atto testamentario del 1539, in cui è detto "commoranti cum magistro Titiano de Cadubrio"<sup>42</sup>, e confermato dalla famosa lettera del 1564 in cui l'ambasciatore spagnolo García Hernández informava il segretario di Filippo II Antonio Pérez della possibilità di avere a un prezzo scontato

15. Tiziano, *San Giovanni Battista*. El Escorial, Monastero di San Lorenzo



una copia del *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano eseguita da "Geronimo Tiziano", che è un suo "deudo o criado" (un parente o un creato) ed è stato in casa sua per più di trent'anni<sup>43</sup>. Informazione, questa trasmessa al sovrano spagnolo, di capitale importanza per orientarsi nei meandri del mercato artistico che ruota attorno alla bottega, e su cui torneremo infine restringendo il campo delle considerazioni intorno alle dinamiche di produzione dell'ultimo Tiziano. Per il momento valga come immediata controprova della contiguità fra maestro e allievo, ma anche della relativa autonomia di quest'ultimo, che, a una data in cui ancora Tiziano sfornava capolavori per Filippo, poteva interloquire direttamente con gli emissari del re e proporsi come autore di quadri 'alla Tiziano' a costo ribassato.

Ma era ancora in casa di Tiziano o se ne era affrancato, pur mantenendo evidentemente rapporti con lo studio? e una copia come quella offerta all'Hernández è da considerarsi un prodotto della bottega tizianesca o un'opera indipendente di Girolamo? Il quesito non è ozioso nel momento in cui viene riportato al quadro generale dell'opera di Tiziano e assunto come traccia per interrogarsi sulle possibilità di localizzare eventuali interventi degli as-

sistenti dentro e fuori i cosiddetti 'autografi', tenendo conto anche delle richieste e delle aspettative dei compratori.

Analogamente ai Vecellio, anche Dente instaura rapporti con la terraferma svolgendo un'attività pittorica parallela a quella presso Tiziano, come garantiscono sia i lavori a Ceneda e Treviso negli anni trenta e quaranta, sia le successive commissioni per Belluno e Sant'Elpidio a Mare. Si tratta tuttavia di notizie sporadiche, che forse come tali vanno interpretate: è evidente, comunque, che agli assistenti di bottega è talvolta delegata la responsabilità o concessa la libertà di operare autonomamente per aree periferiche.

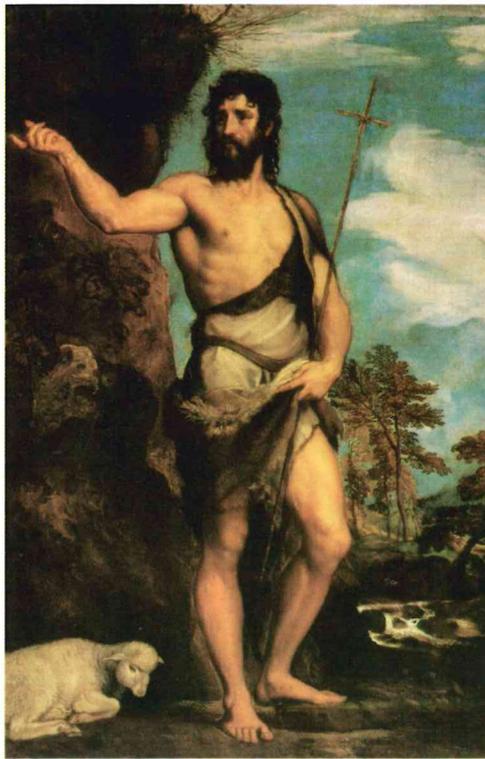
Eppure anche a Venezia Dente può offrirsi presso la prestigiosa Scuola della Carità per realizzare una tela destinata alla sala dell'albergo e finanche ottenere la commissione (1557-1561). Come si pone in tal caso l'allievo rispetto al capobottega? Si può parlare di affrancamento per un pittore che non risulta iscritto alla fraglia e che ancora in vecchiaia è chiamato con un patronimico d'arte? E non ci sarà magari lo zampino di Tiziano dietro il clamoroso pagamento retribuito a Girolamo dal Magistrato al Sal per un ritratto del doge Lorenzo Priuli (1560)? Anche in questo caso le supposizioni possono sovrapporsi, ma ciò che più conta è l'emergenza di interrogativi che conducano a ragionare sulla bottega nel suo insieme, sbizzando laddove possibile i contorni di una prassi che ancora oggi ci resta in buona parte oscura<sup>44</sup>.

Diversa appare la condizione di Emmanuel Amberger, figlio del pittore cui Tiziano si era rivolto ad Augusta per riparare i danni causati alla tela del ritratto equestre di Carlo V. Il giovane tedesco appare sulla scena veneziana molto tardi, facendo affiorare le proprie tracce solo nell'ultimo decennio di attività del cadorino. La sua è però una collaborazione molto stretta, assimilabile a quella di Marco, che prevede il domicilio in casa del maestro (certificato nel 1573)<sup>45</sup>, la mansione di assistente e l'impiego come testimone in atti notarili. Presente a Pieve, come anticipato, nella duplice veste di affrescatore e firmatario dell'atto di creazione del notaio Fausto Vecellio, è descritto come aiutante prediletto dell'anziano maestro in una famosa lettera spedita nel 1568 dal mercante Niccolò Stoppio a Hans Jakob Fugger, nella quale il mittente riferisce essere Tiziano talmente vecchio da non veder-

ci più bene e non riuscire a tenere il pennello fermo nella mano, al punto che “stenta a ridurre cosa alcuna a perfezione, et lo fa fare alli suoi giovani, ha un Todescho in casa, Emanuel” (1568)<sup>46</sup>.

Tacendo ancora delle problematiche inerenti la prassi artistica della bottega negli ultimi anni, su cui si tornerà oltre, preme ora sottolineare la presenza insistita di Amberger nell'atelier accanto a Marco, tanto che i due ricevano insieme – nello stesso 1568 – un pagamento per un modello cartografico<sup>47</sup>; e che, sebbene non si conoscano opere a lui ascrivibili, le notizie sulla sua collaborazione sono chiare e non vengono messe in discussione (a differenza di quanto avviene per Orazio, che pure è molto meglio documentato). Infine, occorre riflettere sulle possibili modalità del suo ingresso in bottega, successivo alla morte del padre (avvenuta fra 1561 e 1562), ricordando che secondo Vasari Tiziano teneva “in casa alcuni tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure”, specializzati nella rifinitura degli sfondi naturali, secondo una consuetudine piuttosto diffusa nelle botteghe italiane. Costume che ricordava anche Ridolfi, il quale includeva proprio il nostro “Emmanuello” tra quei nordici capitati a Venezia e “invaghiti” della pittura di Tiziano, tanto da mettersi “sotto la sua disciplina”, come Lambert Sustris e Christoph Schwarz<sup>48</sup>.

È chiaro però che, rispetto a costoro, Amberger svolge un ruolo diverso e stabilisce un diverso rapporto con il capobottega. L'aspetto rilevante è l'acquisizione di un'intimità di grado apparentemente paritario a quello dei familiari del maestro, analoga al rapporto confidenziale instaurato da Girolamo Dente in un arco di tempo tuttavia molto più ampio. Segno che la bottega negli ultimi anni è qualcosa di più solido di una semplice officina di pittori, ciò che probabilmente non era stata in tempi precedenti: vale a dire quello “staff fisso, e quasi un entourage familiare” su cui ancora Lionello Puppi ha gettato una luce nuova incrociando in modo esemplare i documenti e le testimonianze pittoriche<sup>49</sup>. Un entourage di cui faceva parte anche Giovanni Maria Verdizzotti, incontrato da Vasari nello studio del maestro durante la sua visita del 1566, e dal biografo ricordato come “giovane pien di virtù, amico di Tiziano et assai ragionevole disegnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati da lui, bellissimi”<sup>50</sup>;



16. Tiziano, *San Giovanni Battista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

nonché Valerio Zuccato, che col fratello Francesco trasponeva in opere musive i cartoni di Tiziano.

Questa cerchia è la sola che può candidarsi a un ruolo di condivisione degli spazi e dell'attività pittorica all'interno della bottega di Tiziano tra sesto e ottavo decennio del secolo. Punto fermo per la valutazione delle opere di quel periodo, la sua fisionomia appare diversa da quella di una bottega in cui apprendisti e garzoni entrano per imparare il mestiere ed escono per condurre un'attività in proprio o trovare impiego altrove. A questa categoria di collaboratori appartiene viceversa quel Piero Antonio da Urbino assunto a bottega grazie a una raccomandazione del duca Guidobaldo a Tiziano, di cui non resta che il nome in una lettera del legato Gian Giacomo Leonardi al suo signore (1552). E nelle parole di elogio spese da Tiziano verso il giovane, che “riesce tanto che dà di lui speranza di riescir in Italia gran valenthomo” – salvo poi dover essere una seconda volta raccomandato dallo stesso nunzio al duca, poiché il “poveretto merita”<sup>51</sup> – si scorgono i riflessi di quella logica cortigiana che regola i rapporti fra l'artista e i suoi committenti tramite lo scambio di prestazioni e favori, ancora una volta attestando il nesso fra strategia imprenditoriale e organizzazione della bottega.

Chissà se l'ignoto urbinato poteva fregiarsi del medesimo appellativo di "creato del Vecellio" con cui tre anni prima Pietro Aretino si rivolgeva a tale Gasparo Longo, ringraziandolo di avergli dipinto la custodia di un arpicordo<sup>52</sup>. Di costui non si sa null'altro; ma non molto più approfondita è la nostra conoscenza dei vari Damiano Mazza e Lorenzino, che Ridolfi elenca tra i discepoli di Tiziano e a cui Fisher dedicava alcune pagine del suo saggio. Di entrambi lo stesso biografo ammette di sapere poco o nulla, anche a causa della loro prematura scomparsa<sup>53</sup>. La loro attività si sarà forse svolta in modo analogo a quanto riportato su Nadalino da Murano, anch'egli facente parte del gruppo, che "vivevasi con poca fortuna nella Patria sua, facendo per lo più quadri di divotione, quali portava a vendere a Bottegai di Venetia" e che "si esercitò ancora nel far ritratti, ne' quali divenne eccellente, e ne riportò la primiera lode"<sup>54</sup>. Di certo però non possono essere paragonati ai personaggi di cui s'è discusso sopra. Bisogna cioè stabilire una differenza netta tra gli intimi di Tiziano, che con lui portano avanti l'impresa, e le meteore che passano, alimentando sì il lavoro ma senza condividere gli interessi e i proventi maturati attraverso la politica commerciale di casa Vecellio.

Tali saranno stati Ludovico di Giovanni e Antonio Buxei<sup>55</sup>, i primi aiutanti a essere stipendiati dallo Stato nel 1513; tali Christoph Schwarz, Lambert Sustris e Jan van Calcar; e tali anche Polidoro da Lanciano, Paris Bordon e Jacopo Tintoretto, tutti a diverso titolo chiamati in causa da Vasari e Ridolfi. Le orbite complanari in cui situare questi artisti, per rimanere nell'efficace metafora visiva adottata da Enrico Maria Dal Pozzolo, si possono ricavare dalla loro stessa produzione pittorica, che ci mostra linguaggi e maniere più o meno distanziati dall'opera del maestro; osservarne gli sviluppi artistici come pittori indipendenti è necessario per stimare fortuna e meriti della pittura di Tiziano, per delimitare i confini di una corrente che a quella scuola si forma, per calcolare quanto verosimilmente un artista si è educato a diretto contatto col maestro. Per desumerne considerazioni decisive sulla bottega, tuttavia, non si può prescindere da una valutazione di insieme, spostando le nostre ricerche piuttosto nel campo dei dipinti che *sembrano* di Tiziano e non si sa se lo siano davvero, e dei dipinti che *sono* di Tiziano ma

nei quali non sappiamo individuare e misurare con precisione gli eventuali apporti degli assistenti, mancandoci anche il senso di quanto l'intervento di aiuti potesse incidere agli occhi di coloro che commissionavano o facevano a gara per acquistare i dipinti.

Dall'esame di questi artisti ricaviamo inoltre una storia della bottega vecelliana, fatta di mutamenti e trasformazioni, di prestiti e partecipazioni, di passaggi trasversali e presenze fisse, svolta sul lungo percorso cronologico che dalla nascita del primo nucleo giunge a disgregarsi e morire con la scomparsa dei due titolari (quello effettivo e il suo successore), trasmigrando forse in un mercato postumo che cerca di sfruttare quanto resta del materiale d'atelier, e cui magari Palma, Amberger, oppure il giovane Padovanino, avranno strizzato l'occhio in circostanze, con modalità e per finalità differenti.

#### 7. Scansione verticale: cronologia della bottega

Non è facile – e non può nemmeno contenersi nei limiti di questo intervento – scandire le possibili tappe evolutive della bottega seguendo l'intera attività di Tiziano. Tuttavia qualche indicazione è già emersa dalla precedente trattazione, e altre si possono riepilogare in breve.

Innanzitutto va precisato che il costituirsi della bottega tizianesca resta avvolto nella stessa caligine che oscura gli anni dell'approdo veneziano del giovane cadorino: problema che tocca l'apprendistato e successivo affrancamento di Francesco e Tiziano da Sebastiano Zuccato, dai Bellini, da Giorgione, se è da credere a quanto asserito nelle fonti biografiche. Pertanto non è possibile abbozzare ipotesi ragionevoli prima di una certa data, prima cioè di riscontrare notizie sicure, intrecciando ancora una volta documenti e dipinti.

E allora riecco affacciarsi quel 1508 che segna l'esordio pubblico al Fondaco, riecco gli anni degli affreschi padovani, e quel 1513 che vale come prima testimonianza certa di un rapporto gerarchicamente strutturato fra titolare e assistenti, fisicamente localizzabile in una sede appropriata<sup>56</sup>. Una congiuntura nella quale le considerazioni già fatte a proposito dell'andare e venire di Francesco impongono di cercare verifiche riguardo il suo coinvolgimento e il ruolo all'interno dell'impresa. In aggiunta a quanto già riferito sull'apparente corrispondenza tra il suo abbandono e le

prime importanti manovre del fratello, è opportuno richiamare ora l'attenzione sulle attinenze di natura visiva, sempre avvertendo che l'individuazione di opere di Francesco procede da informazioni raramente verificabili e attraverso lo strumento dell'attribuzione.

Se è corretta la fonte seicentesca<sup>57</sup> che attribuisce a Francesco la pala raffigurante la *VerGINE col Bambino e i santi Pietro e Girolamo*, un tempo nella chiesa di Santa Croce a Belluno (ora Berlino, Gemäldegalerie), e se la paternità di quella tavola è da integrarsi con quella dell'*Adorazione dei pastori* proveniente dall'altar maggiore di San Giuseppe nella stessa città (Houston, Museum of Fine Arts), attestata da fonti documentarie non più rintracciate<sup>58</sup>, se ne ricava un tracciato artistico che va dall'impiego di moduli compositivi di chiara matrice belliniana a un'apertura verso nuovi criteri di impaginazione dell'immagine, che possiamo avvicinare a opere quali la *Natività* Allendale o la *Sacra Famiglia* Benson o al *Riposo dalla fuga in Egitto* nelle versioni Bath e Contini Bonacossi. Tenendo per buona una datazione di entrambe le opere al primo decennio del secolo, suggerita nel primo caso dall'evidenza visiva e nel secondo dalla data di consacrazione della chiesa (1507), e tuttavia non facendo troppo affidamento sulla certezza dei termini cronologici, si potrebbero recuperare le considerazioni formulate oltre cinquant'anni fa da Giuseppe Fiocco, che in questa prima attività di Francesco vedeva colmato il vuoto lasciato dal fratello<sup>59</sup>.

Non interessa però qui impostare un confronto interno con le opere successive, magari per constatarne i modi attardati, bensì valutare la possibilità che i due fratelli tenessero bottega insieme, e per quanto tempo. Certo si tratta di operazione ardua in assenza di dati cronologici precisi, ma la corrispondenza, che le due pale bellunesi sembrano dimostrare, fra la maniera del primo Francesco e il percorso formativo di Tiziano così come viene indicato dalle fonti, costituisce una traccia importante (e per nulla scontata) su cui avviare ulteriori ricerche. Resta evidentemente aperto il problema della ripartizione dei compiti, connesso con quello di un possibile sdoppiamento tra commissioni cadorine e veneziane.

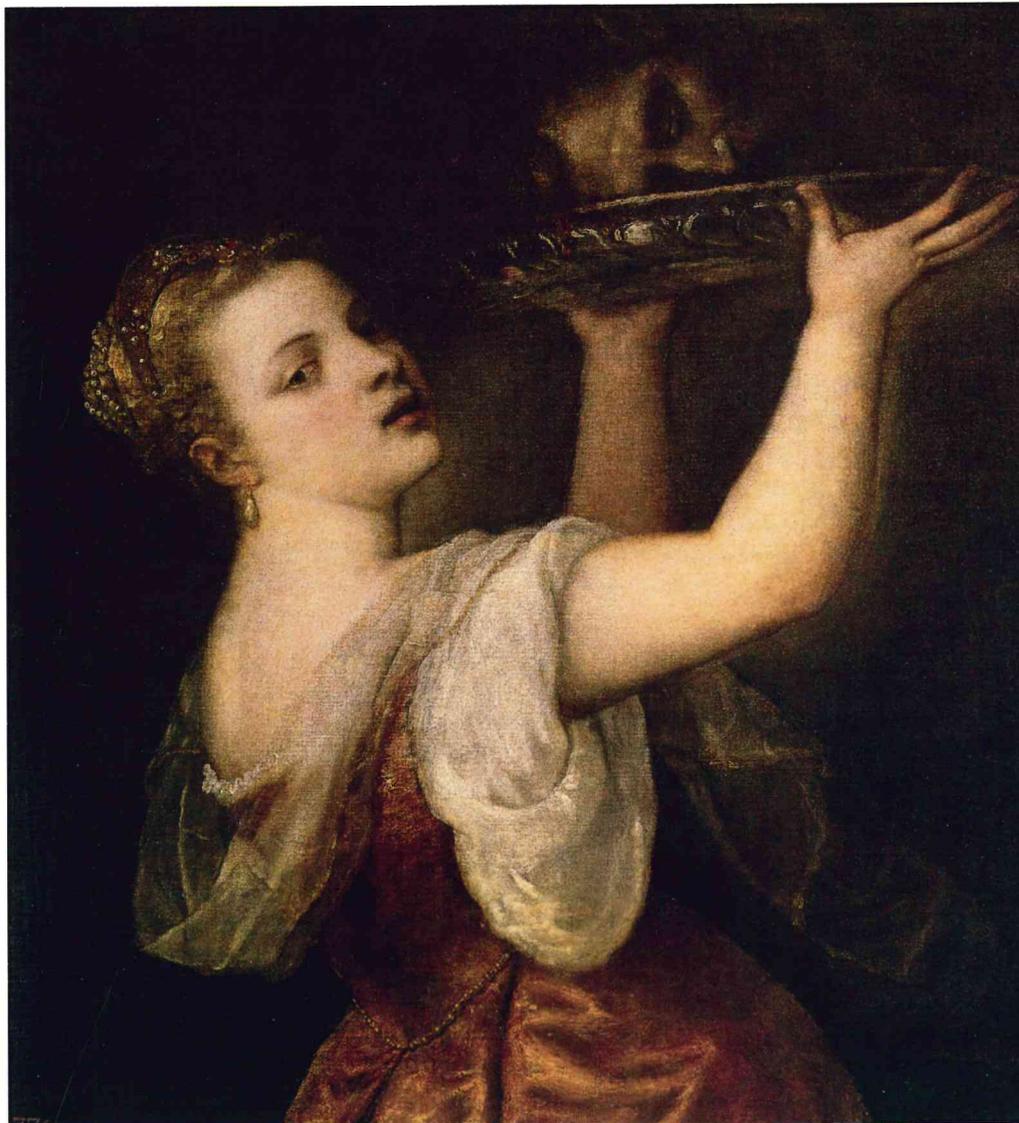
Insieme alle specifiche ordinazioni di committenti individuabili, bisognerà sondare il terreno di quei dipinti immessi nel mercato degli acquirenti anonimi con intensità quasi

seriale, come, per esempio, i quadri di soggetto devozionale che collocano in uno scenario paesistico la Madonna col Bambino attorniate sovente da altri santi. Anche se mancano documenti precisi sulla bottega, sarà proprio un sistema di bottega non troppo distante da quello belliniano che dobbiamo immaginare dietro la realizzazione di questa tipologia di opere, che diffondono nuovi moduli formali nel momento del ricambio generazionale, tra secondo e terzo decennio del secolo.

Per un pittore come Polidoro da Lanciano, che in realtà non è mai documentato in relazione all'atelier dei Vecellio, l'adesione a questi canoni compositivi vale come testimonianza di una condivisione, se non di un apprendistato presso Tiziano. Attivo come pittore indipendente tra 1530 e 1565<sup>60</sup>, si inserisce a pieno titolo tra i possibili collaboratori del cadorino negli anni venti, mostrando di non abbandonare mai una concezione artistica che proprio nelle Madonne col Bambino e santi trova maggiore contiguità con i prototipi tizianeschi. Il taglio e il formato delle sue tele devozionali, assegnategli in gran parte per via attributiva, si rifanno a modelli diffusi dall'atelier dei Vecellio. E anche le figure della Madre e del Figlio che dialogano scambiandosi effusioni di affetto, o delle sante che a loro si rivolgono girandosi di tre quarti verso lo spettatore, sono quasi ritagliate da composizioni notoriamente ascritte alla mano di Tiziano o in molti casi di Francesco Vecellio: si vedano gli esempi delle note tele di Edimburgo e Glasgow ascritte ai due Vecellio maggiori, a confronto con un tipo di composizione correntemente attribuita a Polidoro (figg. 2-5). Ben diverso è l'impiego del disegno, servito a Tiziano per delineare i casoni nel fondale del *Concerto campestre* del Louvre, da parte di un discepolo di Giovanni Bellini quale Pietro degli Ingannati, che pur inserendo il dettaglio in alcune composizioni che vanno sotto il suo nome si dimostra ancora pienamente legato al linguaggio tardo-quattrocentesco del primo maestro.

Nel 1531 Tiziano trasferisce casa e studio a Biri Grande, nella parte settentrionale della città, affacciata sulla laguna. Da questo momento inizia forse una nuova fase della bottega, tuttavia scarsamente documentata nel quarto decennio, ma presumibilmente articolata secondo gli incarichi che il maestro assomma progressivamente. È il momento in

17. Tiziano, *Salomè*.  
Madrid, Museo del Prado



cui il pittore entra in rapporto con Carlo V e con i duchi di Urbino, in cui rinsalda il legame con la corte mantovana e si avvia a concludere l'impresa della tela per Palazzo Ducale. Negli anni quaranta la mole di impegni dovrebbe suggerire un'intensa, quasi frenetica attività nell'officina vecelliana, la cui fisionomia comincia ad affiorare a margine dei viaggi a Roma e Augusta, forse internamente alle commissioni nella Scuola di San Giovanni Evangelista e di Santo Spirito, sicuramente a quelle di Serravalle e Castel Roganzuolo. Quasi simultaneamente Tiziano lavora per Alfonso d'Avalos, per i Farnese, accettando commissioni per pale d'altare veneziane, come in San Giovanni Elemosionario e Santa Maria Maggiore. Se c'è una soglia oltre la quale diventa difficile immaginare l'artista senza il sostegno dei collaboratori è proprio

questo decennio di incombenze continue e assiduo lavoro.

Per un fatto che è anche generazionale, negli anni cinquanta e sessanta gli assistenti cominciano a emergere dalla documentazione. Dente (che è nato nel 1510), Orazio (che è del '25 circa), Amberger (che si ritiene nato attorno al '35) sono artisti maturi, usciti ormai dal praticantato, che esercitano affianco al capobottega. Forse è anche il caso di Cesare (classe 1521), e certamente di Marco, il più giovane di tutti, sulle cui spalle viene a cadere il peso dell'eredità vecelliana. Sono questi i protagonisti che collaborano con Tiziano negli ultimi venticinque anni della sua attività, quando egli sviluppa un percorso originale ritagliandosi spazi di intervento svincolati dalle urgenze della committenza. Negli scarti tra il fare libero del maestro e una produzione che sforna

tipologie di successo per un mercato vasto, si insinua la ricerca sulla bottega nella fase tarda, quando emergono in modo massiccio testimonianze documentali e visive di un sistema gestito con sapienza professionale e lungimirante autocoscienza critica e di un processo creativo che si muove tra abbozzi, 'ricordi' e opere non finite.

#### 8. Dipinti di bottega: proposte di indagine

##### a. Categorie tipologiche

Alla resa dei conti, le opere pittoriche costituiscono il vero nucleo problematico, il terreno di verifica su cui deve stringersi una ricerca come quella delineata fin qui. Ma come sceverare il materiale a disposizione, quando risulta complicato non solo discernere le tracce della bottega nei singoli dipinti bensì anche trarne conclusioni probanti? È possibile selezionare una sorta di antologia che fornisca una visione complessiva soddisfacente e spunti originali per formulare valutazioni coerenti e articolate sulla prassi della bottega tizianesca?

Un'operazione di questo tipo non può prescindere da una preliminare riflessione metodologica mirata a individuare criteri di scelta adeguati, ripetibili, applicabili a contesti e situazioni diversi, e soprattutto solidi, cioè in grado di guidare l'indagine senza deviarne il percorso o introdurla in un circuito caotico e dispersivo. Bisognerà dunque determinare innanzi tutto alcune categorie tipologiche utili a precisare le componenti distintive di opere classificabili come prodotti di bottega. Naturalmente, si tenga per buono tutto ciò che si è affermato in precedenza, mantenendo pertanto una concezione abbastanza fluida e aperta di quanto si usa definire autografo e di quanto va addebitato all'intervento degli assistenti.

Nella circostanza presente mi limiterò a suggerire sinteticamente gli strumenti e le tipologie principali a cui rivolgersi per esaminare la produzione tizianesca secondo il flusso della bottega, facendovi seguire alcune considerazioni sul fenomeno delle varianti e delle repliche, e sulle trasformazioni in atto nei processi di riproduzione dei presunti modelli.

– Bibliografia e documentazione di riferimento: oltre alla raccolta dei dati storici intorno ai dipinti, da cui può emergere un coinvolgimento della bottega, il confronto con la letteratura critica e le fonti antiche è obbligatorio



18. Tiziano, *Fanciulla con vassoio di frutta (Pomona)*. Berlino, Staatliche Museen

non soltanto per puntare l'attenzione su determinate opere ritenute significative, ma anche per ricomporre una storia evolutiva della ricezione e della valutazione della bottega, che può essere utile anche nella più elementare operazione di ripulitura dalle stratificazioni interpretative accumulate nel tempo.

– Aspetti formali e tecnici: l'evidenza visiva delle opere fornisce ovviamente gli indizi più rilevanti e diretti, sebbene siano molto elevati i margini concessi alla valutazione soggettiva. In questa categoria però rientrano numerosi criteri di classificazione, che tengono conto per esempio delle misure e del formato dei quadri, dell'iterazione e diffusione di moduli formali, dell'impiego di elementi tratti da opere documentate. L'esame degli aspetti strettamente tecnici può e anzi deve necessariamente valersi della tecnologia diagnostica; ma per trarre indicazioni generali entro le quali individuare scarti e casi esemplari è opportuno condurre un'indagine ampia, coordinata e sistematica, senza la quale è impossibile ricavare una casistica convincente.

19. Tiziano, *Fanciulla con scrigno*. Roma, collezione privata



– Varianti e repliche: un campo privilegiato di studi è costituito senza dubbio da tele che ripropongono e variano soggetti e formule consolidati. L'interesse suscitato da questi dipinti non deve essere rivolto tanto alla determinazione di una linea di discendenza che va dal modello alle sue ripetizioni, quanto alla considerazione dei nessi tra la realizzazione di repliche/varianti e la richiesta del mercato, al fine di trarne indicazioni sull'impatto della bottega e sui meccanismi interni al sistema di produzione.

– Raggruppamenti tematici: analogamente, una suddivisione per tipologie di soggetti può risultare utile nello studio dei flussi di mercato. Intersecando dati cronologici e aspetti formali, l'esame della frequenza e dello svolgi-

mento di determinati temi pittorici è in grado di fornire indizi intorno al volume di lavoro sostenuto dalla bottega e all'eventuale specializzazione da parte degli assistenti in risposta a particolari settori di mercato. Allo stato attuale non è ancora possibile stabilire se Tiziano si servisse di collaboratori qualificati nell'esecuzione di determinati temi o motivi.

– Destinazione (committenza, area geografica): considerazioni simili alle precedenti possono essere tratte in base alla tipologia dei committenti e delle ordinazioni. Si è visto come ai Vecellio tocchi spesso la realizzazione di pale destinate all'area cadorina o come viceversa Tiziano si riservi la composizione delle *poesie* per Filippo II. Tuttavia bisognerà evitare di sovrapporre un'antitesi preconcepita cen-



tro/periferia a quella non meno pregiudiziale che oppone il maestro alla bottega.

– Altre tipologie possibili: la casistica legata alla produzione di repliche è talmente varia, e la storia della bottega talmente eterogenea, da presentare di volta in volta problematiche nuove. È quindi consigliabile assommare tutti i generi di dati disponibili e trarne un computo statistico atto alla desunzione di fenomenologie e tendenze dominanti. È il caso, tra l'altro, della firma presente sulle tele, di cui bisognerà stimare la frequenza, le tipologie, il rapporto con gli aspetti di natura squisitamente figurativa e quelli di origine storico-contestuale.

#### b. Varianti e repliche

Le varianti e le repliche costituiscono un campo di indagine privilegiato quando si affrontano tematiche relative al lavoro di bottega. Questo perché la bottega è il luogo in cui l'invenzione viene messa in pratica, replicata e variata a seconda delle esigenze e delle circostanze; ma anche perché repliche e varianti rispecchiano flussi di mercato che richiedono un sistema di produzione strutturato tramite l'organizzazione di bottega. Variante e replica sono tipologie di opere meno interessate dal problema dell'intuizione creativa, mentre diventa principale l'aspetto concernente il mo-

mento della (ri)produzione. Tuttavia, per non deviare dall'ottica che si è voluto delineare, bisogna fare attenzione a non cadere nel più classico degli equivoci: la replica non è opera necessariamente minore e secondaria, né è opera squisitamente di bottega in quanto realizzata interamente dagli assistenti; essa viceversa può prevedere non soltanto la partecipazione del maestro, ma anche l'intervento di perfezionamento e modifica; la sua correlazione con l'operare della bottega non risiede, dal nostro punto di vista, nel variare della qualità pittorica, bensì nel variare dell'atto operativo. A margine della duplice esposizione londinese-madrilena del 2003, Miguel Falomir ha contribuito a riscattare le repliche dal diffuso giudizio peggiorativo, rivalutandole – con argomentazioni non distanti a quelle già adottate da Cole – alla luce dei meccanismi di committenza cinquecenteschi, per i quali l'acquisto di simili dipinti costituisce un fatto normale e un'usanza consolidata<sup>61</sup>. Come ben noto, la richiesta di riproduzioni si carica di una funzione sociale importante all'interno dell'azione normativa che interessa, per esempio, le gerarchie della cerchia imperiale. Possedere la variante di un quadro di Tiziano commissionato a corte oppure l'effigie replicata dell'imperatore sottolinea l'appartenenza a un *milieu* sociale esclusivo. Tuttavia, se si vo-

20. Tiziano, *Ninfa e satiro*. Detroit, Institute of Art

21. Tiziano, *Ninfa e satiro*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

gliono studiare i meccanismi della bottega da un punto di vista imparziale, non si possono fare troppe concessioni all'idea di uno sdoppiamento qualitativo tra versioni concepite per alte personalità e repliche eseguite per personaggi minori.

L'esempio portato da Falomir non deve trarre in inganno: è vero che la prima versione della *Deposizione* al Prado, inviata a Filippo II nel 1559, reca la firma "Titianus Aequus Caesaris" e presenta una qualità pittorica comunemente più apprezzata rispetto alla seconda versione conservata nello stesso museo, la cui firma "Titianus Fecit" mancante del titolo di cavaliere palatino segnala un'autodichiarazione di rango inferiore da parte del pittore; tuttavia la casistica è troppo varia per poter ricavare da questo singolo episodio una regola di valore generale, né esso è sufficiente a concludere che la prima firma è riservata ai dipinti autografi, dal momento che piuttosto si configura come asserzione di uno *status* elevato confacente al contesto di committenza. Lo stesso Falomir, d'altronde, ricorda ciò che oramai è accettato unanimemente negli studi tizianeschi: la firma serve più quale marchio di fabbrica che come documento di autografia individuale. Dunque, perché dovrebbe acquistare valore come certificato di autenticità in base al suo differenziarsi? Anche su questo punto, comunque, un sondaggio ampio e organico può fare chiarezza (si veda quanto accennato sopra a proposito della firma come elemento tipologicamente caratterizzante)<sup>62</sup>.

Anche il nesso che associa la creazione del modello e l'esecuzione qualitativamente migliore al committente di grado più elevato è tutto da verificare. Nel 1561, ad esempio, il veneziano Silvio Badoer intercettava una *Maddalena* destinata a Filippo II, che Tiziano era evidentemente ben lieto di vendere in cambio di una liquidazione immediata, promettendo al sovrano l'invio di una seconda versione del soggetto<sup>63</sup>. Anni dopo, come visto, allo stesso monarca veniva offerta una copia di Girolamo Dente, segno che il mercato delle repliche a basso costo poteva rivolgersi anche all'acquirente e patrocinatore più prestigioso. Allo stesso Filippo, d'altronde, Tiziano inviò una versione dell'*Adorazione dei Magi* per il Monastero dell'Escorial realizzata successivamente a quella concepita per il cardinale Ippolito de' Medici (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), analoga per dimensioni e composizione<sup>64</sup>.

Pur riscontrando che le repliche non sono mai copie esatte del dipinto originale, Falomir ipotizza – come si deduce anche dalla terminologia adottata – un sistema di riproduzione che presuppone la creazione di un modello (l'originale, per l'appunto) successivamente replicato e variato. Afferma inoltre che Tiziano usava ricalcare i modelli, sebbene, non essendosi trovate tracce di spolvero sulle sue tele, non sia stato ancora appurato quale tecnica di duplicazione adoperasse, e suggerisce che la bottega si servisse di un catalogo di immagini a disposizione dei clienti. Recuperando il celebre aneddoto ridolfiano sulle copie prodotte di nascosto dagli allievi, poi ritoccate dal maestro e vendute come proprie<sup>65</sup>, Falomir aggiunge che possiamo attribuire allo stesso Tiziano i cambiamenti introdotti nelle repliche dopo il processo di ricalcatura, e pone infine il problema del rapporto qualitativo tra repliche e modelli, osservando che in alcune il livello si mantiene alto mentre in altre si abbassa notevolmente.

Al fondo della trattazione sembra ancora risuonare quella concezione del prototipo ideale di cui s'è discusso precedentemente. La distinzione tra allievi che operano meccanicamente e maestro che inventa e dà il tocco finale, innalzando il valore formale dei dipinti, appare ancora abbastanza netta, e il valore della replica nell'opera di Tiziano resta ancorato ai concetti di creatività, originalità e individualità. Il problema della qualità andrebbe a sua volta sostituito con quello della diversificazione, che pure Falomir rievoca ma incanalando un po' troppo schematicamente verso una duplice direzione: da una parte indica la necessità di 'depersonalizzare' determinati soggetti e renderli più aderenti a uno standard neutro, dunque smerciabile a più clienti; dall'altra attribuisce i frequenti cambiamenti alla volontà di evitare la produzione di semplici copie. In realtà, sebbene la prima proposizione risulti stimolante, poiché tiene conto dei risvolti contestuali delle singole varianti, essa sembra essere in parte contraddetta dalla seconda, che liquida il problema spiegandolo quasi tautologicamente in base a esigenze di diversificazione. Ma come conciliare la ricerca di uno standard con la tendenza alla variazione?

In realtà le riflessioni di Falomir sono tutt'altro che irragionevoli o infondate. A portarlo nella traiettoria che ora scompongo con fred-

do calcolo, ma che ha incoraggiato queste considerazioni (a dimostrazione che la fiducia di Arnout Balis nelle qualità progressive dei confronti interpretativi era ben riposta), è la pittura stessa di Tiziano. Tanto i documenti d'archivio e le fonti letterarie quanto l'analisi formale e le indagini tecniche delle opere convergono a comporre un'immagine in continuo movimento di Tiziano e del suo dipingere. Le trasformazioni, i pentimenti, le deviazioni interne che si incontrano sul cammino della sua arte sono tanto connaturati da non offrire punti di riferimento fissi e da risultare talvolta addirittura depistanti. Per quanto riguarda le repliche, se ne troveranno alcune in cui la composizione trascritta dagli assistenti è ritoccata dal maestro, come negli esempi esaminati da Falomir, altre in cui la variazione non consiste nella resa di superficie bensì nell'alterazione del contenuto e della funzione dell'immagine, come nelle versioni delle Salomè trasformate in dame col piatto.

Il punto della questione è che dinanzi a una tecnica pittorica che si presenta in evoluzione graduale e costante, soggetta a frequenti ripensamenti, non basata sulla trasposizione di idee compositive studiate in ogni dettaglio durante la fase progettuale bensì fondata sulla sovrapposizione di velature e rifinita a colpi di pennello, si rivela assai difficile individuare l'esistenza di un modello anche quando è possibile ricostituire una serie iconografica ben documentata e quasi completa. Inoltre, perfino i resoconti delle campagne di restauro non sembrano in grado di circoscrivere l'intervento degli assistenti e situarlo nei vari stadi di realizzazione delle repliche, tanto che si procede piuttosto al loro recupero o consolidamento tra le opere del maestro che all'espunzione dal catalogo degli autografi.

Proprio questo genere di dipinti sembra allora suggerire una partecipazione diretta di Tiziano nel sistema della bottega, mostrandoci in fondo come il rovesciamento di prospettiva che s'è in precedenza indicato si renda opportuno anche alla luce di questa attitudine del cadorino a sporcarsi le mani col lavoro di fabbricazione di tele che inondavano il mercato dell'arte. E dunque il punto d'arrivo sarà un ritorno a Tiziano, per misurare il suo apporto fattivo nei meccanismi di produzione, come coordinatore e come esecutore materiale.

*c. Pentimenti, innesti, riutilizzi: il modello in continua trasformazione*

Il complesso rapporto tra qualità esecutiva,

derivazione dal modello e variazione compositiva si rende evidente in alcuni episodi soggetti a indagini di approfondimento tecnico. È il caso della *Madonna col Bambino e i santi Dorotea e Giorgio*, conosciuta nelle due versioni del Prado e di Hampton Court (figg. 6-7), differenziate dalla postura del volto di Cristo, colto frontalmente nella seconda tela e girato verso la madre nella prima. Il dipinto madrilenno è considerato di qualità superiore e attribuito alla mano del maestro, ma la radiografia mostra che in una prima fase la testa del bimbo era presentata nella stessa posizione del quadro di Londra<sup>66</sup>. Dunque, quest'ultimo non è una copia del primo come si sarebbe potuto pensare, mentre entrambi – secondo le conclusioni dei restauratori del Prado – derivano probabilmente da un modello comune (nessuno ammetterebbe l'ipotesi che il quadro qualitativamente meno elevato, ritenuto di bottega, possa costituirsi come modello dell'altro).

Tralasciando qui il problema sollevato dal fatto che nella tela del Prado anche il san Giorgio ha subito delle modifiche e che della tela di Hampton Court – a quanto mi risulta – non esistono indagini radiografiche documentate, vorrei sottolineare come il presunto autografo tizianesco di Madrid si inserisca pienamente nella produzione di bottega al pari del suo omologo londinese, trattandosi di una replica che il maestro ha realizzato trasformandolo in una variante di un modello che presumiamo essere stato da lui stesso approntato. Se così sono andate effettivamente le cose, ci troviamo al cospetto di un artista che nella pratica pittorica aggiusta progressivamente le sue idee originarie e vi interviene anche successivamente, una volta che all'interno della bottega quelle idee sono già state fissate sulla tela e immesse nel mercato.

Più complicato il problema dei piedi di Danae. Le riflettografie condotte sulla versione del Prado, rese note in occasione della duplice mostra del 2003<sup>67</sup>, rivelano che in una prima fase il piede destro era inclinato in modo differente da come appare ora. Sorprendentemente, scopriamo che questo assetto iniziale corrispondeva a quello della *Danae* dell'Ermitage, considerata unanimemente una replica di bottega dell'esemplare madrilenno, inviato entro il 1554 a Filippo II. Anche qui un modello comune? Ma perché cambiare il profilo di un piede, dettaglio facilmente as-

22. Tiziano, *Giuditta*.  
Detroit, Institute of Arts



similabile nell'ottica di una stabilizzazione del prototipo? Non è il segno di una prassi che sfugge alla logica del modello fisso riprodotto supinamente?

Comunque sia, è degno di nota che si fosse intervenuto in un secondo momento su un particolare così secondario, a fronte di una sostanziale uniformità tra le due tele, che presentano pochi elementi di disparità davvero significativi. Viceversa, la variante del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che si distanzia parecchio da entrambe, conserva i tratti somatici dolci e attraenti della figura del Prado (ben diversi da quelli goffi e mascholini della versione russa) ma tiene fra le dita della mano destra un lembo della tenda in maniera

analogo a quella dell'Ermitage; dettaglio che peraltro, sia detto per inciso, appare risolto con maggiore coerenza visiva in questi due esemplari rispetto a quello dipinto per il sovrano spagnolo. Ma allora c'è uno specialista per il volto? ce n'è uno per i piedi? e questo specialista, magari, è Tiziano stesso, come suggerito dall'attribuzione delle correzioni apportate ai piedi di Danae contenuta nel catalogo della mostra madrilena? e che dire del fatto che la tela viennese, in merito alla quale viene comunemente evocata una larga partecipazione della bottega, reca la firma "Titianus Aeques Caes(arius)"?

È evidente che la pittura di Tiziano non presenta quella propensione alla serialità che si



ritrova in certa parte dell'opera di Giovanni Bellini e dei suoi discepoli. Non per questo mancano tipologie e soggetti funzionali alla vendita di opere prodotte in larga scala, incentrate sulla ripetizione di formule compositive e moduli formali di sicuro successo. Sovente questi dipinti riutilizzano schemi alternabili e reiterabili che forniscono un'ossatura di base attorno alla quale imbastire combinazioni nuove e di volta in volta variate.

Così, la postura delle braccia nella *Maddalena* di Palazzo Pitti (fig. 8), per lo più identificata con quella eseguita nel 1531 per Francesco Maria della Rovere, diventa una struttura intercambiabile per vari soggetti femminili di significato e funzione diversi: invertita da destra a sinistra, la ritroviamo nella *Venere allo specchio* di Washington (fig. 9), tema compositivo diffuso attraverso una grande quantità di repliche, varianti e copie, in buona parte tarde<sup>68</sup>; leggermente variato ma correttamente orientato, ricompare nei due ritratti di fanciulla in cui la stessa modella è effigiata con cappello piumato (Ermitage) e con pelliccia (Vienna, Kunsthistorisches Museum) (figg. 10-11); infine, fornisce lo schema di base per una fortunata tipologia di *Maddalene* le cui versioni sono ben note (fig. 12), tra le quali però difficilmente si potrà individuare la matrice da cui le altre sono discese. Anche accettando l'esistenza di un modello comune per

tutte le varianti, come il buon senso sembra suggerire, la mancanza di disegni non permette di sviluppare ulteriori riflessioni in proposito, mentre gli assemblaggi messi in opera in queste riprese e variazioni attesta evidentemente un lavoro di bottega ben articolato. Inoltre, l'interesse verso la qualità esecutiva continua a rivelare la propria inaffidabilità quale categoria di discriminazione, come si evince dalla persistente difficoltà nel conciliare le diverse impressioni suscitate proprio da un esemplare di *Maddalena* – segnatamente, quella al Getty Museum – che Roger Rearick considerava di bottega mentre contemporaneamente Andrea Rothe pubblicava i risultati del restauro ascrivendola interamente al maestro<sup>69</sup>.

L'idea della santa a mezzo busto che solleva lo sguardo verso il cielo, assecondando l'ispirazione divina maturata nell'esercizio della penitenza, è riproposta dall'atelier tizianesco in tipologie di soggetto per certi versi analogo, dove appare tuttavia trasfigurata dal punto di vista sia della composizione che del significato. Le tele con *Santa Margherita* e *Santa Caterina*, che qui presento nelle versioni del Prado (figg. 13-14), sfruttano il modello compositivo della *Maddalena* ma lo alterano visibilmente, pur mantenendo formato e proporzioni simili.

Nella prima è annullata qualsiasi traccia di paesaggio e introdotto uno sfondo neutro; la

23. Tiziano, *Salomè*. Milano, collezione Koelliker

24. Tiziano, *Fanciulla con vassoio di frutta (Pomona)*. Firenze, collezione Volpi

figura allungata di tre quarti solleva le braccia in un movimento rotatorio che ricorda vagamente quello compiuto con ben diversa efficacia dalla medesima santa nella grande tela dipinta per l'Escorial nel 1552, e replicata nell'altra famosa versione del Prado, mentre il mostro marino aggiunto in basso a destra è poco più di una scialba apparizione che serve da attributo utile al riconoscimento del soggetto. Si può discutere di tecnica o di qualità pittorica all'infinito, ma questo genere di dipinti deve essere comunque inserito all'interno di una produzione che sfrutta un formulario di bottega consolidato per moltiplicare le composizioni e aumentare le tipologie di manufatti da smerciare, con un inevitabile impoverimento del testo e del suo valore semantico.

Analogo discorso si può fare a proposito della *Santa Caterina*, la cui fissità iconica contraddice il senso profondo del drammatico percorso di redenzione compiuto da Maddalena, perdendo ogni connotato di ordine narrativo – la spada e la ruota dentata, al pari del drago di Margherita, sono riassorbite come reminiscenze della sua storia personale, ma svuotati di qualsiasi contenuto in grado di attivare nessi semantici interni all'immagine, come accade invece con gli oggetti disseminati intorno alla penitente lettrice dei sacri testi – e presentandosi come statica effigie devozionale piuttosto che come oggetto di profonda meditazione<sup>70</sup>. A poco vale, sotto questo profilo, il tentativo di farne un capolavoro autografo del maestro in virtù delle analisi delle velature<sup>71</sup>: anche fosse, si tratta di un dipinto concepito nell'ottica della proliferazione di bottega. Semmai sarà appropriato chiedersi per quale ragione questa stessa composizione già delineata sulla tela sia stata ritirata dal commercio e coperta, dopo essere stata opportunamente capovolta, con la Madonna Albertini ora conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>72</sup>. Ennesimo segnale di un'attitudine a rinunciare alla serialità in favore della variazione, funzionale certamente al risparmio sui materiali ma non sulla manodopera.

La tipologia di sante ora esaminate ritorna parzialmente in versione mascolina nel *San Giovanni Battista* dell'Escorial (fig. 15), la cui radiografia mostra una prima redazione con il braccio destro portato al petto, molto più coerente rispetto alla posa del capo levato verso l'alto<sup>73</sup>. Per il resto, il dipinto è una va-

riante della tela proveniente dalla chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore (ora Gallerie dell'Accademia) (fig. 16), firmata e assegnata comunemente ai primi anni quaranta<sup>74</sup>, le cui principali differenze consistono, oltre che nel trattamento pittorico e nei dettagli del paesaggio, nella diversa resa anatomica dei rispettivi protagonisti: plastico e saldamente piantato nello spazio naturalisticamente definito il primo; flebile, emaciato e sproorzionato il secondo, proiettato contro uno sfondo sfrangiato secondo l'ultima maniera tizianesca. Il contrapposto del Battista nella variante escorialense è troppo poco pronunciato, né la correzione del braccio, riportato in una posizione più simile a quella del modello, è servita a restituire nobiltà al portamento del santo.

Il fatto è che, mentre nella prima composizione Tiziano aveva conferito all'eloquente precursore di Cristo, ultimo dei profeti, il gesto tipico dell'allocuzione tratto dall'arte oratoria, convenientemente adottato nello stesso giro d'anni anche per il ritratto del dotto e facondo Pietro Bembo, per l'arringante capitano imperiale Alfonso d'Avalos, nonché per l'Aretino/Pilato che presenta Cristo alla folla nell'*Ecce Homo* viennese, qui lo scarto prodotto riduce la mano sollevata del predicatore a mero appoggio per l'ingombrante cartiglio srotolato lungo il suo fianco. E anche in questa circostanza le ribadite istanze che fanno della tela un capolavoro non finito da allineare ad altre prove estreme del maestro, o che motivano la trasformazione di questa figura con la volontà di accrescerne il misticismo e la dimensione estatica rispetto al significato retorico del precedente veneziano, magari in consonanza con la sensibilità religiosa di Filippo II<sup>75</sup>, devono comunque fare i conti con un impoverimento del potenziale linguistico e della funzione semantica dell'immagine; che non comporta necessariamente la negazione dell'intervento (parziale o totale che si voglia) del maestro, ma contribuisce a indicare un *modus operandi* diverso rispetto a quello delle grandi commissioni dell'ultimo ventennio, caratterizzato da un minore dispendio di energia creativa e da una maggiore propensione a servirsi di soluzioni sperimentate in bottega, seguendo un metodo di lavoro che presuppone comunque un'intensa attività di revisione anche in fase di esecuzione, ciò che appunto impedisce di individuare modelli fissi. E nemmeno si vuole entrare, per ora, nel

problema derivato dal fatto che un anonimo seicentesco trasse dal *Battista* dell'Escorial una versione del tutto identica alla prima stesura, quella coperta dall'attuale pellicola pittorica, fatta eccezione per una folta chioma riccioluta e qualche profilo nel paesaggio<sup>76</sup>.

La serie di dame col piatto, che alternativamente si scambiano gli oggetti deposti sul vassoio trasformandosi variabilmente in Salomè o Pomone, offrono analoghe considerazioni riguardo lo sfruttamento multiplo di un'unica tipologia, che grazie alla sua adattabilità si presta a sostenere un numero pressoché interminabile di richieste<sup>77</sup>. Rispetto alla giovanile *Salomè* della Galleria Doria Pamphilj, in cui la scelta e la composizione degli elementi figurativi è finalizzata a una costruzione di senso orientata e definita, quella ben più tarda del Prado (fig. 17) presenta una contrazione delle componenti denotative che allenta le coerenza semantica senza indebolire l'intensità emotiva dell'immagine. È proprio questo carattere sostanzialmente neutro della raffigurazione, che in qualche misura corrisponde alla depersonalizzazione accennata da Falomir, a favorirne metamorfosi e diffusione. L'apprezzamento estetico del pubblico e le finalità decorative delle sue pretese si svelano nell'avvicendamento tematico che, all'interno di una formula costante, cambia in pratica soltanto l'oggetto offerto all'osservazione diretta dello spettatore dalla fanciulla che abita lo spazio del quadro, giungendo a commutare impassibilmente la testa del Battista in una composizione di frutta o in uno scrigno inverosimilmente sistemato sopra il vassoio (figg. 18-19). E infine la stessa modella presta sembianze e posa per una ninfa denudata abbrancata da un satiro (Detroit, Institute of Arts) (fig. 20), che viene riutilizzata come canovaccio per inventare una versione pienamente diversificata, ma da quello schema derivata, del medesimo soggetto (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) (fig. 21).

Il successo di questa produzione trova riscontro in un'altra celebre serie di pitture uscite sicuramente dall'atelier dell'ultimo Tiziano, attribuite alternativamente al maestro e alla bottega, in cui un'altra tipologia femminile muta identità e carattere mantenendo intatte le fattezze: da Giuditta, caparbia paladina del popolo che brandisce la testa del perverso tiranno riponendola nel sacco (Detroit, Institu-

te of Arts) (fig. 22), si trasforma in Salomè, sensuale adescatrice che con ammiccante profferta esibisce su un piatto la testa del martire (Milano, collezione Koelliker) (fig. 23), infine assumendo le sembianze di una gioviale garzona che offre frutta rigogliose accuratamente disposte in un portavivande, tutt'al più evocando gli auspici di fecondità di cui è foriera Pomona (Firenze, collezione Volpi) (fig. 24).

Anche in questo caso Tiziano inventa e sfrutta una struttura visiva che può essere adattata alle circostanze e ai gusti più svariati attraverso un sistema di produzione flessibile; e che, con il consueto reimpiego di materiali che gli consente di risparmiare decimetri di tela, può apparire e scomparire allorquando se ne presenti la necessità. Così, sotto il *Ritratto di Isabella di Portogallo*, defunta sposa di Carlo V, la radiografia mostra chiaramente il volto della giovane modella destinata in origine a incarnare uno dei soggetti di questa serie, e poi sacrificata in favore della ben più nobile e riconoscibile effigie dell'imperatrice<sup>78</sup>. Mentre con inverso svolgimento, a sua volta, la menzionata *Venere allo specchio* di Washington affiora sopra una prima stesura che inscenava un doppio ritratto più vicino alle coppie di Paris Bordon che a qualsiasi altra cosa nota del cadorino<sup>79</sup>. Segno comunque che, nel metodo di lavoro di Tiziano, la pittura è un autentico *work in progress*, in cui i modelli possono essere mutati in repliche e in cui il passaggio da un modulo seriale alla creazione unica è sfumato. Che vi sia o meno la presenza degli assistenti, o che il maestro le abbia dipinte per intero, tutte queste opere si pongono come testimonianze di un sistema di bottega strutturato e attivo, da concepirsi innanzi tutto come luogo di sperimentazione in cui l'atto creativo si rinnova continuamente. Davanti a questo scenario mutevole, il concetto stesso di bottega deve assumere connotati diversi da quelli di uno studio in cui l'idea progettuale viene passivamente tradotta in opera dagli allievi. Stando a quanto è possibile ricavare da questi esempi, l'immagine della bottega tizianesca è quella, piuttosto, di un laboratorio nel quale le immagini cambiano, si trasformano, vengono plasmate procedendo per la via dell'esperimento e della variazione, scaturendo da un dialogo tra capobottega e dipendenti che purtroppo possiamo solo intuire attraverso le opere stesse.

9. *L'ultimo Tiziano: il non-finito, le richieste dei clienti, la bottega 'visibile'*

Quanto discusso finora sulle trasformazioni interne alla produzione di Tiziano trova conferma nel celebre passo in cui Marco Boschini riferisce le confidenze di Jacopo Palma sulla tecnica del maestro cadorino<sup>80</sup>. Non spetta certo a me aggiungere commenti su quanto è stato già scritto a proposito dell'ultima maniera di Tiziano e della corrispondenza con l'elaborato e instancabile processo di realizzazione descritto dalla fonte seicentesca<sup>81</sup>. Certamente però lungo la strada della bottega bisognerà pure affrontare il problema del non-finito, rammentando le precisazioni di Augusto Gentili sul valore linguistico di quella particolare forma di espressione artistica adottata in vecchiaia dal pittore<sup>82</sup>, e tenendo ben presente che molte opere presentano al loro interno gradi di finitura diversi.

È il caso di quadri già menzionati, come la *Santa Caterina* del Prado o la *Giuditta* di Detroit; ma anche delle note versioni dell'*Ecce Homo* conservate al Prado e al City Art Museum di Saint Louis, dietro le quali si cela un'operazione di ampliamento funzionale alla creazione di nuove tipologie smerciabili. Qui infatti la figura singola di Cristo proiettata su fondo neutro, già ampiamente sperimentata in una serie di tele che fanno probabilmente capo all'esemplare su pietra portato a Carlo V nel 1548 (come noto identificata con il dipinto su ardesia ora al Prado), diviene il fulcro centrale di una composizione allargata che ospita Caifa e una/due figure di soldato/scherano: lavori di bottega su abbozzi del maestro o varianti eseguite dagli assistenti e ritoccate dal pennello del capobottega?

Ai progressi degli studi tecnici e materiali, in continua evoluzione, si dovrà sovrapporre l'esame delle testimonianze relative alle inclinazioni estetiche della committenza, che esprime categorie di gusto capaci di incidere sull'auto-coscienza critica di Tiziano e sulle sue scelte imprenditoriali. In riferimento agli anni sessanta-settanta emergono indizi interessanti per cogliere il grado di conoscenza e relativo apprezzamento dell'operato degli assistenti da parte di alcuni clienti di Tiziano. Si tratta di notizie apparentemente discordanti che però mettono in evidenza un aspetto fondamentale: a quelle date la clientela di Tiziano era al corrente del fatto che il maestro si appoggiava regolarmente alla collaborazione della bottega.

In alcuni casi questa pratica è accettata dagli acquirenti, in altri invece decisamente criticata. Niccolò Stoppio, per esempio, nella già citata lettera al Fugger non si scompone nell'osservare che Amberger sfrutta il maestro per spacciare come sue opere le proprie: "con due botte di penello che lui [Tiziano] vi fa poi, le vende per sue, et così caccia anche lui carotte dove può"<sup>83</sup>. Citazione alla quale si allaccia quasi direttamente, invertendo i ruoli dei protagonisti, il già ricordato aneddoto di Ridolfi sulle copie di bottega firmate e vendute dal maestro<sup>84</sup>. Ma a queste fonti si allacciano pure i documenti, cui abbiamo più volte accennato, riguardanti il ruolo degli assistenti e la loro stretta connessione con la strategia e gli interessi di Tiziano; dal che ci appare non certo l'immagine di uno sfruttamento di manodopera bensì il riflesso di una struttura rodada e capace di smerciare un gran numero di repliche, che gli assistenti predispongono e su cui viene impresso il sigillo della firma, da intendersi nella duplice accezione possibile di segnatura grafica e di ritocco pittorico.

Quasi simultaneamente alla lettera dello Stoppio, tra 1568 e 1569 i Rettori di Brescia contestavano a Tiziano l'autenticità delle allegorie che gli avevano ordinato per ornare il Palazzo Pubblico della città, poiché, come ricorda il pittore in una supplica al vescovo Domenico Bollani, "non pareva loro di riconoscere, che elle fossero di mia mano"<sup>85</sup>. Ovvio che all'accusa facesse seguito il tentativo di deprezzare i quadri e di abbassarne il costo, ragione per la quale l'artista si lamentava di essere stato danneggiato "si dell'honore come dell'utile".

Ma c'era anche chi, viceversa, si dichiarava disposto a pagare un'opera realizzata dagli aiuti, nel caso il maestro fosse stato troppo vecchio per continuare a dipingere. Nel maggio 1573 Guidobaldo della Rovere, uno tra i clienti più assidui e affezionati di Tiziano, esprimeva all'ambasciatore Agatone il desiderio di chiedere al pittore una tela per la cappella di palazzo (la *Madonna della Misericordia* ora a Palazzo Pitti), manifestando la propensione ad accettare anche la delega a uno degli assistenti: "anchor che crediamo che il Signor Titiano non lavori più lui di man sua, desideriamo nondimeno che si vogli pigliar cura di farlo far diligentemente da uno di quei suoi"<sup>86</sup>. Non meno interessante è la risposta di Agatone, che testimonia la reazione di Tizia-

no. Nella risposta al duca, oltre a proporre una replica dell'allegoria con *Filippo II che offre l'Infante di Spagna alla Vittoria*, su cui l'artista era al lavoro e di cui avrebbe cercato di procurarsi una copia "da uno delli suoi giovani", Agatone chiariva infatti quali fossero le intenzioni di Tiziano: "disse che lo voleva fare di sua mano, trovandosi atto a far maggior cosa per Lei"<sup>87</sup>. E due settimane più tardi rincoeurava il suo signore assicurandogli che "il Titiano ha di già disbozzato il quadro et è risoluto di farlo di man sua"<sup>88</sup>. L'autoconsapevolezza del valore della propria mano sembra manifestarsi con chiarezza nell'atteggiamento intellettuale e nella condotta imprenditoriale dell'ultimo Tiziano.

Analoghe considerazioni affiorano dai tentativi del marchese di Ayamonte Antonio de Guzmán y Zuñiga, governatore di Milano, di accaparrarsi opere di Tiziano poco prima della sua scomparsa e anche successivamente a essa<sup>89</sup>. Dall'epistolario scambiato con Diego Guzmán de Silva, console residente in Venezia, si ricava che l'Ayamonte era in grado di ravvisare in una *Madonna col Bambino* ordinata a Vecellio una qualità esecutiva inferiore rispetto all'esemplare visionato nella sua bottega, così come non lesinava all'artista le accuse di avergli inviato un dipinto realizzato su una tela vecchia e logora, salvo poi venire a sapere dal proprio corrispondente che si trattava in realtà di un quadro "renovado", realizzato tempo addietro da Tiziano "todo de su mano", mentre oramai egli dipingeva poco o punto, sebbene valutasse le opere recentissime allo stesso modo di quelle passate.

Tuttavia il marchese si sarebbe accontentato di avere alcune repliche di opere a tema religioso, essendo ben consapevole che l'artista era vicino alla morte, temendo che l'età avanzata gli impedisse di dare compimento alle tele, di stendere i colori e definire i particolari con mano sicura, e venendo informato dall'ambasciatore che difficilmente Tiziano era incline a realizzare nuove opere e perfino restio a mostrare e vendere quelle già completate. Secondo il de Silva, il maestro, un anno prima di morire, non faceva che dei "borrones", degli autentici scarabocchi, mentre veniva sorretto dall'aiuto di collaboratori, e specialmente dal figlio Orazio "que haze bien"<sup>90</sup>. Il mosaico che da queste tessere si compone è variopinto e non privo di risvolti ambigui. Se nel 1573 si impegna personalmente con Gui-

dobaldo, per esempio, due anni dopo Tiziano non sembra molto propenso a concedersi all'Ayamonte. Dal quadro tracciato attraverso le lettere del governatore spagnolo non sembrano aprirsi ampi spiragli per una sua attività nel periodo indicato, ma il fatto che l'ambasciatore de Silva consigliasse di fare leva sulla dipendenza economica del pittore dal Tesoro milanese per ottenere in cambio prestazioni artistiche potrebbe suggerire che ancora una volta fosse la convenienza a orientare le scelte di Tiziano. E poi c'è da chiedersi se quei "borrones" fossero abbozzi, modelli, oppure le pitture non finite che il maestro dipingeva per sé e che sono gli autentici capolavori della fase estrema<sup>91</sup>; e se Tiziano in fondo non mentisse consapevolmente a Guidobaldo, dato che nella *Madonna della Misericordia* la mano non sembra essere solo la sua, sapendo egli che comunque il duca – munifico ammiratore di vecchia data, disposto a comprare copie di bottega – non gli avrebbe opposto alcuna delle lamentele presentate invece dall'Ayamonte.

Quello delle ultime opere di Tiziano resta un terreno in parte ancora da sondare – almeno nell'ottica che si è qui adottata – all'interno del quale un fattore importante è rappresentato dalla facoltà dei potenziali acquirenti di reperire opere di Tiziano negli ultimi anni della sua vita e nel periodo immediatamente successivo alla sua morte. Attestato l'interesse dell'Ayamonte e di altri ad acquistare quanto ancora poteva circolare di tizianesco sul mercato<sup>92</sup>, sarà da vagliare l'ipotesi di un riutilizzo di modelli rimasti nello studio-bottega, contestualmente alle notizie che informano delle attenzioni di Pomponio verso l'eredità paterna rimasta in casa (probabilmente alla base dell'arbitrato fra il primogenito e Amberger nel 1580-1581)<sup>93</sup>, dell'acquisto di alcuni dipinti da parte di Tintoretto e Palma, della successiva svendita di opere confluite nella collezione Barbarigo<sup>94</sup>. Quel che si gioca, insomma, è la sopravvivenza degli assistenti dopo la chiusura della bottega, della quale in realtà sappiamo ancora poco, perché l'abbandono fisico dello spazio a Biri Grande non ci garantisce l'interruzione dell'attività dei collaboratori e perché soprattutto, almeno fino al 1581, quando compare per la prima volta iscritto alla fraglia dei pittori, non siamo in grado di seguire le tracce di Marco, l'erede più vicino in linea di successione.

Il problema si accompagna alla valutazione di dipinti che rientrano nell'orbita tizianesca senza una collocazione precisa, senza una cronologia e una paternità, col dubbio talvolta che si tratti di assemblaggi pirateschi o manipolazioni postume, se non addirittura di clamorosi falsi di primo Seicento. Questo vale per le varie allegorie di soggetto amoroso che riprendono e ricompongono elementi tratti dai due noti esemplari del Louvre e della Galleria Borghese, o per talune versioni della *Deposizione* che risuonano di un'atmosfera fin troppo tizianesca per indurre a credere che provengano direttamente dal maestro, come l'incredibile montaggio conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, in cui lo schema della seconda versione madrilenà è inserito nella quinta spaziale dell'*Incoronazione di spine* di Monaco, mentre l'esplosione di luce si gioca tra le plurime redazioni di *Danae* e quella duplice del *Martirio di san Lorenzo*. E poi si veda appunto il patrimonio rimasto in casa alla morte di Orazio, dal *Ritratto di dama con figlia* solo recentemente scoperto sotto il posticcio e inverosimile *Tobiolo e l'angelo* di San Pietroburgo<sup>95</sup> (in cui si dimostra come un braccio possa essere tranquillamente spostato, in barba alla coerenza anatomica), alle alterazioni riscontrate nello *Scorticamento di Marsia*<sup>96</sup>, fino alle aggiunte postume nella *Pietà* dell'Accademia orgogliosamente dichiarate da Palma il Giovane. E, *en passant*, si può introdurre nel novero il dipinto votivo di Antonio Grimani, altrimenti conosciuto come la *Fede*, che – si continua a ripetere – rimase nella bottega di Tiziano dopo la sua morte e venne consegnato negli anni novanta da Marco Vecellio. Frutto di alterazioni, rifiniture o meno, talvolta dato in buona parte per autografo di Tiziano, talaltra assegnato per lo più alla bottega o a Marco, nei

casi più neutrali a tutti e tre insieme, si pone come un vero problema allorché spostiamo l'oggetto della nostra attenzione e ci chiediamo cosa ne sia stato di questa enorme tela nel periodo intercorso fra la sigillatura della casa di Tiziano e la consegna del quadro finito alle autorità della Serenissima.

Per concludere, tra i tanti problemi c'è anche quello della percezione dell'ultima arte di Tiziano presso i suoi acquirenti effettivi e potenziali, del potere di acquisto dei dipinti di area tizianesca a cavallo tra settimo e ottavo decennio, dell'impatto della bottega sul mercato nel periodo suddetto. Problemi che ci riportano all'individuazione della bottega nelle opere di questa fase e delle precedenti, alla localizzazione degli assistenti nella lavorazione del dipinto.

Forse Tiziano è il primo pittore capace di intuire nel tocco finale, nella pennellata aggiunta in superficie, quel valore supplementare che dà al dipinto la dignità e la garanzia della mano del maestro. Forse questo espediente gli consente di unire "l'honore" e "l'utile", trovando la soluzione adatta a conciliare la mole di richieste – per sostenere la quale è necessario l'aiuto massiccio di collaboratori – con le aspettative di una clientela che esige la qualità e il prestigio del suo pennello. Ed è proprio a partire dall'esperienza dell'ultima fase, in cui la bottega finalmente si rende visibile agli occhi dei clienti così come affiora dalla documentazione, e in cui è il maestro a nascondersi dalla vista degli acquirenti, che dovremo cercare, facendo un percorso a ritroso, non più la mano degli assistenti nei capolavori di Tiziano, ma la presenza stessa di Tiziano nella bottega di Tiziano.

Università di Ca' Foscari, Venezia

<sup>1</sup> Questo contributo rispecchia abbastanza fedelmente, con un corredo di immagini volutamente ridotto, il mio intervento tenuto a Pieve di Cadore in occasione del Convegno Internazionale di Studi "La Bottega di Tiziano" (6-7 aprile 2006), che ho avuto il piacere di coordinare insieme a Bernard Aikema, e costituisce una sorta di premessa metodologica alla ricerca sostenuta dal Centro Studi "Tiziano e Cadore", di cui si darà conto in altra e più ampia sede. Ringrazio il Centro per avermi offerto la possibilità di condurre una ricerca su un tema complesso e stimolante come quello qui trattato, insieme a tutti coloro che hanno partecipato alla riuscita di questo volume, nonché gli altri amici presenti al convegno, tra i quali tengo a menzionare in particolare Sylvia Ferino-Pagden e Stefania Mason.

<sup>2</sup> M.R. Fisher, *Titian's Assistants During the Late Years*, New York-London 1977.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. IV.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. I.

<sup>5</sup> Non è nei miei propositi, almeno in questa circostanza, discutere l'ipotesi della formazione tizianesca di Palma, alla quale si è opposta in particolare Stefania Mason; cfr. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

<sup>6</sup> R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, I, pp. 209-224; F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 27 settembre - 1° ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 433-440.

<sup>7</sup> *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, agosto-settembre 1951), a cura di F. Valcanover, Belluno 1951.

<sup>8</sup> E. Tietze-Conrat, *Titian's Late Workshop*, "The Art Bulletin", XXVIII, 1946, pp. 76-88.

<sup>9</sup> B. Cole, *Titian and the Idea of Originality in the Renaissance*, in *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, a cura di A. Ladis, C. Wood, Athens (GA)-London 1995, pp. 86-112.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 89: "present-day ideas of artistic originality and individuality which consider all works of art the unique product of the mind and the hands of a single artist would simply not have made any sense to the artists of the Renaissance who learned through imitation and worked collaboratively".

<sup>11</sup> L. Bortolotti, *Jacopo Bassano 1992*, "Venezia Cinquecento", II, 1992, 4, pp. 163-194.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 180-181: "[...] probabilmente è proprio il principio di volere a tutti i costi discernere l'intervento autografo che deve essere ripensato, allo stesso modo in cui deve essere denunciata come una dipendente deformazione idealistica la convinzione che opere realizzate in tale copia, con una vita così profondamente legata alle richieste del mer-

cato, possano essere ricondotte sic et simpliciter ad un prototipo 'puro', frutto di un atto di grande creazione individuale che poi progressivamente perde l'aura poetica una volta lasciato nelle mani della 'catena di montaggio' artigianale della bottega".

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Tra i contributi recenti si vedano in particolare: *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998; C.C. Bam-bach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999; *The Art Market in Italy: 15th-17th Centuries*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Greco, Modena 2003.

<sup>15</sup> A. Balis, "Fatto da un mio discepolo": *Rubens's Studio Practices Re-viewed*, in *Rubens and His Workshop. The Flight of Lot and His Family from Sodom*, a cura di T. Nakamura, Tokyo 1994, pp. 97-127.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>17</sup> Rimando all'ampia, lucida e illuminante ricostruzione di L. Puppi, *Per Tiziano*, Milano 2004.

<sup>18</sup> Il documento che attesta in data 20 maggio 1511 la presenza di "Magister Franciscus de Cadore pictor quondam gregorij habit. Venetijs in contrata rivialti", in qualità di teste a un atto rogato nella cancelleria della confraternita padovana del Santo a Padova, è stato pubblicato da A. Sartori, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padova 1955, pp. 67-68. In tale circostanza veniva proposta l'attribuzione al pittore dell'affresco raffigurante il *Miracolo dell'avarò*, accettata fin dalla pubblicazione di G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio* [II], "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 71-79 (73, 76).

<sup>19</sup> Si veda l'*Orazione funebre* recitata da Vincenzo Vecellio nel 1560, pubblicata in S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano 1817, pp. 320-324.

<sup>20</sup> G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1868, pp. 157-158, doc. 337.

<sup>21</sup> Dal 31 gennaio al 22 marzo 1516 Tiziano fu alloggiato nel castello Estense con due collaboratori; cfr. G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, "Nuova Antologia", XXVII, 1874, pp. 581-620 (584).

<sup>22</sup> L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., pp. 39-40.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 24-28.

<sup>24</sup> M. Boschini, *Le minere della pittura*, Francesco Nicolini, Venezia, 1664, p. 71.

<sup>25</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, [Venezia 1648], a cura di D.F. von Hadeln, Berlin 1914-1924, I, p. 219; M. Boschini, *Le minere...*, cit., pp. 132, 134.

<sup>26</sup> La notizia riguardante i gonfaloni veneziani sta in C. Ridolfi, *Le maraviglie...*, cit., I, p. 220. Per i pagamenti di Lorenzago, si veda G. Fabbiani,

*Notizie sulle opere dei pittori Vecellio*, "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", XXII, 1951, 117, pp. 108-111 (108).

<sup>27</sup> A. Cusinato, *Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore*, Cinisello Balsamo 2000, p. 59; L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., p. 139, nota 137.

<sup>28</sup> Un regesto dettagliato si pubblicherà in sede più appropriata, all'interno di un ampio saggio documentario inerente la bottega.

<sup>29</sup> M. Mancini, *I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, "Venezia Cinquecento", VI, 1996, 11, pp. 163-179; Idem, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia 1998, pp. 119-125.

<sup>30</sup> G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, pp. 105-107, docc. LXXX, LXXXII-LXXXIII.

<sup>31</sup> M. Mancini, *Tiziano e le corti...*, cit., pp. 170-172, 229-230, 364-365, App. I, docc. 50, 108, 244; G. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Venezia 1833, pp. 44-45.

<sup>32</sup> Sui gonfaloni cfr. nota 27. Per i documenti su Calalzo e sul quadretto di Orazio: G. Cadorin, *Dello amore...*, cit., p. 55; C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e la famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", XXV, 1954, p. 79, doc. VIII.

<sup>33</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, [Firenze 1568], in G. Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti*, Firenze 1906, VII, p. 448.

<sup>34</sup> G. Cadorin, *Dello amore...*, cit., pp. 49-50, 53, 105.

<sup>35</sup> Le lettere contenenti queste notizie e le precedenti sono contenute in M. Mancini, *Tiziano e le corti...*, cit., pp. 258-259, 343-344, 377, 388, 400-402, App. I, docc. 136, 224, 255, 268, 282-283.

<sup>36</sup> Si veda quanto emerge complessivamente in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, a cura di T. Conte, Belluno 2001.

<sup>37</sup> C. Vecellio, *De gli Habiti antichi, et moderni di Diverse Parti del Mondo* [...], Venezia, Damian Zenaro, 1590, c. 61r.

<sup>38</sup> *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, a cura di W. Bode, G. Gronau, D. von Hadeln, G. Ludwig, Berlin 1911, p. 136.

<sup>39</sup> In tale circostanza (28 aprile 1573) sono coinvolti solamente Marco, cui Tiziano rilascia la procura che lo autorizza a riscuotere in Brescia il residuo del saldo trattenuto da Cristoforo Rosa, ed Emmanuel Amberger, testimone all'atto. Cfr. L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., pp. 30, 111, 129, nota 77.

<sup>40</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie...*, cit., II, pp. 145-146.

<sup>41</sup> G. Ludwig, *Neue Funde in Staatsar-*

chiv zu Venedig, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXIV, 1903, Beiheft, pp. 110-118 (115-116).

<sup>42</sup> G. Liberali, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni e ambientazioni inedite*, "Atti e Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XXXIII, 1963, 3, p. 63, nota 200.

<sup>43</sup> M. Mancini, *Tiziano e le corti...*, cit., pp. 322-323, App. I, doc. 202.

<sup>44</sup> Oltre che nei citati contributi di Fisher, Pallucchini e Heinemann, le notizie relative alla biografia e alle opere di Girolamo Dente sono raccolte e discusse in: D. von Hadeln, *Girolamo di Tiziano*, "The Burlington Magazine", LXV, 1934, 377, pp. 84-89; J. Zarnowski, *L'atelier de Titien: Girolamo Dente*, "Dawna Sztuka", I, 1938, pp. 107-129; S. Claut, *All'ombra di Tiziano. Contributo per Girolamo Denti*, "Antichità Viva", 25, 1986, pp. 16-29; G. Nepi Scirè, *Dente (Denti)*, *Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 788-790; C. Costanzi, *Presenze venete nelle Marche: alcune considerazioni su un dipinto di Girolamo di Tiziano ad Ancona*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi, "Arte Documento", 17-18-19, 2003, pp. 334-337.

<sup>45</sup> L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., pp. 48, 139, nota 134.

<sup>46</sup> A. Kranz, *Cristoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, München 2004, p. 453, doc. 9.

<sup>47</sup> L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., pp. 29, 129, nota 74.

<sup>48</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie...*, cit., I, p. 225.

<sup>49</sup> L. Puppi, *Per Tiziano*, cit. (p. 28 per la citazione).

<sup>50</sup> G. Vasari, *Le vite...*, cit., VII, p. 460.

<sup>51</sup> G. Gronau, *Documenti artistici...*, cit., pp. 99-100, doc. LVII.

<sup>52</sup> P. Aretino, *Lettere. Libro V*, a cura di P. Procaccioli, Roma 2001, p. 137, n. 175.

<sup>53</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie...*, cit., I, p. 224.

<sup>54</sup> *Ibidem*, I, p. 222.

<sup>55</sup> Sul tentativo di identificazione di Antonio Buxei con Luca Antonio Busati, rimando al saggio di Enrico Maria Dal Pozzolo in questo volume. Il documento (datato 20 aprile 1514) che riporta i nomi dei due collaboratori di Tiziano si trova in G. Lorenzi, *Monumenti...*, cit., p. 160, doc. 342.

<sup>56</sup> Un decreto del Consiglio dei Dieci, datato 29 novembre 1514, informa che Tiziano teneva i modelli della sua pittura per Palazzo Ducale nel "reducto nela Casa olim dil Duca di Millan a San Samuel" (ivi, p. 161,

doc. 345). Ancora nel 1528 Tiziano operava nel "terren era del Duca de Milan" (ivi, pp. 187-188, doc. 403).

<sup>57</sup> G. Piloni, *Historia [...] della Città di Belluno*, Venezia, Giovanni Antonio Rampazetto, 1607, c. 164v.

<sup>58</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano 1823, III, p. 126; G. Cadorin, *Dello amore...*, cit., p. 61.

<sup>59</sup> G. Fiocco, *Introduzione*, in *Mostra dei Vecellio*, cit., pp. 5-13.

<sup>60</sup> I due termini cronologici sono stabiliti dalla data in cui "Polidoro figurer" è iscritto sulla fraglia dei pittori veneziani e da quella in cui viene registrato nei necrologi della parrocchia di San Pantalon. Cfr. V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001, pp. 117, 119, doc. 1, 13.

<sup>61</sup> M. Falomir, *Titian's Replicas and Variants*, in *Titian*, catalogo della mostra (Londra, 19 febbraio - 18 maggio 2003) a cura di D. Jaffé, London 2003, pp. 61-68; Idem, *Tiziano: réplicas*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, 10 giugno - 7 settembre 2003) a cura di Idem, Madrid 2003, pp. 77-91.

<sup>62</sup> Su usi e tipologie della firma nella pittura veneziana tra Quattro e Cinquecento, si veda L.C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, "Art Bulletin", LXXX, 1998, 4, pp. 616-648 (in particolare 639).

<sup>63</sup> W.R. Rearick, *Le "Maddalene penitenti" di Tiziano*, "Arte Veneta", LVIII, 2003, pp. 23-41 (29-32).

<sup>64</sup> H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, I, *The Religious Paintings*, London 1969, pp. 64-66.

<sup>65</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie...*, cit., I, p. 227.

<sup>66</sup> M.C. Garrido, R. Dávila, *La Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina de Tiziano: estudio técnico y restauración*, "Boletín del Museo del Prado", VI, 1985, 18, pp. 138-152; cfr. M. Falomir, *Tiziano: réplicas*, cit., pp. 77-79.

<sup>67</sup> C. Garrido, *Aproximaciones a la técnica de Tiziano*, in *Tiziano* [2003], cit., pp. 93-109 (97-98), ill. 60-61.

<sup>68</sup> S. Poglajen-Neuwall, *Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies*, "The Art Bulletin", XVI, 1934, 4, pp. 358-384.

<sup>69</sup> W.R. Rearick, *Le Maddalene...*, cit., pp. 35-36; A. Rothe, *Titian's Penitent Magdalen in the J. Paul Getty Museum*, "Studi tizianeschi", I, 2003, pp. 39-42.

<sup>70</sup> Si vedano in proposito le riflessioni sui risvolti religiosi nel tema tizianesco della Maddalena in A. Gentili, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, "Studi Tizianeschi", I, 2003, pp. 9-18 (11-13).

<sup>71</sup> M. Falomir, in *Tiziano* [2003], cit., p. 276, cat. 55.

<sup>72</sup> Si veda, anche per l'illustrazione

della radiografia, G. Nepi Scirè, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, 1990), Venezia 1990, p. 37, cat. 58.

<sup>73</sup> M. Falomir, in *Tiziano* [2003], cit., p. 278, cat. 56. Per la riproduzione della radiografia, cfr. ivi, p. 84, ill. 50.

<sup>74</sup> Le mostre di Londra e Madrid (2003) proponevano peraltro una nuova datazione attorno al 1531-1532.

<sup>75</sup> *Ibidem*; C. Campbell, in *Titian* [2003], cit., p. 176, cat. 42.

<sup>76</sup> Rimando alla riproduzione in *Tiziano* [2003], cit., p. 84, ill. 49.

<sup>77</sup> S. Brevaglieri, *Tiziano, le Dame con il piatto e l'allegoria matrimoniale*, "Venezia Cinquecento", V, 1995, 10, pp. 123-160.

<sup>78</sup> Si veda la riproduzione in *Tiziano* [2003], cit., p. 106, ill. 77.

<sup>79</sup> La radiografia della tela è riprodotta in *Tiziano* [1990], cit., p. 304.

<sup>80</sup> M. Boschini, *Le ricche mine della pittura veneziana*, Francesco Nicolini, Venezia 1674, cc. 4v-5r.

<sup>81</sup> Rimando al magistrale riepilogo di D. Rosand, *La mano di Tiziano*, in *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Atti del Simposio Internazionale (Madrid, 3-5 giugno 1999), Madrid 1999, pp. 127-138.

<sup>82</sup> A. Gentili, *Tiziano e il non finito*, "Venezia Cinquecento", II, 1992, 4, pp. 93-127; Idem, *Ancora sul "non-finito" di Tiziano: materia e linguaggio*, in *Tiziano. Técnicas...*, cit., pp. 171-179.

<sup>83</sup> A. Kranz, *Cristoph Amberger...*, cit., p. 453, doc. 9.

<sup>84</sup> Cfr. nota 65.

<sup>85</sup> H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, III, *The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, pp. 254-255.

<sup>86</sup> G. Gronau, *Documenti artistici...*, cit., p. 107, doc. LXXXVI.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 108, doc. LXXXVII.

<sup>88</sup> *Ibidem*, doc. LXXXVIII.

<sup>89</sup> M. Mancini, *Tiziano e le corti...*, cit., pp. 81-87.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 385, 405-406, 409, 411-412, 414, App. I, doc. 265, 285-286, 289, 291-292, 294.

<sup>91</sup> Si veda ancora A. Gentili, *Tiziano e il non finito*, cit.; Idem, *Ancora sul "non-finito"...*, cit.

<sup>92</sup> M. Mancini, *Tiziano e le corti...*, cit., pp. 111-118.

<sup>93</sup> A. Kranz, *Cristoph Amberger...*, cit., pp. 451-453, doc. 8.

<sup>94</sup> L. Puppi, *Per Tiziano*, cit., pp. 61-80.

<sup>95</sup> J. Anderson, *Titian's Unfinished 'Portrait of a Patrician Woman and Her Daughter' from the Barbarigo Collection*, Venice, "The Burlington Magazine", CXLIV, 2002, 1196, pp. 671-679; cfr. Eadem, in *Tiziano* [2003], cit., p. 206, cat. 29.

<sup>96</sup> A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988<sup>2</sup>, pp. 225-243, poi ripreso in Idem, *Tiziano e il non finito*, cit., e Idem, *Ancora sul "non-finito"...*, cit.