

La “bottega” di Tiziano: sistema solare e buco nero

Enrico Maria Dal Pozzolo

Bottega?

Partiamo da un caso alla ribalta proprio nei giorni di questo convegno¹.

Il 6 aprile 2006 alla Christie's di New York è stata battuta la cosiddetta *Madonna Molloy*, una *Mater dolorosa* che ha avuto una vicenda critica piuttosto in ombra nella letteratura tizianesca (fig. 25)². Ascritta al maestro, tra gli altri, da von Hadeln, Mayer e Suida, è caduta nel limbo a seguito delle espunzioni di Valcanover, Wethey e Pallucchini, nei tre repertori ragionati tizianeschi che dal 1969 continuano a costituire la base di orientamento per gli specialisti³. In seguito il catalogo di vendita registra solo il parere sospensivo (“Tiziano?”) di Alessandro Ballarin, che però non conosceva personalmente il pezzo⁴.

Da un certo punto di vista anche la cifra di aggiudicazione (753.700 euro, abbastanza inferiore a quella di stima) riflette l'incertezza sull'effettiva autografia: contenuta rispetto agli esemplari non controversi, ma comunque impensabile qualora si propendesse per un'esecuzione prevalentemente non di mano del maestro. Come sempre in queste situazioni, il dipinto sarà stato analizzato palmo a palmo da storici dell'arte, conoscitori e restauratori, confrontato con le opere più simili reperibili nei musei, ragionato a fondo sullo stato di conservazione e verificato anche sulla base delle indagini diagnostiche. Alla fine, come un ago di bilancia, il giudizio sarà oscillato per indicare il grado di *qualità*: se altissima e conforme ai parametri di confronto adottati, si sarà reputata la tela degna del maestro; se alta ma intermittente, di più o meno estesa collaborazione; se inadeguata, si sarà scesi via via ai livelli più bassi della ‘piramide tizianesca’, e la foto riposta nel cassetto che lo studioso riserva alle cose dubbie, spurie o di marginale interesse.

Tuttavia questo modo di considerare le opere, per quanto fondamentale e imprescindibile,

non sempre risolve le cose, che risultano spesso assai più complesse di quanto una storia dell'arte di impostazione sostanzialmente positivista (che insegue prove, accumulando dati e indizi che immette in una ricostruzione “logica” del problema) tenda a riconoscere, ed esistono casi specifici o fenomeni generali in cui la griglia di inquadramento valutativo, per tenere, dovrà divenire necessariamente molto flessibile, se addirittura non dovrà essere rimessa in discussione *in toto*, ammettendo l'esistenza di coni d'ombra che oscurano il mistero sia della creazione individuale, sia della produzione di “scuola”. Insomma, per esser chiari, bisognerà pur ammettere che il genio non è sempre immenso e che il minore – oscuri collaboratori compresi – può talvolta avere qualità sorprendenti e per noi difficili da definire, comportando la necessità di adottare differenti parametri di “attribuzione”. Ma per tornare al dipinto da cui s'è partiti, andrà riconosciuto che il tentativo di discernere filologicamente in esso, con lente da entomologo, quel che *può e non può essere* di Tiziano – operazione logicamente cruciale dal punto di vista critico e commerciale – si scontra proprio con la sostanziale ignoranza di quel che avveniva in quel frangente (ossia agli inizi degli anni sessanta) nell'*atelier* tizianesco, con la difficoltà di individuare i volti dei sodali con lui attivi e di ricostruire i meccanismi esecutivi. Sarà dunque più opportuno, a mio parere, rovesciare radicalmente il discorso, partendo dal presupposto che – a fronte dell'enorme mole della produzione matura del cadorino – in gran parte dei casi un quadro di questo tipo e di questa qualità non possa che essere contemporaneamente definito “autografo” e “di bottega”. La bottega era l'inscindibile *longa manus* del maestro, che senza di essa non sarebbe stato in grado di condurre in porto le commissioni che da ogni parte piovevano l'una sull'altra. Era vecchio, l'energia



25. Tiziano e bottega,
Mater dolorosa.
New York, mercato
antiquario

sarà stata minore di quella di un tempo, disponeva di collaboratori fidati cui affidare molti incarichi: quante mai saranno state le opere da lui eseguite personalmente e integralmente? Tutte le altre dovranno essere giudicate secondo parametri che partono dalla consapevolezza di un'officina predisposta in funzione dell'*autografia* e che spesso si nasconde dietro la firma *TITIANVS*. È ovvio che si tratta di un criterio che può far storcere il naso ad attributori incalliti e a collezionisti 'etichetta-dipendenti', ma che corrisponde alla realtà delle cose e che aiuta a superare, da una certa prospettiva, un falso problema di definizione. Il vero problema è invece un altro: cos'era la bottega o, per meglio dire, cosa erano le varie botteghe che Tiziano ha organizzato nel corso della sua lunghissima carriera, da quella di San Samuele a quella finale del Biri Grande? La scelta di organizzare un convegno su questo tema – "uno degli argomenti tra i più importanti e meno approfonditi dell'*universo* Tiziano"⁵ – per introdurre la più vasta e capillare ricerca voluta dalla Fondazione, risulta quanto mai opportuna e contribuirà di certo a diradare almeno un po' le nubi che lo avvolgono. Perché in effetti, per quanto si tratti di un campo d'indagine che di recente gode di indubbia fortuna (a volte però sempre nell'ottica della distinzione tra quel che *può e non può essere* del grosso nome: si pensi al monumentale lavoro messo in piedi per il "Rembrandt research project") relativamente all'area veneta del XVI secolo si continua a disporre di un'immagine troppo convenzionale e vuota della "bottega". A ben vedere, è quella trasmessaci dalle fonti antiche, che hanno volutamente azzerato il resoconto dei ruoli e dei passaggi nelle officine, per enfatizzare la genialità, più o meno autentica, dei vari maestri. Persino innanzi a un documento visivo apparentemente efficace come la scena descritta da Odoardo Fialetti ne *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano* (Venezia 1608; fig. 26) si ha l'impressione di assistere a una rappresentazione fittizia, che si svolge sul tema dell'apprendimento progressivo, dell'alacrità e della concordia dell'officina, ruotante attorno allo scranno centrale del capo⁶. Vi appaiono apprendisti di varie età che copiano l'antico, altri che discutono sui risultati ottenuti, garzoni sul fondo intenti (a sinistra) a preparar colori e altri (al centro) che intervengono nelle parti margina-

li delle tele, in un teatrino che sembra la versione in dialetto veneziano delle didascaliche rappresentazioni che Federico Zuccari in una serie di disegni aveva offerto della fase formativa del fratello Taddeo⁷.

Ma tre domande ci inchiodano alla nostra conoscenza lacunosa ogni qualvolta ci si interroghi tanto sui processi di produzione quanto su esemplari 'difficili' come la *Madonna Mollay*: ossia, *chi fa cosa e come*. In vero, al terzo quesito qualche importante risposta è stata offerta dalle meticolose indagini sull'uso del disegno da parte di studiosi come Carmen Bambach⁸ o dai riscontri ottenuti grazie all'affinamento delle tecniche diagnostiche utilizzate in occasione delle recenti grandi mostre⁹. Ma la campionatura è troppo ristretta e, soprattutto, bisognerebbe definire parametri uniformi che rileghino i risultati ottenuti nelle differenti occasioni: servirebbe, insomma, un'*équipe* specificamente predisposta all'analisi della produzione tizianesca, con però una consolidata conoscenza dei materiali veneti del Rinascimento¹⁰. In aggiunta, per il secolo d'oro della Serenissima non si dispone di inquadramenti pionieristici come quelli di Wackernagel per Firenze che, caratterizzati da una precoce apertura metodologica, hanno costituito una solida base per approfondimenti condotti in seguito anche su binari alquanto differenti¹¹: penso, ad esempio, agli implacabili discernimenti filologici sui seguaci di Ghirlandaio condotti da Fahy e, d'altro canto, alla felice impostazione della mostra sulle botteghe fiorentine ai tempi di Lorenzo de' Medici del 1992, che si snodava seguendo il filo intersecante le varie arti e i vari artifici¹². O ancora – volgendo lo sguardo alla Milano di Leonardo e Bramante – per Venezia non c'è nulla di paragonabile alle organiche ricerche documentarie recentemente edite della Shell¹³, che hanno svelato meccanismi di relazione e produzione a un tempo vincolanti e fluidi, che si possono credere simili a quelli che si saranno applicati anche nel Veneto di quegli stessi tempi. Ma mancano le controprove, e comunque in quest'ultimo – a parte alcuni spunti ricavabili dagli studi della Favaro e da pochi altri affondi¹⁴ – non esiste un'attendibile e storiograficamente aggiornata visione d'insieme. Eppure i materiali ci sarebbero tutti, e formidabili ricerche si potrebbero avviare, *in primis*, sulle officine familiari dei Bassano e di Veronese con i suoi *Haeredes*.

26. Odoardo Fialetti,
La bottega dell'artista,
 in *Il vero modo et ordine*
 per disegnar tutte le parti
 et membra del corpo
 humano, Venezia 1608



In questo terreno dissodato poco e per sondaggi, i tentativi di sbrogliare la matassa della produzione della bottega e della scuola del cadorino che sono stati – talvolta con notevole impegno e indubbi risultati – condotti tra la fine degli anni trenta e la metà degli anni settanta, sembrano dunque inevitabilmente scontare alcuni difetti di prospettiva e focalizzazione. Certo, non mancano linee di indagine anticipatorie. Penso soprattutto al saggio di Jan Zarnowski (1938), che troppo poca eco ha goduto, forse perché edito in sede marginale e indirizzato sulla figura di Girolamo Dente¹⁵; ai lavori dei Tietze, pregevoli soprattutto per l'attenzione al riuso dei materiali e alla produzione seriale, non solo di Tiziano (1939, 1946, 1948, 1952)¹⁶; al censimento della produzione vecelliana in area cadorina effettuato nell'ambito della grande mostra bellunese del 1951 coordinata da Valcanover¹⁷; ovviamente all'imprescindibile lavoro di dottorato di Roy Fischer del 1957, che però ha affrontato l'argomento solo per la fase ultima del maestro e con un approccio critico "subtractive" (per evidenziare ciò che nella produzione tizianesca *non* è di Tiziano), puntando molto sull'ipotesi – poi rivelatasi poco fondata – di una presenza determinante di Jacopo Palma il Giovane¹⁸; o agli sforzi di ripartizione del materiale di cerchia, su nomi che però poi

si sono rivelati sovente inadatti, di Pallucchini e Wethey nell'ambito dei loro rispettivi cataloghi¹⁹; o ancora ad Heinemann, che in occasione del convegno lagunare del 1976 propose un intervento sul tema in cui esibì i pregi di conoscenza e i difetti d'interpretazione che avevano in precedenza contraddistinto il suo enciclopedico, e spesso inattendibile, repertorio belliniano²⁰. I più recenti contributi di Cole, Mancini, Meijer e Falomir risultano senza dubbio in linea con le nuove esigenze di una storia dell'arte che contemperi apporti derivanti da più fonti e la raccordi con la storia in senso lato, e dunque potenzialmente più fecondi²¹. Ma essi sono segnati da una inevitabile frammentarietà, come piccoli tasselli sparsi da ricomporre in un ampio quadro coordinato, seguendo una rigorosa prospettiva metodologica d'insieme.

Il compito che attende gli autori dell'annunciato volume sull'argomento è dunque insieme arduo e avvincente, e credo comporterà uno sforzo di originalità anche nell'adozione dei criteri d'impianto generale. I possibili modelli esistenti presentano infatti ognuno numerosi *pro* e *contro*. Sulla base delle testimonianze delle fonti (*in primis* Vasari e Ridolfi), i nomi dei principali collaboratori e allievi di Tiziano si conoscono, e sarebbe ben utile poter disporre di una sorta di repertorio,

come quelli da ultimo dedicati ai leonardeschi e ai seguaci di Barocci²²: ma la rete di rapporti – non solo artistici, ma anche culturali, sociali e di committenza – e nel dettaglio le tre grosse domande di partenza (*chi fa cosa e come*) resterebbero comunque per lo più inevase. In attesa del più volte annunciato codice diplomatico tizianesco di Charles Hope, l'opportunità di un'approfondita revisione documentaria, con la ricerca di inediti appoggi cartacei che possano squarciare il buio fitto che avvolge l'attività dell'officina, è ora incoraggiata dai notevoli risultati che Lionello Puppi ha offerto nel suo ultimo lavoro sulla maturità del cadorino²³: ma se da una parte la trama dei rapporti emerge con particolare risalto, dall'altra la saldatura con le opere resta problematica, come del resto la comprensione delle modalità di produzione delle stesse. E ancora, a riguardo di queste ultime, come negare la difficoltà di gestione di una piramide enorme (il catalogo di Valcanover, peraltro destinato al grosso pubblico, scheda ben 633 dipinti, menzionandone altre centinaia), che saranno da ripartire tra il maestro e una gamma di seguaci ancora tutta da definire per grado di vicinanza e perfino epoche? Ma ciò – e si cade così in una sorta di circolo vizioso – su che base, mancando per l'appunto un preliminare e attendibile strumento sulla bottega?

I nomi, le carte, le opere: connettere queste tessere del puzzle, da tempo indagate per aree indipendenti l'una dall'altra, sembra la sfida di una ricerca di questo tipo. Dovendo esprimere un'opinione, sono convinto che un'indagine convenzionale sulla bottega corra in primo luogo il rischio di sbattere contro il muro di una documentazione probatoria insufficiente e poi di annegare nel *mare magnum* dei pezzi da considerare. Ma questi ultimi, ben lungi dall'essere un elemento negativo, pur nella loro imbarazzante consistenza e disomogeneità, risultano la documentazione prima e formidabile di un fenomeno – definibile per comodità *tizianismo* – che merita di essere ripercorso nella sua complessità, considerandone l'enorme peso culturale e la lunghissima durata storica: anche perché alla fine esso si origina appunto nella *bottega*.

Ed è proprio da questa prospettiva allargata che credo si evidenzieranno, in particolare, due aspetti. Il primo è la necessità di una griglia a maglie abbastanza strette in cui colloca-

re il più esattamente possibile tutta quella serie di dipinti, spesso di disagevole o ignota ubicazione, che di volta in volta sono "attribuiti a Tiziano", allo "Studio di Tiziano", alla "Cerchia di Tiziano", a "Seguace di Tiziano", della "Maniera di Tiziano" eccetera, che compongono il *tizianismo* e che in esso talvolta nascondono la *bottega*. Il secondo è che, alla fine di una simile operazione, ne risulterà una serie di passaggi così graduali e fluidi da configurare un processo concatenato, come a spirale o per cerchi concentrici, al cui apice si pone appunto la porta – apparentemente quasi aperta, in realtà per lo più serrata, e anzi sospettosamente vigilata dal vecchio Tiziano – di una *bottega* che, da un certo punto di vista, non doveva esistere: perché, come sottolineato in precedenza, essa doveva annullarsi nel ruolo esclusivo di *longa manus* del maestro.

Un sistema solare

Proviamo a immaginare, per figura, il pittore come un fulcro o un "sole" attorno a cui ruota un "sistema". Come il sistema solare è costituito dall'"insieme del sole e di tutti i corpi – pianeti e loro satelliti, pianetini, comete e meteoriti – che gravitano intorno a esso, ruotando con velocità inversamente proporzionali alla distanza dal sole"²⁴, così il *tizianismo* è un processo di attrazione che si definisce nel rapporto col centro, derivando il suo grado di aderenza dalla prossimità a esso, e ciò, paradossalmente, anche a prescindere dalla distanza storica. Nel senso che un Rubens, per portare l'esempio più vistoso, non fu meno tizianesco di un pedissequo copista del XVI secolo. Anzi.

Dire che, almeno dal 1518, anno del completamento della clamorosa pala dei Frari, Tiziano fu la pietra di paragone per la maggior parte dei suoi colleghi lagunari è, senza dubbio, dire una banalità. Ma proprio da essa bisogna partire per collocare gli eventi nella corretta prospettiva storica, che indica un'impressionante centralità epocale. A tutti i livelli. A volte sulla questione sono state offerte panoramiche che, mettendo insieme molte figure sulla base della mera *stilistica*, sono risultate utili ma in buona misura un po' generiche. È indubbio tuttavia che esistette un filo rosso che rilegò esperienze anche assai distanti tra loro. L'intero percorso di un genio appartato come Jacopo Bassano si svolse in parallelo a

27. Jacopo Caraglio, da Tiziano, *Annunciazione*

28. Scipione Pulzone, *Annunciazione*. Napoli, Museo di Capodimonte



quello del cadorino, con punte di tangenza rivelatorie di dipendenza anche quando era maturo e originalmente definito nello stile; Jacopo Tintoretto, che volle dimostrare di aver reagito decisamente a quel vincolo, lo fece con lo spirito di ribellione con cui certi figli cercano di distaccarsi da padri troppo presenti e coercitivi; diversamente, Paolo Veronese accolse fin da subito il modello, nello specifico quello 'olimpico' della prima maturità vecelliana, che – sia pur nelle peregrinazioni avventurose e solitarie che segnano l'esperienza di un'enorme personalità indipendente – costituì quasi fino all'ultimo la stella polare della sua maniera. Ma anche scendendo ai piani più bassi della gerarchia pittorica, in tanti minori si riconosce lo stesso processo di costante condizionamento. *L'Uccisione di san Pietro martire* ai Santi Giovanni e Paolo divenne a Venezia la "scuola del mondo", così come i cartoni di Leonardo, Raffaello e Michelangelo lo erano stati per la cultura toscoromana. Perfino in casi di assenza fisica dell'opera essa poteva diventare paradigmatica. Capì ad esempio alla grande *Annunciazione* realizzata nel 1537 per il convento di Santa Maria degli Angeli a Murano, rifiutata dalle monache committenti e subito dal pittore – su suggerimento di Pietro Aretino, con abile mossa strategica – dirottato alla corte di Spagna. Quel modello, che venne inciso da Jacopo Caraglio (fig. 27), riuscì a colpire la fanta-

sia di artisti tra loro diversissimi per *status*, formazione e coordinate lessicali e geografiche. Si pensi a come lo raccolse, solo in apparenza fedelmente, Scipione Pulzone nell'esemplare del 1587 già in San Domenico a Gaeta (ora nella Pinacoteca Nazionale di Capodimonte a Napoli) e viceversa a come lo trasformarono, disponendo la scena in senso orizzontale, il vecchio belliniano Girolamo da Santacroce, nell'esemplare dell'Honolulu Academy, e il giovanissimo talento candioto di El Greco, in una tavola di ubicazione ignota (figg. 28-30): tre realizzazioni stilisticamente opposte (ridotta a una formula di estrapolato arcaismo la prima, calligrafica e narrativa la seconda, concentrata sull'esplosione dinamica e cromatica la terza), che comunque manifestano l'inesauribile vitalità della linfa tizianesca, succhiata per trarne i nutrimenti che ognuno può, dal suo punto di osservazione, ricavarvi²⁵. È tra l'altro significativo che nell'esemplare del Santacroce il motivo di partenza costituito dall'archetipo del Vecellio diventò lo spunto per una serie di ricercate citazioni figurative (a partire dalla cosiddetta *Perla* di Raffaello a sinistra), che dichiarano una sorta di paragone in cui alla fine il cadorino risultò preminente. Un discorso analogo può esser fatto anche considerando come una personalità originale e di spicco quale era quella di Andrea Schiavone venne a rielaborare la scena con *Diana e Atteone* alla National

Gallery di Edimburgo, in origine destinata a Filippo II di Spagna (fig. 31)²⁶. Innanzi all'impareggiabile complessità di quell'impianto e di quelle stesure, Andrea – che nello studio del maestro era ammesso e che anzi (come si ricava da una testimonianza di Aretino) era da questi apprezzato per “la pratica che dimostrate nel trarre giuso le bozze de le istorie, sì bene intese e sì bene composte che [...], se la fretta del farle si convertisse ne la diligenza del finirle”²⁷ – non tentò in alcun modo di emulare lo stile dell'altro, ma ne diede una restituzione personale proprio nel senso specificato da Tiziano, quindi corsiva e semplificata, modificando parte del fondale e delle figure e inserendone al centro una nuda di spalle che costituiva una sigla del suo repertorio figurativo.

Bene: questo grado di libertà interpretativo dei modelli del cadorino, che innervò le prove di grandi e piccoli, lui vivente e lui scomparso, non si troverà quasi mai nella produzione della bottega propriamente detta, che era costituzionalmente predisposta alla resa mimetica delle sue ideazioni. Si tratta di un fatto per nulla inedito (il medesimo meccanismo esecutivo sta alla base, ad esempio, di tante opere firmate da Giovanni Bellini ma realizzate nella sua officina), che però dovrà essere tenuto ben presente allorché ci si trova nella condizione di ragionare sulle varianti d'epoca, dovendo ripartirle tra bottega, cerchia, seguaci e via discorrendo.

Perché – e torniamo così alla questione del “sistema solare tizianesco” – la necessità della massima chiarezza anche nell'adozione delle diciture classificatorie corrisponde all'intricata complessità dei casi da considerare. Personalmente applicherei le categorie tradizionali, che in molta letteratura recente sembrano trascurate (se non sconosciute) e che servono a definire con precisione ciò che viene proposto nei cataloghi delle case d'asta più serie. È del resto la precisione che si rende necessaria quando si parla di soldi... Dunque – e apro una parentesi su questo punto per i meno esperti – si può indicare “Tiziano” quando si tratta di un autografo riconosciuto; “attribuito a Tiziano” quando è probabile che l'opera sia stata eseguita dall'artista in tutto o in parte e/o quando si registra un'opinione critica qualificata in tal senso; “bottega o studio” quando si tratta di opera eseguita nell'officina dell'artista, probabilmente sotto la sua super-



visione; “cerchia” quando essa è del periodo dell'artista e mostra la sua influenza; “seguace” quando lo stile rispecchia quello del maestro, ma non necessariamente da parte di un allievo; “maniera” quando è un'opera è eseguita nello stile del pittore ma in epoca più tarda; “copia” quando si conosce l'esistenza di un modello (anche attraverso altre copie o incisioni) plausibilmente riferibile al maestro; “falso” quando è assodata l'intenzionalità fraudolenta dell'artefice dell'imitazione. Così si distingue tra una scritta ritenuta originale, apposta quindi nel momento dell'esecuzione (per cui il dipinto sarà “firmato, datato o iscritto”), o postuma (per cui si specificherà che la scritta è apocrifa). Applicando con at-

29. Girolamo da Santacroce, *Annunciazione*. Honolulu, Academy of Arts

30. El Greco, *Annunciazione*. Ubicazione ignota

31. Andrea Schiavone,
Diana e Atteone. Venezia,
Pietro Scarpa

32. Franz von Lenbach,
da Tiziano, *Venere
di Urbino*. Monaco,
Schack-Galerie,
particolare

33. Gregorio Lazzarini,
Salomè. Già Venezia,
Pietro Scarpa



tenzione tali categorie agli eterogenei materiali che compongono il quadro del *tizianismo*, essi si disporranno in un ordine che risponde a precise categorie critiche e con quella chiarezza che non sempre si ritrova entro l'unico lavoro monografico che ha tentato di elencare redazioni di bottega, cerchia e seguaci: ossia quello, pur fondamentale, di Wethey.

Seguaci e 'maniera'

Proviamo quindi a impostare un percorso a ritroso che, dalle derive estreme del *tizianismo*, giunga a delineare il nucleo del problema, sul perimetro della *bottega*.

Bisogna anzitutto evidenziare che un gran numero di copie da originali del maestro che infittiscono i cataloghi d'aste e di collezioni risalgono per lo più all'età delle Accademie. Si tratta di lavori spesso di bassa qualità e facilmente riconoscibili come prodotti tardi, che possono sollecitare qualche interesse soprattutto in rapporto alle consuetudini formative degli esordienti e – da

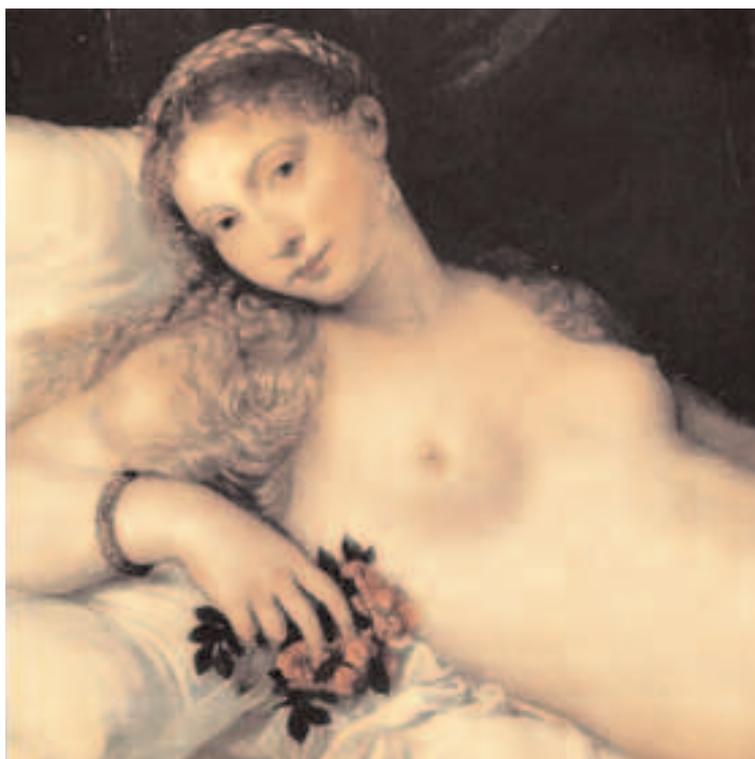
un altro punto di vista – alla mitizzazione storiografica dei geni del Rinascimento, tra i quali ovviamente non poteva mancare Tiziano²⁸.

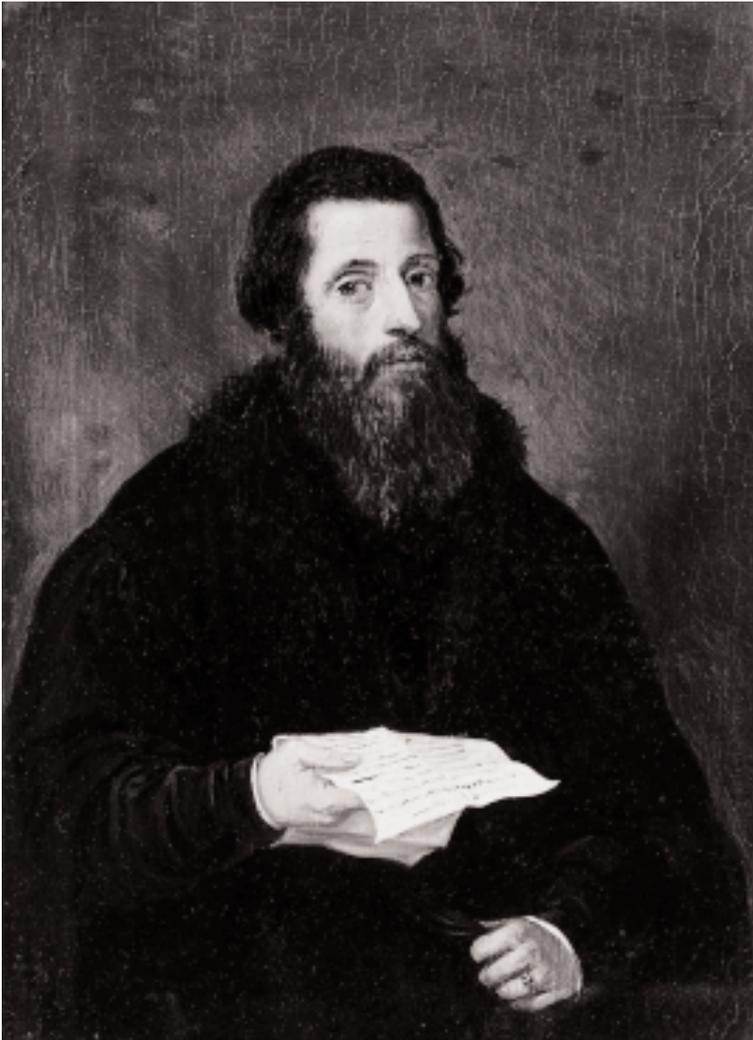
A volte i capolavori più acclamati stimolarono produzioni piuttosto singolari: come la monumentale pala dei Frari, duplicata in scala uno a uno nel 1840 da Lattanzio Querena per il duomo di Asolo e poco dopo, tra il 1846 e il 1854, rielaborata in dimensioni ciclopiche da Michelangelo Grigoletti per l'altar maggiore della cattedrale di Estergom²⁹. È ovvio che, se svincolate da condizionamenti di committenza, simili realizzazioni implicano in qualche misura una sorta di rapporto frustrato col modello, una psicologia ambigua che sta alla base anche di operazioni in bilico tra l'omaggio devoto e la vera e propria falsificazione: nella Venezia ottocentesca vi furono coinvolti pittori retrospettivi come Natale e Felice Schiavoni e disinvolti accademici come Placido Fabris, cui la notevole versatilità tecnica e la consuetudine di restauratore permettevano di travestirsi di volta in volta, indifferentemente,

da Bellini, Carpaccio, Veronese o Tiziano³⁰. Più frequentemente però si trattava di impegni di apprendimento, ritenuti essenziali per dotarsi delle migliori armi pittoriche e per tentare di afferrare il senso, se non il segreto, della grandezza dei maestri del passato³¹. Si passava dalla copia all'emulazione. Non occorre conoscere i *pro memoria* che Francesco Hayez (come poi anche suo nipote Vincenzo) eseguiva dai prototipi vecelliani, per capire che il cadorino era il suo primo modello: basta osservare come si autoritrasse in vari esemplari della tarda maturità³². Analogamente alcuni dei protagonisti dell'800 francese – da Géricault a Delacroix, da Manet a Renoir, fino a Cézanne – condussero liberi approfondimenti sulle opere tizianesche conservate al Louvre, grazie ai quali quel segreto in qualche modo fu colto, tracciando anche così le basi della pittura moderna³³.

Certo, innanzi a esempi di questo tipo non dovrebbero sorgere particolari dubbi di datazione, e quindi di adeguato posizionamento nella griglia cronologica complessiva del *tizianismo*, ma non sempre è così, soprattutto se non è possibile esaminare direttamente gli originali. Dobbiamo infatti scomodare monsieur de Lapalisse, ricordando che, per quanto spesso inevitabile, giudicare dalle sole fotografie è estremamente pericoloso. Sebbene lo stile di Tiziano non fosse tra i più semplici da esser replicato in termini plausibili (contrariamente a un Botticelli, ad esempio, tanto contraffatto tra 800 e 900), vi sono casi ottocenteschi davvero impressionanti, come quello che chiama in causa la figura di Franz von Lenbach, attivo tra Monaco e l'Italia nella seconda metà dell'800. Era il pittore di collezionisti e principi innamorati del passato come Adolf Friedrich von Schack e Ludwig II di Baviera e di insigni storici dell'arte del Rinascimento come Giovanni Morelli, con il quale dovette a lungo riflettere sullo stile tizianesco³⁴. Ne sortirono risultati quasi miracolosi, di impressionante mimetismo interpretativo (fig. 32), da leggersi in parallelo alle pagine di storia dell'arte che cercavano, per altra via, di risalire – non solo attraverso alla ricostruzione storica, ma anche con l'analisi visiva (quella meticolosissima di tipo morelliano, appunto) – ai meccanismi costitutivi la maniera del pittore³⁵.

Scendendo nel Settecento, le testimonianze sono meno numerose ma non mancano casi





insidiosi. Ad esempio questa *Salomè* (fig. 33) apparve nel 1996 sul mercato austriaco come opera della cerchia tizianesca del XVI secolo, mentre si tratta di un prodotto tipico di Gregorio Lazzarini, uno dei protagonisti del panorama pittorico lagunare tra 600 e 700, il maestro di Giambattista Tiepolo. Egli rielaborò in maniera non banale un'ideazione varie volte reiterata dal cadorino e dalla sua bottega, palesando nella resa pittorica l'inseguimento degli effetti di impasto che contraddistinguevano la maniera tarda del Vecellio e inducendo così l'impressione di un'opera antica³⁶. Tutto ciò, logicamente, va inquadrato sul doppio binario dell'emulazione del genio – per dimostrare ai colleghi e agli 'intendenti' di non esser da meno – e della mera monetizzazione giacché, come dimostra l'emblematica vicenda di Sebastiano Ricci (impostosi sul mercato internazionale quale Veronese redivivo), l'imitazione dell'arte degli antichi dipendeva anche dalla rarefazione degli originali sul mercato. Così un altro "professorone" lagunare, quel Nicolò Cassana che fu stimato pittore e consulente per i Medici, è stato di recente scoperto nel tentativo di vendere un improbabile capolavoro vecelliano in un'operazione a Genova che ebbe imbarazzanti strascichi giudiziari³⁷.

Oltre che nel XIX secolo, è però nel XVII che si colloca l'esecuzione di tante opere variabilmente ispirate ai prototipi del maestro, in un processo a catena che assunse dimensioni europee. Ovviamente non si può non pensare in primo luogo alla produzione di Pietro Paolo Rubens, che possedeva otto dipinti e due disegni del cadorino e che nei suoi esempi seppe scovare i germi del barocco che più d'ogni altro avrebbe fatto crescere, copiando vari suoi lavori e adottandone la ritrattistica come modello insuperato di psicologia e magniloquenza³⁸. Di lì si diramò l'esperienza di Anton van Dyck, che nel suo *sketchbook* londinese s'appuntò graficamente lo schema di varie opere tizianesche e di cerchia, alcune delle quali venne a replicare a sua volta, forse così assumendo implicitamente una posizione critica anche in merito alla loro autografia³⁹.

È da ricordare che molte di queste esercitazioni avvennero nelle grandi collezioni principesche, da Madrid a Vienna, da Londra a Parigi, da Firenze a Roma, in un appassionato agone ideale con gli altri maestri ivi raccolti. Di fronte ai quadri più ammirati sostarono ac-



36. Padovanino,
Allegoria. Vienna,
Kunsthistorisches
Museum

clamati capiscuola, che così alimentarono le proprie ricerche di stile. Sotto a un risultato intrinsecamente tizianesco come la *Madonna col Bambino e santa Martina* di Pietro da Cortona al Louvre vibrano ancora gli entusiasmi provati in occasione dei giovanili soggiorni lagunari del 1637 e del 1644 e soprattutto lo studio capillare, tradotto in copiatura, della *Madonna col Bambino e santa Caterina* di Tiziano (allora in collezione Aldobrandini e ora pure al Louvre) che è il ceppo da cui s'originò quello che poi sarebbe stato uno dei capolavori del barocco italiano⁴⁰. Così forbiti pittori/consulenti come David Teniers II replicarono in termini sistematici e sensibili i tanti capolavori del Vecellio che erano stati acquisiti dal suo mecenate, il granduca Leopoldo d'Asburgo, riconsegnandoci in questo modo le fattezze anche di presumibili originali poi scomparsi (fig. 34)⁴¹.

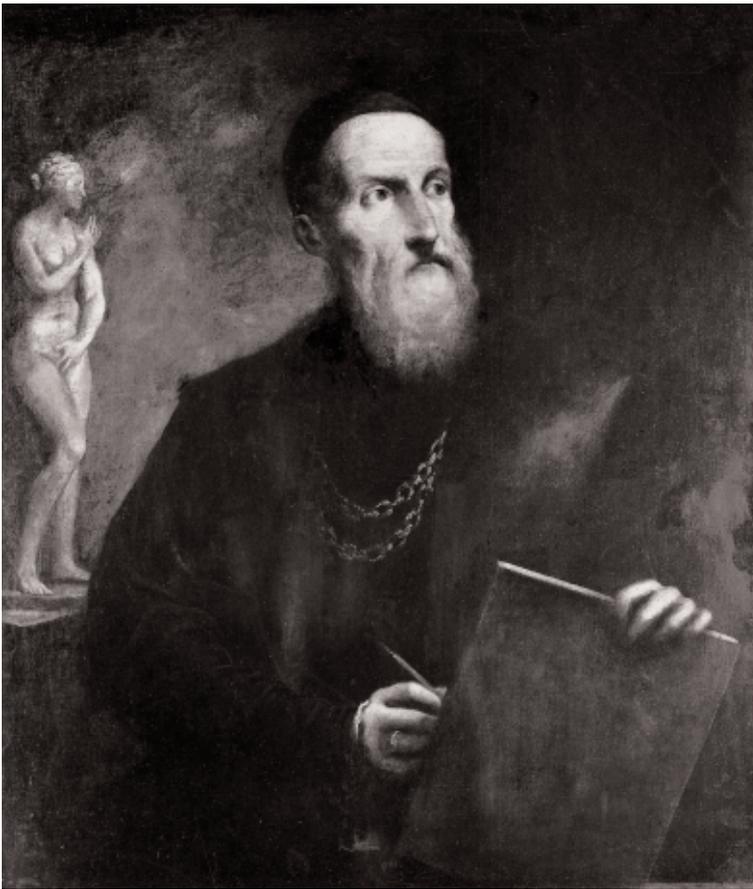
Ma è soprattutto nella Venezia in crisi d'identità del XVII che si registrò un'incessante processione ai luoghi che custodivano le opere che si erano salvate dalle trame dei mercanti internazionali. La più venerata fu senza dubbio la già menzionata *Uccisione di san Pietro Martire* ai Santi Giovanni e Paolo, oggetto di decine e decine, se non di centinaia, di copie, in vero per lo più di basso livello qualitativo⁴². Erano indizio però di una devozione collettiva e quasi mistica. Per capire con che

stato d'animo ci si accostasse a essa basta questa straordinaria e poco nota tela di Livio Mehus, già creduta di Velázquez allorché si trovava presso Alessandro Contini Bonacossi nel 1930 e attualmente di ubicazione ignota (fig. 35). In essa il giovane artista fiammingo si volle autoritrarre a lato di un puttino ("il genio della pittura") intento con pennelli e tavolozza a eseguire il modello ("l'idea") della pala, che è riconoscibile in secondo piano sull'altare in chiesa: di fronte a essa Mehus si inginocchiava, per così dire, come un poeta alle sorgenti del Clitunno⁴³.

D'altro canto per i pittori locali quell'omaggio incondizionato ai geni scomparsi alla fine del secolo precedente – oltre a Tiziano ovviamente la triade composta da Veronese (1588), Bassano (1592) e Tintoretto (1594) – costituì insieme un motivo di vanto campanilistico (l'orgogliosa autocoscienza di radici solidissime, da confermare appunto anche attraverso la pratica della copia, cui non si sottrassero autorevoli oriundi come Johann Carl Loth)⁴⁴, e però anche, più ancora che nel Settecento, un'occasione di guadagno e di sfida. È in questa luce che vanno necessariamente interpretate le parabole di Alessandro Varotari detto il Padovanino e di Pietro della Vecchia. Maestro il primo del secondo, furono in modi differenti mossi dalla volontà di far rivivere lo spirito di Tiziano e del suo mondo. Padovanino

pagina a fianco
34. David Teniers il
Giovane, da Tiziano,
Ritratto virile. Dublino,
National Gallery
of Ireland

35. Livio Mehus, *Il genio della pittura*. Ubicazione ignota



37. Pietro della Vecchia, *Tiziano*. Washington, National Gallery of Art

– partito da una cultura fortemente condizionata dagli esempi della tarda maturità del cadorino (come prova la sua precoce copia della *Madonna Albertini* in una tela presso il Museo Diocesano di Padova) – risalì progressivamente alla fase giovanile del maestro di Pieve, che stilizzò in una formula chiarista di facile fruizione, destinata soprattutto alla descrizione di corpulente e sensuali Veneri. Ma è legittimo chiedersi se certe sue rivisitazioni tizianesche, per molto tempo considerate autografe del cadorino (come l'*Allegoria* del Kunsthistorisches Museum di Vienna; fig. 36), non nascessero con intenti, più che imitativi, propriamente fraudolenti⁴⁵. Ancor più netta in quest'ultimo senso fu la posizione del Vecchia, il cui camaleontico pennello – com'è stato a ragione definito – si applicò a replicare, in termini di volta in volta plausibili o inverosimilmente caricati, i modi di quasi tutti i protagonisti di quella straordinaria stagione: da Giorgione a Palma il Vecchio, da Tintoretto a Jacopo Bassano, non senza soffermarsi anch'egli sugli esempi di Tiziano sia giovane (in alcune liquide tavolette intrise di giorgionismo) sia vecchio, di cui riprodusse addirittura

almeno due supposti autoritratti a lungo ritenuti autentici, già nella collezione di lord Ashburnham e alla National Gallery of Art di Washington (fig. 37)⁴⁶. All'epoca egli era celebre anche per la sua attività di falsario, soprattutto di Giorgione, temuta dai collezionisti e magnificata dai critici amici. Non è infrequente imbattersi in sue opere ancora oggi considerate cinquecentesche e addirittura dello stesso cadorino. Un caso molto singolare si è registrato di recente. Si tratta di un *Ritratto virile* presentato sul mercato antiquario veneziano con l'attribuzione a Tiziano maturo e come tale in seguito pubblicato⁴⁷. L'opera – già esposta nel Museo di Cincinnati – è il risultato di un incalmo: la testa venne inserita entro una figura fittizia, verosimilmente proprio da Pietro della Vecchia, come dimostra il confronto con altre sue produzioni di tipo falsificatorio⁴⁸. A suo modo un testo affascinante, ma soprattutto una testimonianza scottante del grado di manipolazioni che le opere subirono anche in antico e di quanto sia delicato valutare adeguatamente una cronologia e un'attribuzione sulla base della sola riproduzione fotografica.

Va ancora ribadito che la pratica copiativa oscillante tra omaggio e frode coinvolse tanto i grossi nomi quanto i minori. Se il caso di Annibale Carracci menzionato da Malvasia ha tutta l'aria di essere episodico e di rientrare nel consueto *cliché* del camuffamento volto a dichiarare un grado paritetico rispetto al modello⁴⁹, più sistematica appare l'operazione tentata dal cremonese Giuseppe Caletti, attivo per lo più tra Ferrara e Venezia. Temperamento saturnino, sgangherato e a tratti geniale, si era guadagnato da vivere – secondo la testimonianza di Baruffaldi – vendendo tele tizianesche “cui aggiungeva un antico ed un patinato tale che faceva comparire i suoi dipinti per cose de' secoli passati”⁵⁰. In effetti, come già Vecchia, con cui fu in sicuro contatto, le sue imitazioni denunciano una gamma di riferimenti piuttosto ampia (da Dosso a Romanino, fino a Saraceni), puntando però soprattutto sulla maniera crepuscolare del Tiziano maturo, che talvolta alternò alle divulgazioni della cerchia, come dimostra la sua replica da Polidoro da Lanciano in una tela al Castello Sforzesco di Milano (figg. 38-39)⁵¹.

Di natura ancora diversa e molto contraddittoria sembra essere invece l'emulazione che in pieno Seicento offrì l'ultimo esponente della

dinastia dei Vecellio: quel Tizianello figlio di Marco che fu forse l'ispiratore di una biografia anonima del maestro apparsa a Venezia nel 1622, ascritta da più parti a Verdizzotti, e che in uno dei suoi rari dipinti – l'allegorico *Memento mori* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia – venne ad adottare uno schema paragiorgionesco figurando un soldato in armatura cinquecentesca e apponendo la firma *TIZIANVS VECCELLIVS IVNIOR*⁵². Ma il rapporto con l'antenato non era figurativamente meno generico di quello che caratterizzava qualsiasi altro retrospettivo lagunare dei suoi giorni; e anzi, in altre sue opere (come quelle in San Giacomo dell'Orio a Venezia), si dimostrò più profondamente attratto dalle novità luministiche di matrice caravaggesca.

Va infine segnalato che tra i seguaci i Tiziano va necessariamente posto anche colui che fu l'anello di congiunzione tra due secoli e due culture: quello Jacopo Palma il Giovane che, intervenendo *post mortem* sull'ultimo capolavoro del cadorino (la *Pietà* delle Gallerie: fig. 40), allungò le mani, più che su un quadro, su una grandezza inafferrabile⁵³.

I nomi delle fonti

Così con Palma si entra dunque nel Cinquecento. Prima di soffermarsi su casi e categorie, è bene porre sul tavolo gli elementi cruciali per il nostro discorso: a partire dai nomi degli allievi di Tiziano segnalati dalle fonti antiche. A questo riguardo va onestamente ammesso che le testimonianze d'epoca sono abbastanza reticenti⁵⁴.

Tra gli storiografi coevi Marcantonio Michiel – di solito assai attento alla cerchia giorgionesca – si limita a menzionare un non meglio specificato Stefano, allievo di Tiziano (per lo più, e con buone ragioni, riconosciuto nel tedesco Jan Stephan Calcar), all'opera in casa di Andrea Odoni, con interventi di tipo decorativo (cassapanche, letto e porte), e di Antonio Pasqualigo, con un lavoro eseguito a due mani col maestro ("el quadro grande della Cena di Cristo [...] in parte finita da esso Tiziano a oglio")⁵⁵.

Piuttosto vaga risulta pure la testimonianza di Giorgio Vasari, che incontrò personalmente Tiziano forse in occasione della sua visita lagunare del 1566 trovandolo in compagnia di Giovanni Mario Verdizzotti, che definiva "gentiluomo veneziano, giovane pien di virtù, amico di Tiziano ed assai ragionevole dise-



gnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati da lui, bellissimi"⁵⁶. Dai suoi brevi accenni sulla questione emerge la conoscenza di due collaboratori principali del maestro: il figlio Orazio, del quale ricorda l'abilità ritrattistica e il telero perduto in Palazzo Ducale, e Girolamo, di cui ammette in maniera piuttosto goffa di non conoscere neppure il cognome (Dente), ma sottolineando che "l'ha aiutato in molte opere"⁵⁷. Più incidentali appaiono le sue segnalazioni, tra i collaboratori del maestro, di Paris Bordon ("colui che più d'ogni altro ha imitato Tiziano", ma presso il quale "non vi consumò molti anni"), di alcuni "Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure" di cui non fa il nome (che in gioventù lo avrebbero aiutato a eseguire fondali paesistici) e di quel "Giovanni Fiammingo, che, di figure, così piccole come grandi, è stato assai lodato maestro, e nei ritratti maraviglioso,

38. Giuseppe Caletti, *Sposalizio mistico di santa Caterina*. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

39. Raffaello Sadeler, da Polidoro da Lanciano, *Sposalizio mistico di santa Caterina*



40. Tiziano, con completamenti di Jacopo Palma il Giovane, *Pietà*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare

come si vede in Napoli, dove è vivuto alcun tempo e finalmente morto” (ossia il sopra menzionato Calcar)⁵⁸. L'aretino tenne tuttavia a mettere in rilievo il fatto che “se bene molti sono stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di coloro che veramente si possano dire suoi discepoli; perciocché non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più e meno, secondo che ha saputo pigliare dall'opre fatte da Tiziano”. Il cadorino non avrebbe dunque creato una vera e propria scuola, per quanto vada aggiunto – recuperando una testimonianza di Karel van Mander – che suo allievo sarebbe stato anche l'olandese Dirck Barendsz, a Venezia tra il 1555 e il 1562⁵⁹.

Se ci si dovesse fondare su tale base, ci sarebbe poco da stare allegri: una cortina di omertà, ma meglio sarebbe dire di disinteresse, avvolgeva all'epoca la questione. In effetti perché non ce la si poneva. Chi invece ne avvertì il peso fu nel secolo successivo Carlo Ridolfi, in-

stancabile inseguitore di testimonianze orali, di carte significative e soprattutto di opere⁶⁰. Il suo resoconto sembra abbastanza meticoloso e parte dalla figura del fratello di Tiziano, Francesco. Di costui traccia un profilo poco lineare: da una parte ne elogia il talento autentico (che a un certo punto avrebbe suscitato l'invidia del più celebre congiunto) e dall'altro la carriera interrotta in un primo momento per la militanza nell'esercito dello Stato Veneto, in occasione delle vicende di Cambrai, e poi, a seguito della gelosia di Tiziano, dall'esercizio del commercio dei legnami (allorché “abbandonò quasi in tutto la Pittura, facendo solo qualche ritratto à petizione degli amici”). In effetti però sembra conoscere pochi suoi dipinti: a Venezia le ante dell'organo di San Salvador – eseguite nel periodo in cui, “sedati i tumulti d'Italia, se ne passò a Venetia in casa del fratello, ove dipinse varie cose” – e qualche opera minore (tre gonfaloni, tra cui uno per la “Compagnia de' Bombardieri”; a conferma delle sue frequentazioni militari); in provincia qualche pala, tra cui una però non sua (il *Noli me tangere* di Oriago, spettante a Jacopo Bassano)⁶¹.

Ridolfi prosegue passando in rassegna, nell'ordine, il figlio di Tiziano, Orazio, Nadalino da Murano, Damiano Mazza, Lorenzino, “Lamberto, Christoforo Suarz ed Emannuello Tedeschi”, Polidoro da Lanciano e Sante Zago. Da tale quadro emergono frammenti di informazioni disomogenee. Di Orazio anch'egli annota l'abilità ritrattistica e il perduto telero in Palazzo Ducale, “che per la sua bellezza credevasi ritocco da Titiano, ch'egli fece in concorrenza del Tintoretto e del Veronese”, inoltre i suoi soggiorni, al seguito del genitore, a Roma nel 1545 e in Germania nel 1548; verosimilmente sbagliò tuttavia quando ne additava l'indolente pigrizia e la pratica dell'alchimia (miraggio che semmai accedò, come suggerito di recente, la pecora nera della famiglia, suo fratello Pomponio)⁶². Dei tre allievi poi citati in sequenza – Natalino da Murano, Damiano Mazza e Lorenzino – Ridolfi fa rilevare la precoce scomparsa, che impedì loro di dimostrare le notevoli qualità⁶³. Del primo ricorda vari quadri di devozione e alcuni ritratti, sottolineando che operava a Murano e che smerciava i quadri sacri attraverso i botteggeri; del secondo elenca i lavori (in parte ancora esistenti) nella chiesa dell'Ospedaletto, in San Silvestro (ora nella Pinacoteca Nazionale di

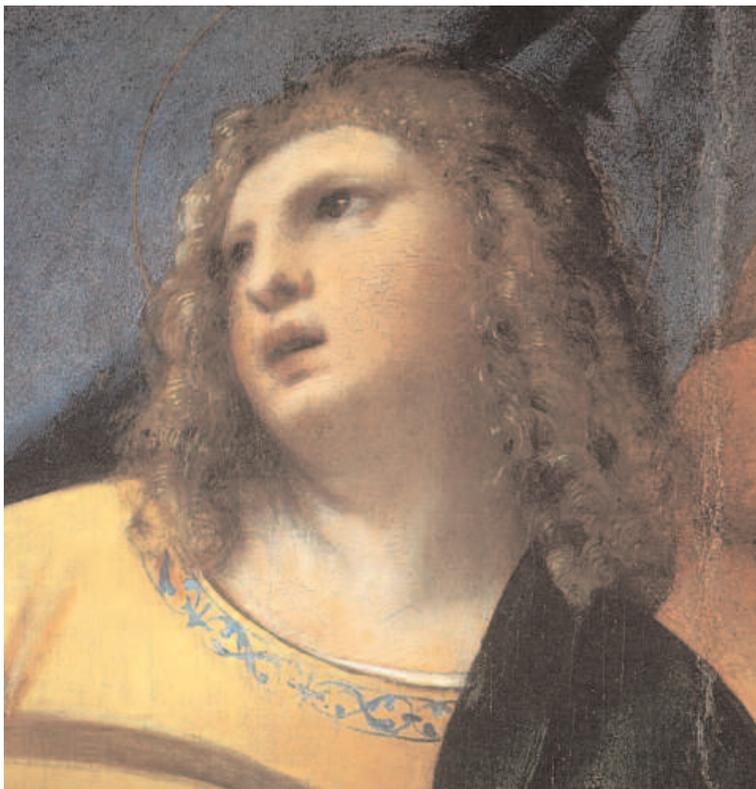
Bologna), due temi mitologici in casa Donato a Santa Maria Formosa e un *Ganimede rapito dall'aquila* in casa Assonica a Padova, talora riconosciuto nel quadro di identico soggetto alla National Gallery di Londra; del terzo invece solo l'affresco nella cappella Cavalli ai Santi Giovanni e Paolo. Dopo di loro menziona "Girolamo di Titiano" (anch'egli quindi, come Vasari, non ne conosceva il cognome Dente), specificandone l'oscura attività come copista presso lo studio e due sole opere: una pala in San Giovanni Novo e un ritratto⁶⁴. In un unico paragrafo accorpa quindi i tre stranieri "Lamberto, Christoforo Suarz ed Emanuello Tedeschi". Di Lambert Sustris specifica la collaborazione col maestro (ma anche con Tintoretto) in qualità di paesista e, quanto ai lavori indipendenti, cita la pala ancora oggi in Santa Maria in Vanzo a Padova, un "gentilissimo" *Sant'Eustachio* e una *Sommersione del Faraone* (perduti); di Cristoforo Schwarz ha conoscenza solo di un'incisione e di "un quadro di Nostra Signora lattante il fanciullo raramente colorita"; meno ancora sa dire di Emmanuel Amberger, del quale lamenta che a Venezia sopravviveva esclusivamente un capitello malamente ritoccato sul ponte di Santa Maria Mater Domini⁶⁵. Il capitolo si chiude dunque con Polidoro da Lanciano e Sante Zago; per Polidoro rileva un'attività essenzialmente di tematica devozionale smerciata attraverso i mercanti, mentre per Sante – noto soprattutto in qualità di frescante – induce il sospetto che avesse effettuato un soggiorno in centro Italia, tra Firenze e Roma, giacché ne rileva una sorta di ossessione anticheggiante e prestiti dalla colonna Traiana e da Michelangelo⁶⁶. Fuori da tale sezione, lo storiografo dedicava due profili pure a Giovanni Mario Verdizzotti e a Marco Vecellio: di Marco ricordando i molti lavori in Palazzo Ducale, i ritratti del doge Leonardo Donato ("che non volle essere giamai da altro ritratto e che gli procurò sempremai con la sua autorità impieghi e augumenti di fortuna"), le decorazioni nelle chiese e la morte occorsa nel 1611⁶⁷; dell'altro che "fu molto amico di Titiano, à cui servì con la penna negli interessi che aveva co' Principi e Signori" e che "da quello apprese a dipingere, e dilettavasi di far piccioli quadretti con paesi e figurine, quali toccò su la via del maestro, e alcuni se ne veggono negli studi"⁶⁸. Incidentali infine le annotazioni su Paris Bordon – che, con Vasari,

dice "posto in pratica con Titiano, nella cui casa non molto tempo si trattenne" – e su Parrasio Michiel, "molto familiare di Titiano, come habbiamo da alcune lettere" (allora in suo possesso e poi non individuate)⁶⁹.

Dunque Ridolfi presenta una panoramica assai ampia, in cui da un lato s'intende un tentativo di costruzione organica, con la ripartizione degli artisti in sottogruppi, ma che dall'altro rivela una difficoltà di documentazione non indifferente già ai suoi tempi. Un ultimo aneddoto, in apparenza inverosimile, ma che potrebbe avere una qualche base di verità, vale infine la pena di ricordare: quello relativo al clima di segretezza che regnava nello studio di Tiziano, rotto solo quando il maestro – volendo approfittare della curiosità degli allievi – "lasciava à bella posta le chiavi nel camerone, dove teneva le cose pregiate, ma non tantosto partito, quelli si davano à far copie delle opere più belle, stando un di loro alla scorta. Poscia à qualche tempo ravisando Titiano i quadri, raccoglieva le copie fatte da Discepoli, le quali da lui ritocche passavano per di sua mano"⁷⁰.

L'analisi delle fonti successive non fornisce ulteriori elementi particolarmente utili, se si eccettuano talune puntualizzazioni di Marco Boschini, che integra il catalogo di Francesco e che contraddice Ridolfi in merito all'attribuzione a Tiziano dell'*Angelo Raffaele* in Santa Caterina, rivendicato a Sante Zago (per quanto il suo allargamento della questione *scuola* a seguaci come Bonifacio, Pordenone, Giovanni Contarini e perfino Padovanino viene a confondere ancor più le acque)⁷¹. Se poco mi pare si ricavi dalla letteratura del XVIII secolo⁷², bisogna passare alle ricostruzioni degli eruditi ottocenteschi per veder ricomporre un quadro più attendibile: quindi a Ticozzi (1813), Cadorin (1833) e Crowe-Cavalcaselle (1881), ai cui ricchi sommari dunque si rinvia⁷³.

Incrociando tali dati con quelli ricavabili dalle carte d'archivio (in buona parte a seguito delle ricerche di questi ultimi) si ottengono conferme e integrazioni anche imprevedute⁷⁴. Tra le più significative, in estrema sintesi, si evince che nel 1513 Tiziano è aiutato da Antonio Buxei e da Ludovico di Giovanni, due pittori di estrazione belliniana; forse, s'è detto, i due allievi di cui non si fa il nome che lo affiancano nel 1516 a Ferrara. Tra i familiari, sappiamo che Francesco era al suo fian-



41. Domenico Mancini, *Madonna col Bambino e angelo musicante*. Lendinara, duomo, particolare

42. Tiziano, *Madonna col Bambino*. Bergamo, Accademia Carrara

co nel 1511 alla Scuola del Santo a Padova, che nel 1521 collabora con lui a Vicenza – assieme agli oscuri Gregorio e Bartolomeo – e che nel 1528 dimora in casa sua a Venezia. Orazio, nato intorno al 1525, era pittore già formato in occasione del viaggio a Roma del 1545, mentre ad Augusta nel 1548 vi era pure il ventisettenne Cesare (che lo dichiara nel suo volume sugli *Habiti antichi e moderni* del

1590) e che ancora nel 1570 è segnalato presso il maestro. Fra gli esterni, nel 1525 vi era in casa un “puto allora de anni quindexe circa”, identificato da più parti con Girolamo Dente, il quale – secondo una testimonianza dell’ambasciatore di Spagna del 1564 – avrebbe affiancato Tiziano per più di trent’anni. La nutrita colonia di stranieri, aperta almeno dai primi anni trenta da Calcar e rimpolpata via via da Sustris, Schwarz e Amberger, trova in quest’ultimo un importante referente all’interno dell’officina almeno dalla metà del settimo decennio: assieme a Marco e a Girolamo (e forse al pittore-mosaicista Valerio Zuccato), nel 1566-1567 realizzò i perduti affreschi nell’arcipretale di Pieve di Cadore; ma soprattutto il suo ruolo fondamentale nel processo produttivo del laboratorio è attestato da una testimonianza dell’antiquario Niccolò Stoppio, che in una lettera del 1568 a Max Fugger confessa che costui eseguiva molte opere poi ritoccate dal maestro e vendute come autografe.

Da altre vie si ricava la possibilità di una presenza in bottega del giovane Domenico Theotokópulos verso il 1567-1570, la reiterata autodefinizione di Simone Peterzano di essere “Titiani alumnus” e gli apprendistati nel 1563 del ventiduenne bresciano Pietro Rota, figlio di Cristoforo (quadraturista che collaborò col maestro nel vestibolo della Biblioteca Marciana e nel palazzo della Loggia di Brescia) e nientemeno che del nipote di Bernardo Tasso (come risulta da una lettera di Giovanni Francesco Agatone a Francesco Maria della Rovere II).

I silenzi delle fonti e opere senza nomi (o quasi)

Del puzzle dell’officina tizianesca si dispone dunque di un certo numero di tessere in ordine sparso, che si affiancano a presumibili lacune, delle quali pure non si può non tener conto.

Infatti, prima di ragionare su ciò che resta di questi nomi, è necessario ammettere che in più di qualche caso le fonti e le carte potrebbero non aver registrato vicende significative anche in merito alla questione ora affrontata, vicende che d’altro canto sembrano dichiarate, o quanto meno alluse, dalle opere: le quali, come ammoniva il massimo conoscitore moderno di fonti, Julius von Schlosser, sono i primi documenti per la storia dell’arte.

Certo: bisogna stare molto attenti a come si usano questi riscontri. Scorrendo le pagine

dedicate da Pallucchini ai seguaci coevi di Tiziano, o analoghe cavalcate di inseguimento stilistico tra i protagonisti delle diverse scuole, si ha da un lato la giusta percezione della centralità del maestro nel suo contesto ma dall'altro una sensazione di inverosimiglianza di fondo, come se si tendesse a ridurre la complessità degli intrecci storici nell'imbuto che conduce a colui che si è stabilito essere antesignano di un fenomeno epocale. E davvero bisogna evitare di immaginare la bottega tizianesca come un crocevia di giovani intenti a bussare di continuo a quella porta, per proporsi come allievi devoti, per un piatto di minestra o poco più, con l'intento di rubare il mestiere al genio.

Ma è altrettanto indubbio che i riepiloghi storiografici di Vasari o di Ridolfi – per limitarsi alle due fonti principali – appaiono condensati arciristretti e approssimativi di una realtà che, sgranandosi *ad annum* per tre quarti di secolo, sarà stata composta da una costellazione di contatti ed episodi per cui anche questo tipo di riscontri si rende assolutamente necessario. Non stupirebbe, ad esempio, se prima o poi, da qualche carta finora non individuata, emergesse la testimonianza di un rapporto tra il giovane Tiziano e il misconosciuto Domenico Mancini. Autore di una sola opera firmata, la *Madonna col Bambino* del 1511 a Lendinara (fig. 41), Mancini, pur appoggiandosi a uno schema derivato dalla pala di San Zaccaria di Giovanni Bellini, svela una tale aderenza allo stile coevo del maestro da suggerire a un prestigioso tizianista come Charles Hope di riferirgli opere capitali della giovinezza del cadorino, come la paletta del Prado e la *Madonna col Bambino* della Carrara di Bergamo (fig. 42)⁷⁵. L'ipotesi è impossibile da sostenere: ma l'affinità linguistica dovrebbe risultare emblematica di un nodo più o meno stretto perso nelle trame della storia. E ovviamente il discorso non vale solo per i veneti, ma anche per quanti da altre regioni venivano a lavare i propri panni in laguna. Basti ricordare il tributo che all'inizio del secolo svelano alcuni lombardi come Romanino e Moretto: errori attributivi risolti in loro favore di recente o da tempo (dal *Risorto* Contini Bonacossi del primo all'*Ostensione delle croci* del secondo a Brescia) appaiono significativi del grado di adesione alle matrici tizianesche da costoro maturato nella fase formativa⁷⁶.

Un settore ancora tutto da esplorare, per rica-



var dati utili in tale prospettiva, è quello delle copie da originali del maestro eseguite da pittori apparentemente non della bottega o della stretta cerchia. Esse pongono numerose questioni: in primo luogo quella delle modalità della desunzione (cioè se il contatto fu con l'opera o con l'artefice) e in secondo quella del grado di dipendenza dalla maniera dell'autore del modello che rivelano (che, se assai pronunciata, potrebbe legittimare l'ipotesi di un rapporto personale – magari anche di discepolato – tra i due). Il seguente esempio illustra molto bene questo punto. Della sopra

43. Bernardino Licinio, *Madonna col Bambino*. Parigi, Galleria Sarti

44. Lorenzo Luzzo, *Madonna col Bambino*. Già Roma, mercato antiquario



45. Jacopo Fallaro, *Urbano V consegna l'abito dei gesuati ai beati Giovanni Colombini e Francesco Vincenti*. Torino, Sanpaolo Imi

pagina a fronte

46. Anonimo veneziano del 1540 circa, *Venere in un paesaggio*. Firenze, Galleria degli Uffizi

47. Anonimo veneziano del 1540 circa, *Prova di Mosè*. New York, H. Shickman Gallery (in deposito presso l'Israel Museum di Gerusalemme)

48. Anonimo veneziano del 1540 circa, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Girolamo*. Padova, collezione privata

menzionata *Madonna col Bambino* della Carrara, eseguita da Tiziano verosimilmente tra il 1508 e il 1510 (fig. 42), ci sono giunte due copie particolarmente interessanti: una, già ragionata da Joannides⁷⁷, firmata da Bernardino Licinio e datata 1514, l'altra apparsa di recente sul mercato antiquario romano con un generico riferimento alla scuola del pittore (figg. 43-44)⁷⁸. La prima denuncia una maggiore libertà compositiva rispetto al prototipo: modifica infatti il rapporto tra le figure e il paesaggio, inserendo a destra un accigliato san Giuseppe e un intemperante Giovanni Battista, che richiama Gesù all'ordine pretendendogli la croce della sua futura Passione; ma la distanza tra le morbide superfici indagate dal cadorino e quelle un po' legnose del bergamasco è enorme. Licinio eseguì quella variante senza avere alle spalle una formazione orientata su Tiziano, quale è invece svelata dalla seconda. In quest'altra, infatti, al di là della reiterazione del modello in termini più fedeli, si coglie il prioritario tentativo di penetrare nell'operazione formale espressa dal cadorino, centrata sull'avvolgimento atmosferi-

co di figure e paesaggio, e così alludendo a un dialogo non episodico e anzi assai profondo tra i due. Considerando che la data di questo secondo pezzo non può evidentemente cadere molto dopo l'esecuzione dell'originale, fuori da uno stretto circuito di frequentazioni si dovrebbe immaginare il responsabile di tale esercizio intento in una ricerca affannosa delle poche opere pubbliche del Vecellio visibili allora a Venezia. E pare davvero poco probabile. Chiunque egli sia stato (a mio parere l'opzione preferibile è in favore del giovane Lorenzo Luzzo, del quale Vasari precisò che lavorò con Giorgione – e dunque Tiziano – al Fondaco dei Tedeschi)⁷⁹, non potrebbe aver raggiunto un simile risultato se non a seguito di una personale condivisione di almeno un tratto della vicenda paragiorgionese del cadorino.

Il perimetro del *tizianismo* comprende numerose 'nicchie' che conservano testimonianze utili ai fini della presente ricerca e che, se non conosciute a dovere, possono condurre a errori di valutazione talora molto vistosi. I *classici* "cataloghi completi" di Pallucchini, Valcanover e Wethey, pur così diversi tra loro per impostazione e risultati, presentano un criterio di selezione delle opere abbastanza simile: inserendo giustamente anche numerosi pezzi di discussa e dubbia autografia, portatori di precedenti (magari insostenibili) riferimenti alla mano del maestro, celano all'evidenza svariati prodotti non solo della bottega ma anche di una più larga cerchia. Ma non è detto, tuttavia, che i nomi segnalati dalle fonti come quelli di maggior prossimità all'arte del maestro siano i migliori di cui si può disporre in un tentativo di ripartizione attributiva. Com'è noto, per tante epoche e scuole – e quella veneta del Cinquecento non fa eccezione – la schiera dei minori ancora in attesa di un'adeguata focalizzazione è amplissima e in presenza di prodotti che non denunciano caratteri stilistici inequivocabili è sempre preferibile adottare parametri di giudizio improntati alla massima prudenza.

Ancora con un esempio 'tizianesco' poco noto. Prima che approdasse nella collezione del Banco San Paolo di Torino con una dubitativa ascrizione al cadorino, questa grande tela (fig. 45) transitò per un lungo periodo sul mercato antiquario internazionale, fermandosi temporaneamente presso la Central Picture Gallery di New York e apparendo a due

aste nel 1991; la prima a New York, con un riferimento a Bonifacio Veronese, la seconda a Venezia, con quello più roboante al cadorino⁸⁰. Si sapeva che si trattava di un relitto dell'organo della chiesa dei Gesuati, in più occasioni descritto da Boschini e da altre fonti come opera di Tiziano. Essa rappresenta *Papa Urbano V che conferisce l'abito dei gesuati ai beati Giovanni Colombini e Francesco Vincenzi* e in origine era abbinata a un'Annunciazione perduta. Con il passaggio della chiesa ai domenicani nel 1668, fu spostata nella sacrestia di Santa Maria del Rosario, dove venne segnata da Zanetti nel 1733 e da Tosi nel 1777, sempre come di Tiziano. Con la soppressione dell'ordine, assieme al *pendant*, era stata destinata da Pietro Edwards alle Gallerie dell'Accademia, ma prese presto altre vie: nel 1830 era nelle mani della vedova del restauratore Giuseppe Baldassini e del nipote di costui, Bortolo Adami, nel 1848 in quelle di Guglielmo De Bon (dove lo vide Cicogna) e nel 1879 in quelle di Tranquillo Chiodo; l'anno seguente espatriò⁸¹. Prestigiosi studiosi hanno abbracciato l'attribuzione tradizionale senza indugi. In un'expertise del 16 agosto del 1923, Theodor Frimmel lo fece precisando sul 1502-1503 la datazione precoce indicata da Boschini ("di mano di Tiziano delle sue prime"), sulla base del confronto con lo *Jacopo Pesaro presentato da papa Alessandro VI a san Pietro* di Anversa. In seguito – in tre perizie separate del 1959 – tizianisti doc come Rodolfo Pallucchini (26 settembre), Giuseppe Fiocco (27 settembre) e Antonio Morassi (ottobre) confermarono il tradizionale riferimento, con Pallucchini che in una successiva occasione ritardò la datazione al 1540-1541 circa⁸². Ovviamente nessuno di questi studiosi inserì il pezzo nelle sue pubblicazioni sul maestro: forse avevano cambiato idea dopo aver formulato i loro certificati, o più plausibilmente ci credevano poco fin dall'inizio, praticando quella consuetudine alla doppia verità (pubblica e privata, accademica e commerciale) su cui s'è richiamata l'attenzione nel precedente volume di questa stessa rivista⁸³. Fatto sta che l'opera era descritta – con la precisazione del nome del reale autore – nientemeno che da Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568. All'interno della biografia di Jacopo Sansovino, l'aretino infatti specificava che "è anco pittore di assai buon nome in Venezia Iacopo Fallaro, il quale ha nella chiesa





49. Luca Antonio Busati,
*San Girolamo
in un paesaggio.*
Collezione privata

degli Ingiesuati fatto ne' portegli dell'organo il beato Giovanni Colombini, che riceve in concistoro l'abito dal Papa, con buon numero di Cardinali⁸⁴.

Fallaro? Chi era costui? La nostra ignoranza è pressoché totale: i repertori riportano solo la menzione vasariana (slegata dall'opera) e il *Dizionario biografico degli italiani* non lo annovera⁸⁵. Eppure una commissione di questo genere non è irrilevante: testimonia prestigio e riconosciuta abilità. E in effetti – pur senza essere un capolavoro (la composizione appare piuttosto ingenua e sbilanciata) e in più versando in un pessimo stato di conservazione (Edwards riferiva di due “cadaveri”⁸⁶ – il dipinto presenta caratteri anche di un certo interesse, considerando l'intensità cromatica, il *ductus* rapido e abbozzante, e soprattutto l'intensità ritrattistica: si osservino i vescovi e i cardinali in primo piano, che sembrano quasi testimoniare fattezze reali. Ora, se da un certo punto di vista la maniera del Fallaro non può essere definita in senso stretto *tizianesca*, da un altro appare chiaro che si trattò di un minore sicuramente in contatto *anche* con il cadorino, e che, se non fosse per le condizioni rovinose della tela, varrebbe la pena di tentare un accostamento ad alcuni pezzi solitamente inseriti tra le opere attribuite alla sua cerchia.

Un discorso analogo può esser fatto a riguardo degli svariati sottogruppi che si potrebbero circoscrivere una volta messa in ordine la mole di materiali che compongono il problema della cerchia e della bottega. Anche in

questo senso il ritardo degli studi di area veneta rispetto a quel che si registra per quelle toscane e lombarde non aiuta ad affrontare la questione. Eppure esistono nuclei di indubbio risalto, cui varrebbe la pena di prestare attenzione. Uno tra i più interessanti – su cui prima o poi varrà la pena di tornare – si ottiene accostando una *Venere dormiente in un paesaggio* agli Uffizi (che innesta nello schema della *Venere* di Dresda desunzioni dal *Giove e Antioppe* del Louvre), una *Prova di Mosè* della Shickman Gallery a New York in deposito presso l'Israel Museum di Gerusalemme, una *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Girolamo* già sul mercato antiquario austriaco come di Bonifacio Veronese (figg. 46-48) e due *Sacre conversazioni* nella Pinacoteca Civica di Vicenza assegnate a Francesco Vecellio: opere di notevole tenuta qualitativa, realizzate verso il quarto decennio del secolo da un anonimo fortemente condizionato dai modelli tizianeschi e in bilico tra Francesco Vecellio, il primo Polidoro da Lanciano e Giampietro Silvio⁸⁷.

Nomi senza opere (o quasi)

Alle opere senza nome corrispondono, d'altra parte, nomi senza opere. E ciò a partire dai primi attestati collaboratori del maestro: Antonio Buxei e Ludovico di Giovanni, al suo fianco nel 1513 per i previsti lavori in Palazzo Ducale⁸⁸. Se del secondo non si conosce nulla di sicuro (il *Ritratto di dotto* a Polesdon Lacy, portatore dell'enigmatica iscrizione “pictor Ludovice 40 rgh ma”, indicato come suo da Heinemann desta forti perplessità)⁸⁹, per il primo qualche spiraglio si aprirebbe qualora lo si identificasse con quel Luca Antonio Busati per anni inseguito da Anchise Tempestini, che lo riconobbe nel copioso anonimo che egli stesso aveva in precedenza ricostruito sotto la denominazione di “Maestro Veneto dell'Incredulità di San Tommaso”⁹⁰. L'ipotesi non mi sembra escludibile a priori, anche perché esiste un *San Girolamo* di collezione privata proprio di quegli anni (fig. 49) che palesa la rielaborazione di un'idea tizianesca notata attraverso un disegno, un'incisione e, forse, una tavola frammentaria⁹¹. Tuttavia al riguardo non c'è nulla di certo, e anzi Tempestini tenderebbe a separare Luca Antonio Busati da Antonio Buxei, accogliendo per quest'ultimo un ristretto accorpamento di opere costruito da Federico Zeri attorno a una *Sacra*

Famiglia della Walters Collection a Baltimora (in seguito però slegate da Giorgio Fossaluzza, che le ripartiva tra Giovanni Battista da Udine e il primo Pellegrino da San Daniele)⁹². La questione dunque è abbastanza complicata. Resta il fatto però che tutti e tre i nomi chiamati in causa (Busati, Buxei e Ludovico) erano artisti da tempo in contatto con Giovanni Bellini, e che quindi non si possa immaginare per loro una filiazione artistica tizianesca.

Facendo un lungo salto negli anni, fra gli intrinseci di Tiziano indicati dalle fonti la cui opera risulta oscura, due si segnalano con particolare risalto. Il primo è quel Giovanni Mario Verdizzotti che Vasari trovò accanto all'anziano maestro a Venezia e del quale lodò l'abilità paesistica in disegni e dipinti. Di lui è nota l'attività come illustratore librario ed esiste un disegno firmato, particolarmente sensibile e sciolto, al Landesmuseum di Brunswick⁹³. Ma dipinti non se ne conoscono e al momento sembra impossibile stabilire se avesse avuto un qualche ruolo operativo all'interno della bottega. Ben più pesante risulta però l'assenza di documenti visivi che svelino la fisionomia pittorica di quell'Emmanuel Amberger che negli anni sessanta potrebbe essere stato uno dei perni dell'officina. Come già ricordato, se di lui Ridolfi lamentava la mancanza di prove a Venezia (tranne un capitello deturpato), un testimone assolutamente attendibile come Niccolò Stroppio lo definiva "uomo eccellente, fa per lui [Tiziano] il più possibile, in seguito egli vi aggiunge qualche tocco e vende come di sua mano"⁹⁴. Figlio del ben noto Cristoforo Amberger, si presenta a noi solo con un disegno che non consente di dire praticamente nulla in rapporto a quanto ora indagato⁹⁵. Ma forse anche questo è un dato indicativo: vi si tornerà alla fine.

Appena meno nebulose appaiono le figure di tre dei giovani segnalati da Ridolfi: Lorenzino, Sante Zago e Natalino da Murano. Del primo si conosce un monumentale affresco decorante il monumento Cavalli in San Zanipolo, riferitogli da Ridolfi: una realizzazione roboante e impetuosa, non immune da suggestioni pordenonesche e tintoretiane, apparentemente in nessun rapporto con Tiziano⁹⁶. Che all'epoca Lorenzino avesse conosciuto una qualche celebrità è indicato – come già aveva rilevato Fisher – dal fatto che venne sorprendentemente annoverato tra i migliori pittori



50. Da Lorenzino, *Cupido dormiente*. Londra, taccuino dei dipinti di Andrea Vendramin



veneziani da Giulio Cesare Gigli nella sua *Pittura trionfante*⁹⁷. Si può peraltro aggiungere che un suo *Cupido dormiente* si trovava all'inizio del XVII secolo nella collezione veneziana di Andrea Vendramin, come appare dallo schizzo nel taccuino conservato alla British Library (fig. 50)⁹⁸. Il dipinto è, logicamente, ingiudicabile, ma dalla composizione si può arguire un riferimento anticheggiante indirizzato su un *paragone* che fece a lungo parlare alla corte di Isabella d'Este, e di lì l'intera Italia artistica: quello sulla preminenza tra un marmo attribuito a Prassitele e uno analogo del giovane Michelangelo⁹⁹. Non si può esclu-

51. Jacopo Tintoretto, *Vulcano sorprende Venere e Marte*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, particolare

52. *Cupido dormiente*. Wiltshire, The Corsham Court Collection

53. Sacrestia della chiesa di San Sebastiano, Venezia



dere che il mediatore di tale conoscenza possa esser stato proprio quello Jacopo Tintoretto alla cui maniera, come s'è detto, Lorenzino fa riferimento nell'affresco *Cavalli*, considerando che nel *Cupido dormiente in secondo piano nel Vulcano che sorprende Venere e Marte* di Jacopo a Monaco si ripropone lo schema adottato in opere che si suppongono dipendenti dal perduto prototipo michelangiolesco, come un marmo a Corsham Court (figg. 51-52)¹⁰⁰.

Seguendo Ridolfi, di Natalino si è per molto tempo considerata la pala nel duomo di Ceneda, un'opera che tuttavia di recente Giorgio Fossaluzza ha stornato verso il catalogo di Girolamo Dente¹⁰¹. L'ipotesi è fondata su indizi documentari solidi, e se la sottrazione a Natalino non dà problemi, li pone semmai l'aggiunta a Girolamo, la cui produzione – come si sottolineerà a breve – è nell'insieme terribilmente disomogenea. Comunque sia, una traccia importante per Natalino è fornita da Vasari, che nella biografia di Battista Franco, trattando di Jacopo Tintoretto, afferma che quest'ultimo “nella sagrestia di San Sebastiano, a concorrenza di Paulo da Verona [...], fece sopra gl'armarj Moisè nel deserto, et altre storie, che furono poi seguitate da Natalino pittore viniziano e da altri”¹⁰². Ora, di tali lavori dall'aretino riferiti a Tintoretto resta solo

l'*Adorazione del serpente di bronzo*, su cui la critica s'è peraltro divisa in merito all'auto-grafia¹⁰³, mentre l'insieme risulta in vero uno dei più interessanti e meno studiati della metà del Cinquecento veneziano (fig. 53). Nella decorazione della sacrestia, sotto al luminoso soffitto di Veronese, si alternò una schiera di artisti che non si firmarono, ma che sono stati variabilmente identificati: Ridolfi riteneva che Bonifacio Veronese fosse l'autore “del sacrificio d'Abramo, della scala di Giacob e del Battesimo di Cristo”¹⁰⁴, mentre la critica novecentesca ha proposto di volta in volta i nomi – oltre che di Bonifacio – di Domenico Brusasorci, Raffaello Torlioni, Battista di Giacomo, Antonio Palma, Maarten de Vos, Andrea Schiavone, Francesco Vercellio, fino appunto a Natalino da Murano, al quale secondo von Hadeln spetterebbe l'*Adorazione dei pastori* (data però in seguito a Schiavone da Berenson, a un nordico da Pallucchini, ad ambito bonifacesco dall'Augusti e, incredibilmente, a Saraceni da Fischer)¹⁰⁵. Non è certo questa la sede per ripercorrere nel dettaglio la genesi di tale contesto, interessantissimo anche dal punto di vista della congiuntura di committenza, ma è necessario quanto meno ricapitolare dati sfuggiti anche di recente interpolandoli con qualche appunto nuovo, che qui si presenta

in via congetturale e interlocutoria. Dunque apro una parentesi.

I lavori della sacrestia di San Sebastiano iniziarono, nelle murature, nel 1543. A volerli era stato il veronese fra' Bernardo Torlioni, che resse il convento per oltre trent'anni quasi ininterrotti. Fu lui a sollecitare l'intervento del giovane Caliari e fu evidentemente lui a incaricare suo nipote Raffaello Torlioni – pittore e musico nella città scaligera – di eseguire le tre tele che nella sacrestia decorano la parete di fondo: ossia la *Crocifissione* centrale e i santi *Sebastiano* e *Onofrio* che l'affiancano. I documenti di committenza non ci sono pervenuti, ma quanto riferito nel 1760 da Sajnello pare degno di fede¹⁰⁶. Che i tre dipinti siano veronesi è certo. La *Crocifissione* rielabora quella di Domenico Brusasorci in San Fermo con estrema fedeltà; d'altra parte Torlioni e Brusasorci (cui la tela veneziana è stata pure in prima persona attribuita) erano amici e avevano collaborato in Santo Stefano a Verona nel 1547¹⁰⁷. Se lo zio Bernardo aveva pensato di affidargli un intervento più esteso, fu forse a causa della sua morte repentina (occorsa tra il 1550 e il 1555, probabilmente nel 1551) che dovette affidarsi ad altri artisti. Nella parete a destra si susseguono il *Sogno di Giacobbe*, la *Sommersione del faraone* e la *città Natività*. I primi due sono, a mio modo di vedere, attribuibili con buona sicurezza rispettivamente ad Antonio Palma e a Giulio Licinio, sulla base del confronto con opere sicure, e aggiungendo che del *Sogno di Giacobbe* esiste il modello presso la Pinacoteca Nazionale di Atene¹⁰⁸; della terza s'è detto. La parete successiva presenta il *Sacrificio di Isacco*, il *Battesimo di Cristo* e l'*Orazione nell'orto*, tre interventi da riferirsi al medesimo artista: un anonimo estremamente dotato, in evidente rapporto con Bonifacio Veronese, ma con altrettanto palesi richiami a Lambert Sustris nei paesaggi. Nella quarta parete la *Risurrezione di Cristo* (da Pallucchini e dalla Augusti data ad Antonio Palma) sembra della stessa mano della *Sommersione del faraone* – e quindi di Giulio Licinio – mentre l'*Adorazione del serpente di bronzo* è della bottega di Tintoretto, non si può escludere di quel Giacomo Galizzi cui di recente sono stati assegnati molti pezzi tradizionalmente ascritti al giovane Jacopo¹⁰⁹. Stando così le cose, e prendendo per buone le parole di Vasari, se non altro per la prossimità cronologica, Natalino dovrebbe essere il re-



sponsabile o della *Natività* ascrittagli da von Hadeln (un dipinto che sollecita un confronto anche con la coeva produzione di Battista Franco) oppure delle tre tele adiacenti. Considerando il fatto che la segnalazione vasariana sembrerebbe indicare in Natalino il primo responsabile della decorazione della sacrestia, dopo Paolo e Tintoretto, verrebbe da indirizzarsi appunto sulla parete di ingresso. Così fosse, merita di aggiungere che al medesimo artista va riferita con sicurezza anche un'*Orazione nell'orto* di collezione privata, che spicca per la bellissima soluzione dell'apostolo visto di spalle accasciato orizzontalmente a terra (fig. 54)¹¹⁰. In ogni caso, nessun 'tizianismo' sembra individuabile. Su Sante Zago le perplessità non sono minori. Le fonti cinquecentesche (Pino e Dolce) lo

54. Natalino da Murano (?), *Orazione nell'orto*. Collezione privata

55. Sante Zago (?), *Sacra Famiglia*. Già Monaco di Baviera, mercato antiquario



56. Jan Stephan Calcar, *Melchior von Brauweiler*. Parigi, Musée du Louvre

tratteggiano come un frescante bizzarro e oscuro, con figure “senza significato né suo, né d'altrui” (Pino, 1548), con ossessioni anti-cheggianti – poi richiamate anche da Ridolfi – e con il mito di Raffaello, la cui abilità ad affresco “non cessa di predicare a ciascuno Santo cognominato Zago” (Dolce, 1557)¹¹¹. Dunque par difficile, come anticipato, che non fosse stato in qualche momento nell'Urbe. Ma le opere segnalate in antico sembrano perdute¹¹², se si eccettua l'*Angelo Raffaele* già in Santa Caterina, ascritto da Ridolfi al cadonino e invece rivendicatogli con fermezza da Boschini¹¹³. Quello dell'*Angelo Raffaele* è peraltro un caso a dir poco emblematico di quanto ampia possa risultare la forbice della valutazione critica, andando dal riconoscimento di un prezioso autografo tizianesco della prima fase (dal 1508 al 1514) alla retrocessione a un minore attivo vari decenni dopo; con tutto quel che ne consegue in merito al livello di *qualità* che in esso si può cogliere. La seconda ipotesi è stata abbracciata da Creighton Gilbert, che ha costituito un grup-

po di opere, a mio avviso sostanzialmente omogeneo, costituito – oltre che dall'*Angelo Raffaele* – da una *Madonna col Bambino* già nella Collezione Cook a Richmond, da una *Sacra Conversazione* e da un *Angelo musicante* alla Doria Pamphilj (poi peraltro rivendicati *in toto* da Morassi al giovane Tiziano)¹¹⁴. Sia o meno di Zago, questo gruppo andrà integrato con l'aggiunta di una *Sacra famiglia* già sul mercato antiquario di Monaco (che all'evidenza si salda con l'esemplare Doria-Pamphilj: fig. 55)¹¹⁵ e ancora di una *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* già nella collezione del duca di Marlborough¹¹⁶.

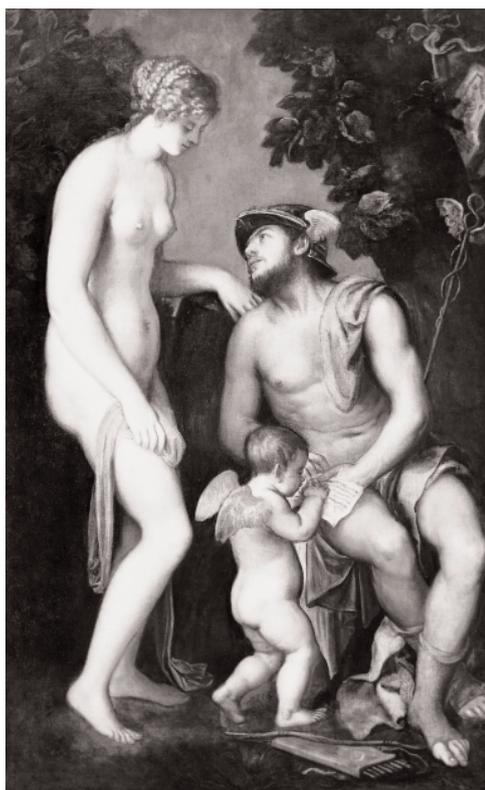
Tra cerchia, scuola e bottega

Dopo simili necessarie premesse, sarà possibile entrare nell'area nevralgica della questione, passando in rassegna le fisionomie artistiche meglio riconoscibili per stabilire quale grado di *tizianismo* esse rivelino e per tentare di ripartirle entro quelle categorie del “sistema solare tizianesco” che aiutino a distinguere tra seguaci, membri della cerchia, collaboratori occasionali e presenze strutturate nella *bottega*. In questa sede, ovviamente, lo si farà in termini estremamente sintetici, con pochi abbozzi finalizzati al tema, anche perché queste figure propongono numerose e intricate questioni, alcune meritevoli di appositi approfondimenti. Ma qualche nuovo spunto si può comunque fornire, e soprattutto il quadro generale che ne risulta conduce a risultati, a mio parere, abbastanza indicativi.

Tra i più indagati nomi delle fonti vi sono, senza dubbio, gli stranieri¹¹⁷. Senza soffermarsi su Dirck Barendsz – la cui lettura in chiave tizianesca mi sembra molto forzata e, se un contatto col maestro vi fu, esso sarà stato assai meno profondo di quanto non sembri dire van Mander (che in realtà lo tratteggia come una sorta di portinaio della bottega)¹¹⁸ – si deve ammettere che in tempi scalati e in modi paragonabili Calcar, Sustris e forse Schwarz collaborarono col maestro.

Quanto a Calcar, l'annotazione di Michiel che il suo “quadro grande della Cena di Cristo” in casa Pasqualigo fu “in parte finita da esso Tiziano a oglio” comporta due conclusioni a mio modo di vedere inevitabili: ossia che intorno al 1532 egli lavorava *all'interno* dell'officina di Tiziano (che evidentemente mai sarebbe intervenuto in un lavoro eseguito fuori da essa)¹¹⁹ e che all'epoca dalla bottega usciva-

no lavori a due mani chiaramente identificabili come tali. Non si dovrà certo immaginare una *partnership*, ma piuttosto un rapporto di *collaborazione occasionale* sotto l'egida del caposcuola, come spesso se ne registrano all'epoca (e che la storiografia moderna tende però a sottovalutare)¹²⁰. Probabilmente formatosi sulla scia di van Scorel, a Venezia Calcar dovette accostarsi presto al cadorino, da cui assorbì l'abilità impaginativa e l'acutezza psicologica che lo contraddistinguono. I due suoi ritratti datati 1536 e 1540 (il *Melchior Manlich* già a Berlino e il *Melchior von Brauweiler* del Louvre; fig. 56) appaiono impossibili senza la conoscenza diretta dei prototipi tizianeschi – vorrei dire della mentalità con cui sono stati concepiti – e tuttavia, com'è stato a ragione osservato, documentano un'indubbia autonomia di riferimenti, che rende possibile il raffronto anche con moduli bonifaceschi, tintoretiani e perfino toscani¹²¹. Pure nei termini a un tempo d'intersezione e indipendenza si configura la tangenza tizianesca di Lambert Sustris, il cui profilo – a partire dalla pionieristica riesumazione compiuta da Alessandro Ballarin negli anni sessanta – è stato di recente indagato specialmente da Mauro Lucco, Vincenzo Mancini, Nicole Dacos e Bert Meijer¹²². Non sempre le conclusioni dei sopra menzionati studiosi collimano, anzi: ma è indubbio che si sia arrivati a un punto in cui la figura di Sustris si staglia da protagonista sul fondale lagunare, spiccando per la capacità di saldare le peculiarità nordiche di cui era portatore a formule veneziane desunte in particolare da Tiziano. Tuttavia anch'egli arrivò al suo cospetto da artista già formato. Probabilmente allievo di Jan van Scorel, nel 1536 era a Roma allorché appose la firma sulla volta della "grotta nera" della Domus Aurea assieme ai colleghi Maarten van Heemskerck e Hermannus Posthumus. Di lì si direbbe nel Veneto: non è chiaro se prima a Padova, dove lasciò opere di delibata eleganza (come il ciclo ad affresco nella Villa dei Vescovi a Luvigliano e la pala in Santa Maria in Vanzo menzionata da Ridolfi), oppure – ed è assai più probabile – a Venezia, dove avrà forse bussato alle porte delle botteghe su cui cadeva la maggior parte delle commissioni pubbliche: quelle di Bonifacio e di Tiziano, i due capiscuola cui allude nelle sue prime prove di sapore lagunare. Ma appunto di artista già definito si trattava, non di un appren-



57. Lambert Sustris,
Educazione di Cupido.
El Paso Museum of Art

disto alle prime armi. Così le sue capacità saranno state indirizzate verso mansioni in cui dimostrava particolare inclinazione, come quella paesistica indicata da Ridolfi (si ricordi che, secondo Vasari, Tiziano fin dagli esordi delegava a volte tale compito a nordici, e non era il solo nella Venezia di quegli anni: anche Lotto e Tintoretto), oppure in lavori, per dir così, subappaltati dal maestro, come potrebbe esser stato il caso delle opere di Calcar segnalate da Michiel in casa Odoni. Certo è che talvolta Sustris desume dal cadorino schemi che ripropone quasi letteralmente (come quello della *Venere di Urbino* nella sua redazione ad Amsterdam e nell'*Ecce Homo* del Palazzo Pubblico di Siena recentemente recuperato da Meijer)¹²³ e talaltra li rielabora con straordinaria aderenza concettuale (come nel caso dell'*Educazione di Cupido* di El Paso, non per nulla per molto tempo riferita a Tiziano; fig. 57)¹²⁴. Più delicato è invece il tentativo di sforbiciare con precisione gli interventi che l'olandese può aver condotto nei lavori licenziati dal pittore di Pieve. Fisher additava i fondali della *Presentazione di Maria al tempio* della Carità e della *Venere con organista* di Berlino, mentre Pallucchini puntava l'attenzione su quello nel *Carlo V seduto* di Monaco¹²⁵. D'altra parte se, come tutto lascerebbe credere,

58. Christoph Schwarz, *Coriolano abbraccia la madre*. Magnadola di Cessalto, Villa Giunti, particolare



Sustris accompagnò Tiziano nei viaggi alle corti imperiali del 1548 e del 1552, ciò significa che egli – pur avendo una bottega personale – in determinate occasioni rimaneva un collaboratore del maestro.

Su una sorta di doppio registro linguistico sembrerebbe invece muoversi la mano di Schwarz, sulla cui presenza nel Veneto – che cadde tra il 1570 e il 1573 – si è recentemente soffermato Bert Meijer¹²⁶. In effetti esistono due pezzi sicuri che presentano plateali desunzioni dai modelli del cadorino, entrambi al Kunsthistorisches Museum di Vienna: un *Compianto su Adone morto* e un *Cristo deposto nel sepolcro*. In vero in essi il grado di tizianismo non è però elevatissimo e soprattutto nelle altre opere convincentemente da Meijer riferite alla fase italiana del pittore si manifestano ben più vincolanti riferimenti proprio a Sustris e perfino alla cerchia di Paolo Veronese, con cui venne a collaborare nell'esteso ciclo di affreschi di Villa Giunti a Magnadola di Cessalto (fig. 58): qui la componente tizianesca è praticamente nulla e la vecchia attribuzione a Fasolo e Montemezzano la dice lunga sull'operazione stilistica palesata. È possibile che Schwarz sia entrato nell'orbita tizianesca proprio grazie a Sustris e non si può escludere che agli esordi della sua parabola vada annoverata anche una fase 'mimetica' nella bottega del vecchio

caposcuola, ma non vi sono prove di ciò¹²⁷. Tra gli italiani bisogna ammettere la possibilità di una frequentazione dell'*atelier* del cadorino da parte di Paris Bordon, Parrasio Michiel e Damiano Mazza.

Sebbene oscuri, nulla esclude che i primi passi pittorici del trevigiano (nato nel 1500) possano aver avuto luogo in essa. Come sottolineato dalla Canova e da Pallucchini¹²⁸, è più che verosimile che Vasari abbia raccolto dalle sue labbra tale confessione, segnata dall'amarezza per quel maestro per nulla "vago d'insegnare a' suoi giovani"; di lì l'uscita dallo studio, la rivalità del cadorino e l'inseguimento del modello giorgionesco, che – seppur interpretato in modi per noi inconsueti, perché svincolati da espliciti richiami figurativi – rappresenta la chiave dell'intero suo percorso, segnato da un'assoluta coerenza di indirizzi e di modi. Se in generale dall'esempio tizianesco egli dimostra di aver trattato in particolare una certa attitudine compositiva, riproponendone le formule semmai mascherate (come nella pala giovanile dell'Accademia Tadini di Lovere, la cui Madonna rovescia quella nella *Fuga in Egitto* della Collezione Bath)¹²⁹, non si può escludere che in qualche lavoro del maestro sul 1518-1523 si celi la collaborazione del giovane Paris. S'è pensato all'*Annunciazione* Malchiostro nel duomo di Treviso, dove in effetti

alcuni passaggi potrebbero rammentare le primissime prove del trevigiano; ma in tal senso la critica non si è dimostrata concorde, e credo non lo sarà mai¹³⁰.

Plausibile è pure la segnalazione di Ridolfi che un tratto della carriera di Parrasio Michiel si sia incrociato con quella di Tiziano, del quale sarebbe stato amico. Oggi la fisionomia artistica di Parrasio s'inquadra nell'ottica del prevalente influsso di Paolo Veronese, con cui fu di certo in prioritario contatto: si pensi solo alla *Pala di San Giuseppe di Castello* del 1573 (dove si autoritrasse adorante il Cristo morto forse sulla base di un disegno predisposto dallo stesso Caliarì) o alla complicata *Allegoria* del Prado, del 1575, che sembra uscita dal pennello migliore di Carletto (cui era in effetti attribuita)¹³¹. Ma ben prima, sulla metà degli anni cinquanta, quando era all'incirca trentenne, elaborò opere il cui stile illustra un tizianismo non generico né mediato: come il *San Lorenzo* per il Palazzo dei Camerlenghi ora nell'omonima chiesa vicentina, che nella cromia vellutata e nel tocco scivolante insegue il punto di sviluppo del fare tizianesco nel primo lustro di quella decade (fig. 59)¹³². Benestante e colto, egli fu al centro di una rete di relazioni in cui era facile entrare in rapporto col cadorino: da Pietro Aretino a Paolo Giovio, da Girolamo Parabosco ad Andrea Calmo ad Ortensio Lando. Verrebbe da pensare che Tiziano dispensasse i suoi veri insegnamenti a chi gli faceva comodo...

L'analisi stilistica delle poche opere sicure giunte fino a noi suggerisce una dipendenza dalla maniera tarda del maestro di Damiano Mazza. Il profilo artistico di questo pittore – di cui Ridolfi esaltava il talento, interrotto dalla morte in giovane età – è stato un po' deformato da una critica che ne fece proseguire la carriera fino alla vecchiaia, accostandogli dipinti che davvero nulla hanno a che vedere con lui¹³³. Deceduto, come dimostrato di recente, nello stesso 1576 in cui spirò il Vecellio¹³⁴, può esser valutato in particolare sulla base di alcuni *Santi* alle Gallerie dell'Accademia provenienti dalla Scuola dei Sartori, dalla pala di Noale del 1573 e da quella per l'Ospedaleto, realizzata nel 1575. In tutti questi pezzi egli esibisce, direi in modo sempre più sensibile, la volontà di emulare il tocco vibrante del vecchio cadorino, con risultati di indubbia qualità. Ridolfi, che aveva aperto il suo ritratto sottolineando come egli "alcuna



volta contrafface mirabilmente la maniera del maestro", aveva puntato la sua attenzione specialmente sul "Ganimede rapito dall'Aquila, quanto il naturale, creduto per la sua esquisitezza di Titiano" che si trovava in Palazzo Assonica a Padova: un pezzo che è stato per lo più riconosciuto nell'esemplare di quel soggetto alla National Gallery di Londra¹³⁵. Tuttavia già Gould aveva rilevato un'incongruenza con la provenienza del quadro londinese, che fin dal 1664 era segnalato come di Tiziano in Palazzo Colonna a Roma; aggiungendo che nel 1856 Otto Müндler ne aveva visto una copia, poi dispersa, presso la collezione del notaio Meneghini a Padova, precisamente ri-

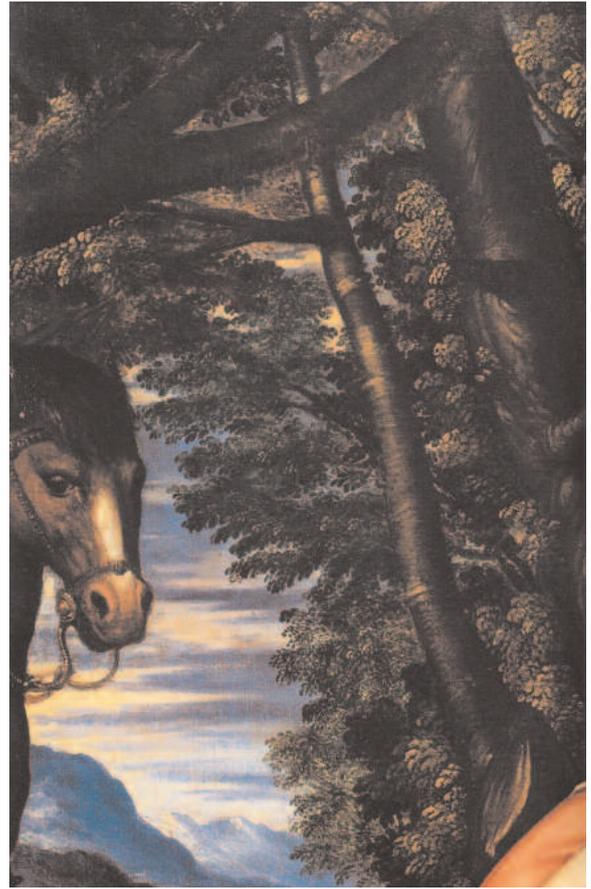
59. Parrasio Michiel, *San Lorenzo*. Vicenza, chiesa di San Lorenzo, particolare

60. Damiano Mazza, *Ganimede rapito da Giove*. Collezione privata



61. Gian Paolo Pace, Ritratto postumo di *Giovanni dalle Bande Nere*. Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare

62. Simone Peterzano, *Angelica e Medoro*. Già New York, Roy Fisher Gallery, particolare



ferita a Mazza¹³⁶. Della composizione è nota un'ulteriore redazione nella collezione Kisters a Kreuzlingen, però più piccola, non dunque identificabile con quella a grandezza naturale del quadro già Assonica¹³⁷. Merita quindi di esser presentata un'altra versione che ha ottime probabilità di essere il dipinto menzionato da Ridolfi (fig. 60): questo ottagonò già in collezione privata a Venezia (noto a Pallucchini e a Morassi, che nelle perizie se lo rimpallavano tra Tintoretto e Tiziano...), appena più piccolo di quello londinese (170 × 170 cm contro 177 × 186 cm), esibisce una pennellata sbazzata e fiammeggiante, non immune da un preciso richiamo a Tintoretto, analoga a quella che dà corpo agli angeli dell'*Incoronazione di Maria* dell'Ospedaletto¹³⁸.

Più difficile è invece esprimersi su altri casi. A partire da quello di Gian Paolo Pace, una figura sfuggente, sulla quale di recente s'è registrata una notevole confusione¹³⁹. A lui quasi certamente spetta un *Ritratto postumo di Giovanni dalle Bande Nere* nelle collezioni medicee, menzionato dal 1560 alla fine del 1800 come di Tiziano, finché Gronau, nel 1905, sulla base di riscontri più che persuasivi, non

lo restituì al Pace (fig. 61). In effetti si trattava di un'opera inizialmente affidata a Tiziano, ma che il cadorino non eseguì mai; fu dunque sostituito da quel "Gian Paolo Pittore" che l'Aretino elogia in una lettera del 1545 in cui si descrive il quadro, e che va identificato con quel Gian Paolo Pace (o Pase) presente ad Augusta nel 1543 e tra gli anni quaranta e sessanta attivo per lo più tra Venezia e Padova. La tela degli Uffizi in effetti manifesta un marcata emulazione tizianesca, forse in qualche misura determinata anche dall'implicito confronto con il cadorino determinato dalle congiunture di committenza¹⁴⁰. Simile carattere si riscontra anche nel *pendant* ritrattistico di *Emilia e Irene da Spilimbergo* alla National Gallery di Washington: un caso molto singolare, perché sul secondo dei due (come attestato da una testimonianza del 1560 e confermato dall'esame dell'opera) intervenne personalmente Tiziano per portare a compimento quel che il Pace aveva lasciato a uno stato di abbozzo avanzato¹⁴¹. Ma oltre a questi pezzi nulla di sicuro del pittore mi pare giunto fino a noi (giacché suscitano molti dubbi ascrizioni apparentemente motivate come

quella del *Ritratto di Alessandro Alberti con un paggio* sempre a Washington) e soprattutto il suo catalogo paga la sovrapposizione con il bergamasco Gian Paolo Lolmo, con cui è sovente confuso¹⁴².

Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo Tiziano risulta in documentato rapporto con alcuni esponenti della famiglia Rosa di Brescia. Cristoforo e Stefano collaborarono con lui come quadraturisti nel 1559-1560 nel vestibolo della Biblioteca Marciana e nel 1563 nel Palazzo della Loggia a Brescia; sappiamo inoltre che nel medesimo 1563 Pietro – figlio di Cristoforo – era andato “ademparar a dipingere da ms. Tiziano”¹⁴³. Le prove di quest'ultimo giunte fino a noi alludono in effetti a una formazione in chiave tizianesca¹⁴⁴, mentre per gli altri due il grado di interazione col Vecellio sembra veramente assai ridotto. Persi durante un incendio nel 1575 i lavori bresciani (peraltro compiuti dal maestro con ampio ausilio della bottega)¹⁴⁵ e altri interventi segnalati dalle fonti a Venezia, Cristoforo e Stefano nell'incorniciatura della *Sapienza* marciana si presentano come abilissimi e ridondanti prospettici, che il cadorino dovette scegliere solo per conferire la massima enfasi architettonica alla sua tela.

Se nulla consente di avallare il raccordo intravisto da Ridolfi tra il cadorino e Polidoro da Lanciano – un pittore autonomo che (al di là della derivazione dall'*Assunta* dei Frari evidente nella pala di analogo tema da poco riscoperta nella cappella del castello di Moritzburg)¹⁴⁶ raccolse spunti piuttosto eterogenei, oltre che da Tiziano, anche da Francesco Vecellio, Bonifacio e Giuseppe Porta – due casi a parte appaiono quelli di Simone Peterzano e di El Greco.

Il primo, noto all'epoca per la maniera estremamente sofisticata e oggi invece soprattutto per aver introdotto all'*ars pingendi* Caravaggio, in varie opere e documenti si firmava “Tiziani alumnus”¹⁴⁷. Roberto Longhi aveva pensato a una sorta di millantato credito, ma le fonti antiche, sia lombarde che venete (Lomazzo e Gigli) e talune opere accreditano una sua formazione lagunare. Come da poco precisato¹⁴⁸, nacque nel 1535 e dovette trovarsi a Venezia almeno dall'inizio degli anni sessanta. Di recente sono state recuperate due sue impegnate prove forse da scalarsi tra la fine di quel decennio e l'inizio del successivo: una *Venere e satiri* già di Piero Corsini (poi acqui-



sita per Brera) e la lievemente più tarda *Angelica e Medoro* presso Roy Fisher a New York (fig. 62)¹⁴⁹. Si tratta di opere preziose, che ammantano il richiamo a Tiziano (precisato nella prima nei debiti dal *Giove e Antioppe* del Louvre e dalla *Danae* di Vienna) all'interno di una formula molto cerebrale, che amalgama effetti cromatici desunti da Paolo Veronese con un gusto paesistico d'impronta nordicizzante. Esiti di questo tipo lo confermano quale artista indipendente di certo già fuori dal perimetro della bottega tizianesca. Ma che in quest'ultima egli avesse più di una connessione è accertato dalla sua paternità di almeno un paio di redazioni di un'*Allegoria della musica* per lungo tempo assegnate a Parrasio Michiel e che in un recente contributo Mina Gregori ha persuasivamente rivendicato al lombardo¹⁵⁰. Secondo la studiosa cremonese, all'insegna della sua amicizia con Parrasio (cui annette un'ulteriore serie di opere di tematica mitologica) si spiegherebbero inoltre certi 'venetismi' poi appresi dal giovane Merisi. Ma, come si indicherà nel paragrafo seguente, quella serie non spetta a Parrasio, bensì a Girolamo Dente: e ciò tenderebbe a

63. El Greco, *Annunciazione*. Toledo, Museo di Santa Cruz, particolare



64. Francesco e Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino e i santi Dorotea e Girolamo*. Glasgow, Art Gallery, particolare

condurre Peterzano ancor più all'interno dell'officina tizianesca.

Quanto a El Greco, i dati sono pochi e poco chiari¹⁵¹. Egli giunse da Creta a Venezia agli inizi del 1567 e vi rimase fino al 1570. Per molto tempo lo si è identificato in quel "valente giovane suo discepolo" raccomandato da Tiziano a Filippo II nel dicembre del 1567. Oggi al riguardo v'è minore sicurezza. A prescindere da ciò, restano opere giovanili in cui il rinvio all'arte del cadorino o è testuale (come nell'*Annunciazione* considerata in apertura; fig. 30) oppure comunque ben riconoscibile nell'emulazione di una pennellata complessa e imprevedibile. Ma anche nel suo caso la referenza tizianesca non è univoca, inseguendo Domenico pure gli esempi di Tintoretto e Jacopo Bassano, ai quali dedica parole di sincera ammirazione nell'edizione delle *Vite* vasariane da lui postillata giunta fino a noi¹⁵². Con l'andata a Roma i suoi parametri si allargarono ulteriormente, come dichiara visivamente con l'autoritratto (perché questo

credo che sia), accanto a Giulio Clovio, Michelangelo e appunto Tiziano nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis. Come da tempo rilevato, l'immagine del vecchio cadorino compare inoltre tra gli astanti in una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* già nella collezione Broglio di Parigi: indizio, sembrerebbe, di un rapporto affettivo che potrebbe alludere a una frequentazione abbastanza stretta. Ma da un altro punto di vista basterebbe considerare il siderale percorso che dalle prime opere candiate (legate alla cultura bizantina e agli ibridismi lessicali dei cosiddetti Madonneri) lo conduce a capolavori ineguagliati di pittura in essenza "tizianesca" - come quella palesata, ad esempio, nel *Giulio Clovio* di Capodimonte o nell'*Annunciazione* del Museo di Santa Cruz a Toledo (fig. 63) - per descrivere un'immersione profonda nei modelli e nel mito del cadorino. Certo: se proprio al suo servizio nella bottega o in un inseguimento solitario tra chiese e gallerie, è difficile a dirsi. Personalmente propenderei però per la prima ipotesi.

In bottega

Già da questi primi riscontri emerge un quadro a mio parere abbastanza indicativo, con una domanda di fondo. Quasi tutti coloro che con certezza o con buona probabilità frequentarono il Vecellio e il suo laboratorio lo fecero per periodi conclusi, dimostrando poi, con la pluralità di riferimenti esibita nelle opere autonome, che essi - a differenza di quanto in precedenza avevano fatto tanti discepoli di Giovanni Bellini - non si proponevano quasi mai come prosecutori ortodossi del maestro, reiterandone le formule più riconoscibili in tal senso. Perché?

La risposta non è facile. L'idea di una bottega 'aperta', specie nella prima metà del secolo - con artisti di riconosciuta abilità e sostanzialmente indipendenti cui Tiziano si appoggiava per dar corso alle crescenti commissioni - pare davvero plausibile. Un meccanismo di questo tipo sembra alla base anche del rapporto con suo fratello Francesco, di certo il primo collaboratore chiaramente riconoscibile. Il suo percorso trentennale, dopo gli appassionati ma in parte fuorvianti contributi di Giuseppe Fiocco, attende un'indagine rinnovata, delicata anche in quanto interferisce col riconoscimento dell'autografia di opere solitamente assegnate al consanguineo¹⁵³.

Su di lui una fonte di prima mano è costitui-

ta dall'orazione funebre recitata a Pieve di Cadore da Vincenzo Vecellio in occasione della morte, occorsa nel 1559¹⁵⁴. Del suo rapporto con Tiziano si dice però assai poco: solo che giunsero assieme a Venezia quando egli aveva dodici anni (ma non si sa bene chi dei due fosse il maggiore)¹⁵⁵ e che il suo talento era riconosciuto dal congiunto. Ma, incrociando le opere pervenute fino a noi con alcuni illuminanti recuperi documentari individuati tra '800 e '900, il quadro si fa più chiaro. Sappiamo infatti che per almeno due decenni – dall'inizio del secondo alla fine del terzo – essi ebbero, quanto meno, occasioni di lavorare gomito a gomito (a Padova nel 1511 e a Vicenza nel 1521) e di condividere la vita quotidiana (Francesco fu testimone delle nozze del fratello nel 1525 e nel 1528 dimorava presso di lui a Venezia). I dipinti confermano tale vincolo.

Nel *Miracolo del cuore dell'avar* alla Scuola del Santo di Padova, giusto accanto al *Miracolo del neonato* del fratello, Francesco si presenta come una sorta di Tiziano 'diminuito'. In scena l'episodio su un monumentale edificio classicheggiante, aprendo al centro un'ariosa ambientazione paesistica ed esibendo a chiare lettere un rinvio all'ormai definita maniera del fratello. Se la composizione generale è dunque quanto di più "tizianesco" in questi anni si potrebbe individuare, due dettagli suggeriscono inoltre una fattiva collaborazione: lo schivo personaggio inginocchiato di fronte al baule in cui si recupera il cuore dell'avar (sulla cui invenzione e realizzazione pare lecito ipotizzare un quanto meno parziale intervento tizianesco) e la citazione dell'amorino sospeso al centro dell'arco, desunta dalla *Salomè* alla Galleria Doria Pamphilj di Roma¹⁵⁶. In tale contesto l'interazione tra i due è ulteriormente confermata dal recupero, sotto al *Miracolo della navicella* di Francesco, di una sinopia certamente di mano di Tiziano che dunque, a questo punto, va individuato sugli stessi ponteggi occupati dal fratello¹⁵⁷. Se a Padova i pagamenti sembrerebbero differenziati, e dunque si deve supporre una qualche reciproca autonomia, in seguito si è di certo innanzi a un'unica *équipe* capitanata da Tiziano. In occasione dei perduti affreschi nella Loggia del Capitano a Vicenza, realizzati nell'estate del 1521, le carte segnalano che il capobottega riscosse 100 ducati, per pagare trenta giornate di lavoro a



65. Francesco Vecellio, *San Teodoro*. Già Crema, mercato antiquario

Francesco e 47 e 37 rispettivamente agli oscuri "socii" Gregorio e Bartolomeo, cui sarà verosimilmente spettata la preparazione dei muri e dei materiali: vi sono però fondati motivi di credere che, dopo la predisposizione dei disegni e dei cartoni da parte di Tiziano, Francesco possa aver giocato un preponderante ruolo nell'esecuzione complessiva¹⁵⁸.

Tutto ciò autorizza a intravedere un saldo intreccio tra i due, che riguardò le opere sia dell'uno che dell'altro. Per Francesco va riconosciuto che molte delle sue migliori produzioni sollecitano quesiti sul possibile intervento di Tiziano. Così è capitato, ad esempio, per la giovanile *Madonna col Bambino* di Sedico, che s'impone nello spazio con un equilibrio e una ritmica davvero degna della fase più classica del maestro, al punto che Suida vi vide la sola mano tizianesca, mentre molti parlarono esplicitamente di collaborazione¹⁵⁹. Viceversa più di recente è stato riaperto il dibattito sull'*Adorazio-*



66. Girolamo Dente, *Concerto bacchico*. Già Firenze, Giuseppe Bellesi

67. Girolamo Dente, *Venere e amorini*. Già Vienna, Dorotheum

ne dei pastori del Museum of Fine Arts di Houston, tradizionalmente ascritta a Francesco ma per la quale Joannides pensa piuttosto a un originale di Tiziano rilavorato dal fratello¹⁶⁰. Il discrimine, o l'ago della bilancia, torna a essere sempre quello della *qualità*. Così, in pre-

senza di pezzi il cui carattere rinvia platealmente all'arte giovanile di Tiziano, ma senza che l'esecuzione appaia consona (come ad esempio nella *Venere e amore* della Wallace Collection di Londra)¹⁶¹, il naturale richiamo alla bottega tenderebbe a indirizzarsi nel riferimento appunto a Francesco, che per i primi due decenni risulta, alla fin fine, il solo nome praticabile. Certo, bisognerà valutare attentamente di caso in caso, ma che esistessero le condizioni per interventi dell'uno nelle opere dell'altro è a questo punto più che ovvio. Personalmente sono convinto che nella *Madonna col Bambino tra i santi Dorotea e Gerolamo* di Glasgow quest'ultimo santo – che spicca per l'energia e il modellato sapientemente plastico – spetti proprio a Tiziano (fig. 64)¹⁶², mentre tra i molti tasselli inediti o poco noti che possono essere messi in rapporto alla figura di Francesco, mi limito a presentare il modelletto (o piuttosto una redazione memorativa) dell'anta d'organo di San Salvador raffigurante *San Teodoro*, dal tocco delicato e tremulo (fig. 65)¹⁶³.

Più o meno in concomitanza con il ritorno di Francesco in Cadore, dove le fonti lo descrivono intento in attività commerciali e istituzionali e coi pennelli praticamente appesi al chiodo, doveva essere uscito dalla fase formativa quel Girolamo Dente che stette al fianco di Tiziano per trent'anni. S'è ricordato che a Vasari e a Ridolfi apparve in vesti così oscure da fargli perdere addirittura il cognome. In verità non fu proprio così. Girolamo Dente ebbe per tutta la vita anche un'attività indipendente: prima favorita dal fratello prete (la pala di Ceneda e quella perduta per San Giovanni Novo), poi da altri congiunti (l'*Annunciazione* per la sala dell'Albergo della Carità a Venezia, ora a Mason Vicentino) e ancora giovandosi dei contatti con l'alto Veneto intrattenuti dall'*atelier*. La ricostruzione della sua fisionomia artistica, dopo i primi contributi di von Hadeln, Zarnowski e Fisher, è un risultato abbastanza recente e si deve soprattutto alle ricerche di Fossaluzza, Lucco e Claut¹⁶⁴. Da esse riemerge un pittore di livello sostanzialmente mediocre, di sconcertante discontinuità e che già in antico si riteneva imparagonabile al maestro¹⁶⁵. Se infatti nella pala di Ceneda (del 1540 circa) egli esibisce una certa padronanza compositiva – come poi in seguito in quelle di Mel e della Pinacoteca di Ancona – altri lavori denunciano un'imbarazzante difficoltà immaginativa, che si esprime in una

tendenza a un confuso appiattimento paratattico delle figure, con evidenti limiti persino di costruzione prospettica¹⁶⁶. Tale appare, ad esempio, nella citata *Annunciazione* del 1558, nella pala dell'anno seguente per Santa Maria dei Battuti di Belluno (ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e nell'*Assunzione di Maria* per Sant'Elpidio a Mare, firmata e datata 1564, da poco illustrata¹⁶⁷: tutti dipinti in cui i riferimenti all'illustre caposcuola sono ridotti al minimo, se non addirittura inesistenti. Eppure si riscontra un secondo binario nella produzione di Girolamo, viceversa orientato alla reiterazione più o meno pedissequa degli schemi tizianeschi. Ci si riferisce alla *Sacra Famiglia* di Dresda e, in parte, alle *Quattro stagioni* di collezione privata (in cui peraltro tenne a esibire un forbito incastro michelangiotesco); ma soprattutto a un'*Allegoria dell'amore* esemplata su quella del cadorino al Louvre, nel 1995 presentata a una mostra su El Greco e l'Italia come autografa di Tiziano¹⁶⁸, e al gruppo di opere dalla Gregori assegnate a Parrasio Michiel, che all'evidenza appartengono al Dente¹⁶⁹. Si tratta di un *Concerto bacchico* di ubicazione ignota (già ascritto a Girolamo da Fisher; fig. 66)¹⁷⁰, del *Cerere, Bacco, Diana, Cronos e amorini* della Galleria del Castello di Praga e di una *Venere con Cupido e un satiro* alla Galleria Borghese. A esse può esser facilmente aggiunta, pure di esplicita matrice vecelliana, questa *Venere con amorini allo specchio* non da molto a un'asta Dorotheum a Vienna (fig. 67)¹⁷¹.

Pare tuttavia difficile che una simile produzione potesse esser smerciata *tout court* dall'officina tizianesca come del maestro e si può immaginare che, nella maggior parte dei casi, fosse autonoma e proposta a buon prezzo a clienti di palato poco raffinato o a quanti, giunti sulla soglia dell'officina, si rendevano conto della difficoltà, se non dell'impossibilità, di portarsi a casa gli autografi del maestro. Passando a Orazio, tutto sommato bastano le tele di Calalzo (1566) per inquadrarne precisamente il carattere e il livello¹⁷². Come gran parte della produzione di Girolamo, esse pure si contraddistinguono per l'imbarazzante povertà compositiva (santi debordanti da nicchie fuori misura; una goffa *Annunciazione* sorprendentemente ignara di quella appena licenziata dal padre per San Salvador; una *Natività* e una *Presentazione al tempio* stipate e risucchiate in primo piano), ma



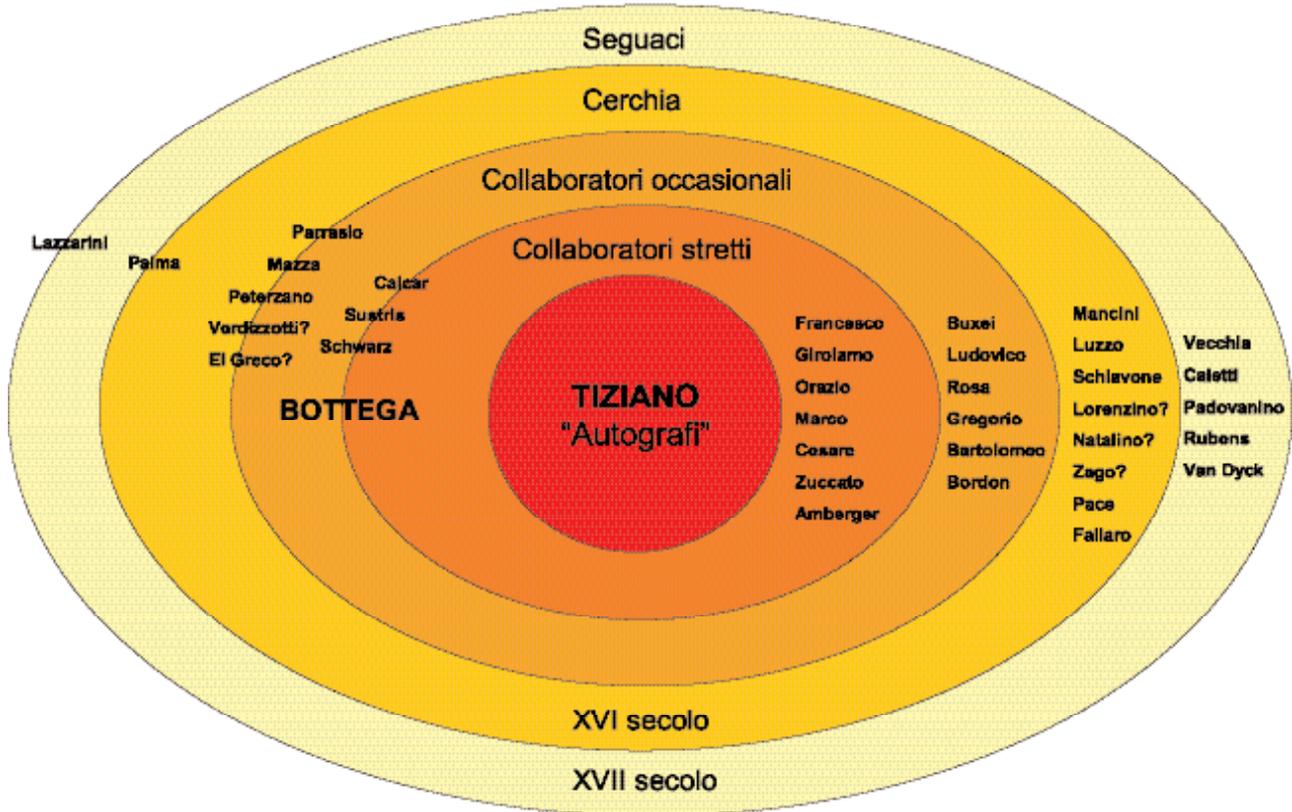
68. Orazio Vecellio, *Adorazione dei Magi*. Calalzo, chiesa parrocchiale

dall'altro lato manifestano un'innegabile abilità ritrattistica che si evince nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 68): una dote confermata dall'esemplare firmato reso noto nel 1987 da Francis Russell, che sollecita il confronto con alcuni pezzi in bilico tra l'ascrizione al padre e quella alla stretta cerchia¹⁷³. Tale inclinazione ritrattistica era del resto già stata segnalata da Vasari e c'è da credere che costituisse il personale contributo di Orazio all'attività dell'*atelier*. A giudicare dalle tele di Calalzo, appaiono davvero più che legittimi i sospetti manifestati in antico sulla corresponsabilità di Tiziano nell'esecuzione del perduto telerio in Palazzo Ducale e quelli che la critica moderna riserva al *Crocifisso* dell'Escorial (che in una lettera a Filippo II del 1559 Tiziano stesso indicava come del figlio)¹⁷⁴: troppo vibrante, quest'ultimo, per stare al fianco di quanto resta di Orazio. È da credere che il padre avesse cercato di accreditarlo come il suo vero e unico erede, e dunque come il prosecutore della bottega di famiglia anche dopo la sua scomparsa. Ben presto però si sarà reso conto che le sue qualità erano assai limitate e che, al di là di compiti specifici, forse egli poteva servirgli soprattutto nelle vesti di agente riscossore di crediti, come in

69. Marco Vecellio,
*Madonna col Bambino,
san Marco, la Fede
e la Fortezza*. Pieve
di Cadore, palazzo
della Magnifica
Comunità

70. Cesare Vecellio,
Ultima Cena. Pieve
di Cadore, chiesa
di Santa Maria Nascente





effetti attesta una lunga serie di riscontri documentari¹⁷⁵.

Nessuna genialità va riconosciuta neppure a Marco, la cui attività prima della scomparsa del capobottega è ignota e che però è ben analizzabile nelle molte opere eseguite allorché si trovò – e per molti decenni – a guidare le redini dell’officina lasciata quasi deserta dalla morte di Tiziano, di Orazio e di Zuccato. Tranne il doge Leonardo Donato, nessuno più credeva che in essa si rinnovassero le memorabili creazioni del caposcuola: eppur questo deve esser stato il cavallo di battaglia di Marco, che evidentemente tentò di giocare la carta dell’assoluta ortodossia. Lo fece non solo portando a compimento teleri lasciati interrotti da Tiziano, come la *Fede* in Palazzo Ducale, ma anche ideando composizioni che sì, nel senso generale, riecheggiano le ultime dell’avo, ma abbassandole a un grado di sostanziale superficialità, impoverite e banalizzate, con forme destrutturate e colori mai accesi. Così egli appare nelle sue opere in Palazzo Ducale, in San Giacomo a Rialto e in Cadore (fig. 69)¹⁷⁶.

Se nulla mi pare si possa dire a riguardo dell’attività pittorica di Valerio Zuccato (che tuttavia ebbe un ruolo non irrilevante nelle sorti

dell’ultima bottega)¹⁷⁷, l’analisi di quella di Cesare non fa che confermare come pure costui – che aveva partecipato alle imprese in terra tedesca e che per anni aveva verosimilmente intinto i pennelli negli stessi oli di Tiziano –, uscito dall’alveo di quest’ultimo e messosi da solo alla prova in terra cadorina, figurativamente appaia spesso contraddittorio. Interventi come quello per il soffitto della parrocchiale di Lentiai sono talmente lontani dall’idea di pittura del cugino, da suscitare pesanti interrogativi sul rapporto tra livello esecutivo, pagamenti e comunità di destinazione¹⁷⁸. Ma ben più dignitoso egli appare invece quando riceve commissioni di un certo peso come *L’Ultima cena* del 1585 in Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore (fig. 70) e il *San Silvestro* di Parola (per i quali rielabora meticolosamente modelli tizianeschi) oppure per i ritratti allogatigli dall’amico Odorico Piloni, in cui si sforza di raggiungere una presentazione di dignità umanistica¹⁷⁹.

Il sistema solare tizianesco

Giunti a questo punto, prima di passare a quello definito come il “buco nero” del maestro – l’ultimo dei passaggi di questa panora-

71. Schema del “sistema solare tizianesco”



72. Tiziano e bottega, *Polittico*. Dubrovnik, cattedrale, particolare



73. Girolamo Dente, *Santa Veneranda*. Torcello, Museo

mica concentrica – è bene riannodare i fili di quanto detto e provare a disporre i tasselli del puzzle in una collocazione plausibilmente corretta. Si tratta, logicamente, di un abbozzo generale, di un *work in progress* le cui inevitabili sfocature sollecitano ulteriori e specifiche verifiche: può comunque aiutare a visualizzare un fenomeno che, come s'è visto, al di là dei tanti interrogativi irrisolti, risulta a un tempo complesso ed estremamente fluido.

In modo schematico e puramente indicativo delineerei dunque il “sistema solare tizianesco” come segue (fig. 71).

Al centro di tutto sta ovviamente Tiziano con i suoi *autografi*, in parte effettivamente tali e in parte, specie nella fase matura, realizzati grazie all'intervento della *bottega*. Quest'ultima sarà costituita da coloro che – sulla base di fonti e documenti, ma non solo – possono essere indicati come i suoi *collaboratori più stretti*: ossia il gruppo familiare composto da Francesco, Girolamo, Orazio, Marco e Cesare, affiancati dai fidati Valerio Zuccato ed Emmanuel Amberger. Tra essi in determinati frangenti possono essere annoverati i nordici Calcar, Sustris e forse Schwarz, ma la loro saltua-

rietà e la precoce indipendenza impediscono di accoglierli, se non appunto per alcune fasi, tra le presenze stabili. Bisogna dunque ammettere l'esistenza di una fascia di *collaboratori occasionali*, in cui trovarono posto artisti assoldati o per specifiche committenze (Antonio Buxei, Ludovico di Giovanni, Gregorio e Bartolomeo, Cristoforo e Stefano Rosa) o agli esordi ma presto autonomi (Paris Bordon, Parrasio Michiel, Damiano Mazza, Simone Peterzano, forse El Greco). Va sospeso il giudizio su coloro di cui non ci sono giunte opere che consentono di dare un giudizio sul grado e sul carattere del loro tizianismo: ci si riferisce, *in primis*, a Giovanni Mario Verdizotti, il cui stretto rapporto col maestro è comunque indubitabile, e agli enigmatici Lorenzino, Natalino da Murano e Sante Zago. Non stupirebbe tuttavia se questi ultimi si situassero nell'ampio contesto di *cerchia* (o scuola esterna, che dir si voglia), in cui tanti personaggi di differente livello si mossero: da Domenico Mancini a Lorenzo Luzzo, da Gian Paolo Pace a Schiavone, da Jacopo Fallaro a Polidoro, fino allo stesso Jacopo Palma il Giovane. Con la cesura del 1576 – al di là dell'attività di quel che restò della bottega lagunare del maestro (ossia Marco, dato che Cesare s'era ormai radicato in Cadore) – si aprì quindi la lunga stagione dei *seguaci*, che giunse fino alle Accademie ottocentesche, se non oltre, e che di volta in volta vide sfilare emulatores, copisti, falsari e i tanti pittori di razza che inseguivano gli originali del maestro come gli umanisti i codici classici.

Il “buco nero”

Concludendo le riflessioni sul tema, credo dunque che sia chiaro che si debba ragionare non sulla *bottega* di Tiziano ma sulle *botteghe* di Tiziano, distinguendo fasi, contesti, situazioni.

Quella giovanile, anzitutto, sembra risucchiata entro la sua irrefrenabile energia creativa: aveva bisogno di maestranze che nei grandi cantieri agevolassero il suo rapido saliscendi dai ponteggi, che gestissero bene ampie porzioni di tela, ma non volle che il loro contributo fosse – allora come oggi – percepibile. Il solo che ebbe una propria visibilità fu Francesco, il quale da un lato rivela un'innegabile autonomia di movimenti (soprattutto in Cadore), dall'altro a Venezia appare la spalla del protagonista di quella che, almeno in certe

fasi, sembrerebbe un'unica officina famigliare. Anzi: da un certo punto di vista si potrebbe ben dire che Tiziano aveva assoluto bisogno di un fratello all'altezza delle commissioni che egli si andava procurando. A Padova sarà stato lui a condurlo, instradandolo in composizione e specifiche soluzioni; a Vicenza gli delegò verosimilmente gran parte dell'esecuzione. Come egli in gioventù aveva voluto e saputo mascherarsi da Giorgione (nella *Venere* di Dresda e prima ancora nel *Ritratto Barbarigo* menzionato da Vasari)¹⁸⁰, così nella strategica campagna di autodefinizione del suo primato lagunare non poteva che avvalersi di collaboratori che fossero in grado di condividere mimeticamente il linguaggio peculiare che lo contraddistingueva. I collaboratori stretti però, alla fine, furono pochi: appunto Francesco – che tuttavia nella produzione cadorina viene progressivamente a confessare una concezione, se non meccanica, tendenzialmente utilitaristica della pittura (del resto i gusti di quella committenza provinciale non erano dei più difficili) – ma anche qualche altra figura anagraficamente ancora non individuata, che fa capolino in lavori del maestro segnati da indubbia eterogeneità (penso alla *Sacra Conversazione* di Dresda) o del tutto delegati nell'esecuzione (come la *Sacra Conversazione* di Digione)¹⁸¹. Nel pieno delle sue forze Tiziano seppe coprire le mancanze o le incertezze dei suoi collaboratori rimodellando quasi integralmente le superfici che questi venivano a preparare per lui e solo di rado, entro la prima metà del secolo, rinunciò a intervenire sulle loro debolezze. Capitò ad esempio quando, verso la fine degli anni quaranta, si trattò di consegnare il polittico per la chiesa di San Lazzaro fuori dalle mura di Ragusa, attualmente nell'abside principale della cattedrale della bella cittadina croata¹⁸². Come del resto già in parte rilevato dalla critica, in esso i laterali spettano *in toto* alla bottega (evidentemente sui modelli predisposti dal maestro), mentre nel pannello centrale con l'*Assunzione* Tiziano eseguì quasi integralmente la parte inferiore con gli Apostoli, delegando ad altri la figura della Vergine (fig. 72). Pur con la cautela che si deve adottare parlando di una tela a vari metri da terra e in stato di conservazione apparentemente pregiudicato, sul confronto con la *Santa Veneranda* del Museo di Torcello (fig. 73), si direbbe che questo collaboratore non fosse altri che Girolamo

Dente¹⁸³. La cosa peraltro non stupirebbe: il suo pennello è stato infatti con buone ragioni riconosciuto perfino in capisaldi celeberrimi del cadorino, di insigne commissione: dalla cosiddetta *Gloria* del Prado per Carlo V al *Diana e Callisto* di Vienna per Filippo II¹⁸⁴. Poco prima della seconda metà del secolo, tuttavia, le cose cambiarono in maniera sempre più evidente. Vuoi per la minore energia di un uomo che andava superando i sessanta, vuoi per la mole ormai insostenibile delle commissioni, vuoi per una concezione mutata della bottega (una bottega in cui le presenze, famigliari e non, s'andavano infittendo sempre più: e bisognava pur sfamare quelle bocche...), vuoi per far fronte alla potente controffensiva commerciale scatenata dai nuovi protagonisti lagunari (da Tintoretto a Veronese ai Bassano), che rischiava di sbalzarlo dal trono faticosamente conquistato, vuoi per un carattere segnato da un pragmatismo che in più di un'occasione si mutò in cinismo: insomma, per tutte queste ragioni la bottega divenne per lui sempre più essenziale. E alla fine quasi ne dipese.

Sulla spregiudicatezza dell'uomo molto s'è detto, ma vorrei sottolineare – e non mi pare che finora sia stato fatto – un aspetto che ha quasi dell'incredibile: ossia che essa lo portò a diventare addirittura falsario di sé stesso. In una lettera del novembre del 1546 al conte Leonardi, Eleonora Gonzaga dichiara di non avere alcuna intenzione di prestare un *Cristo* di Tiziano a Tiziano medesimo, proprio per questo motivo.

“Conte mio, la Duchessa me disse ieri, che gli havevi scritto, che 'l Ticiano haria voluto el mio cristo per farne un altro per il papa, et perché intendo che passerà di qua per andar a Roma, ho pensato, che si potrà satisfar qui, perché a dir il vero, io dubito di non riaverlo più, et perché mi è molto caro, non penso mandarlo altamente, se non avesse una buonissima sicurtà di riaver il medemo e che non mi fosse tal volta baratato in un altro, fatto d'altre mane, cavato da questo, che simil ne ho avuti doi o tre, e perché forsi il ticiano non è stato pagato, io non mancherei usarli qualche cortesia, se ben il duca me lo donò. Havete inteso l'animo mio, fatene opera ch'io resti satisfatta”¹⁸⁵.

Dunque la duchessa teme che – come successo altre due o tre volte – il cadorino, con la scusa di non esser stato pagato per i suoi incarichi, una volta ottenute in prestito le opere



74. Tiziano e bottega, *Tarquinio e Lucrezia*. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

richieste, trattenga per sé gli originali e restituisca delle copie fatte fare “d’altre mane”. L’episodio fa venire in mente un’altra vicenda memorabile nella storia della falsificazione artistica: quella della replica del *Leone X* di Raffaello commissionata dai Medici ad Andrea del Sarto. Com’è noto, il duca di Mantova Federico II nel 1524 aveva richiesto in dono il dipinto dell’urbinate, ma in sua vece gli fu recapitata una copia di Andrea tanto perfetta da ingannare perfino quel Giulio Romano che, allora pittore alla corte dei Gonzaga, nella bottega raffaellesca aveva collaborato alla stesura del prototipo¹⁸⁶. Il caso divenne di pubblico dominio per il racconto fattone da Vasari nelle *Vite*, ma nel 1548 siamo a una data precedente e soprattutto, a differenza dell’episodio mantovano (che rivela un carattere del tutto eccezionale), si capisce bene che Tiziano fosse abituato a tali operazioni, al punto da mettere a rischio i rapporti con i suoi committenti di più alto lignaggio. Egli

così giocava quindi in maniera incredibilmente disinvolta con la propria *autografia*: anche per questo aveva bisogno di una bottega “mimetica”.

Al di là di ciò, due fattori generali favorirono più di altri l’uso mutato che Tiziano faceva del suo laboratorio. Il primo era, come suol dirsi, contestuale. Nella Venezia in progressiva crisi economica del Cinquecento, nella seconda metà del secolo le attività produttive artistiche assunsero uno slancio propulsivo inedito e le scuole locali divennero un fattore positivo, in controtendenza, per l’economia dello Stato¹⁸⁷. Botteghe grandi e piccole potevano raggiungere ampie aree di mercato, ma – ed è il secondo fattore – ai livelli più alti ad esser ricercato era però soprattutto il nome, e il grande nome. Tiziano, Bassano, Tintoretto, Veronese: i loro collaboratori più stretti inevitabilmente venivano risucchiati nel cono d’ombra che si produceva dietro a quelle luci scintillanti, con il conseguente assorbimento della produzione personale entro quella media dell’*atelier*. È ovvio che il fenomeno si spiega anzitutto in rapporto alla mitizzazione storiografica del *genio* (di cui Vasari non fu l’unico interprete, essendo espressione di un’attenzione diffusa e condivisa), e di conseguenza alla fortuna commerciale dell’*autografo* del capobottega. Di lì la necessità di segnare con la “firma” tante opere realizzate in tutto o in parte dagli aiuti¹⁸⁸, e di lì l’oscurità che circonda gran parte dell’attività di questi ultimi. Il buio che nasconde Orazio, Marco, Cesare, Emanuele, Valerio e compagnia nell’officina del cadorino corrisponde a quello che avvolge, in quella di Tintoretto, gli esordi di Domenico e l’intera attività di Marco e Marietta¹⁸⁹, e nel laboratorio di Veronese quella di Benedetto, Gabriele e Carletto Caliarì, che finirono per firmarsi “Haeredes Pauli”¹⁹⁰. L’aderenza pressoché totale di costoro al lessico dei celebri parenti ha davvero qualcosa di programmatico e alla fine di vincente: da un lato condannati, dall’altro fieri. Come non ricordare la lettera in cui Benedetto – scrivendo a Jacopo Contarini in merito a un’*Allegoria* su rame che gli inviava – richiamava il concorde apporto suo, di Carletto e di Gabriele nel realizzare l’“idea” di Paolo: perché “pur essendo noi pittori ho voluto come specchio dimostrare la sua idea inclinazione e disposizione, come io potevo ben conoscerla. Dunque come da me disegnato, da Carlo abbozzato e da Gabriele finito, La prego che accetti e lo veggia

come genio suo concetto nelle nostre menti [...]”¹⁹¹. Ed era un piccolo rame.

Lo stesso atteggiamento mentale doveva vincolare l’operatività di coloro che accompagnarono Tiziano nel buco nero della sua vecchiaia. In astronomia un buco nero è un luogo dello spazio, forse una stella morente, di cui non si sa quasi nulla: “in un buco nero lo spazio-tempo è così fortemente curvo che da esso non può uscire luce né qualsiasi altro tipo di segnale e non può venire espulsa materia; tutto ciò che cade in un buco nero perde la sua identità, conservando solo la massa, la carica e la quantità di moto angolare e lineare”¹⁹². Questo paragone mi pare il più efficace per esprimere quel che avviene nella bottega di Tiziano, soprattutto quando egli, con la lucidità che gli è nota, sente approssimarsi la morte. Che quest’ultima fosse, come per tutti, un chiodo piantato nella testa e nell’anima, lo confessa nell’*Allegoria della Prudenza* di Londra, dove quel temperamento indomito accetta però la sfida e dichiara di scavalcarla nella fusione col figlio e col nipote prediletto: coloro cui affidava le redini dell’attività di famiglia in cui si riconosceva¹⁹³.

Nella sua età estrema tutto sembra in funzione del proseguimento di quest’ultima. Dalla predisposizione dei modelli che orientino l’esecuzione di copie e varianti (che si trovarono al Biri Grande all’indomani della sua scomparsa) all’organizzazione di un sistema operativo che potesse reiterare Tiziano oltre a Tiziano, farlo esistere anche dove da un certo punto di vista non c’era. Così s’avviarono le sempre più frequenti redazioni di bottega di prototipi concettualmente *autografi* ma concretamente ibridi: da smerciare attraverso le

vie dei vari Stoppio e Strada (con quest’ultimo ricattato dal lungo lavoro dell’agognato ritratto ora a Vienna)¹⁹⁴, per non perdere in Europa i clienti importanti, e però da rendere alla fine davvero – sostanzialmente – *autografi*, con quei pochi o tanti tocchi di genialità che, con la mano tremolante e la vista offuscata, strascicava sulla tela (fig. 74)¹⁹⁵. Nel Seicento Boschini, parlando di un presunto intervento di Jacopo Tintoretto in un ritratto della figlia Marietta, avrebbe usato l’espressione di “poner il zucchero sopra la torta”¹⁹⁶. L’immagine è efficace, perché lo zucchero è ciò che dà sapore al dolce: è il dolce. Riguardando la piatta produzione di Orazio, Marco e Cesare si ha la sensazione precisa di un insieme cui manchi il tocco finale. Il loro stile nasceva appunto al servizio di quel tocco, che non era loro, né poteva esserlo.

Tiziano se ne servì quindi non solo per se stesso, ma per il ristretto nucleo familiare che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto condurre avanti l’attività della bottega alla sua morte. Non pensava certo agli “esterni” – a coloro che, appreso quel poco o quel tanto che gli lasciava apprendere, dopo un po’ se ne erano andati (e a parte El Greco e Peterzano, sembrerebbe, senza serbare un ricordo devoto del maestro) – bensì ai fedeli, fidati e oscuri Orazio, Cesare, Marco, Emanuele, Valerio: tutti per anni silenziosamente chini a preparare gli ingredienti di quelle agognate delizie per gli occhi, tutti consapevolmente complici nel coprire il mistero di una stella che moriva giorno dopo giorno, dietro a una porta sempre più chiusa.

Università di Verona

¹ Il presente testo corrisponde a quanto esposto al simposio. Il carattere in certa misura seminariale risponde all’esigenza, manifestatami dai curatori dell’iniziativa, di fornire un quadro d’insieme utile per un auditorio costituito in gran parte da studenti e dottorandi universitari.

² Christie’s, New York, 6 aprile 2006, *Important Old Master Paintings. Part I*, lotto 64.

³ D. von Hadeln, *Some Little-Known Works by Titian*, “The Burlington Magazine”, XLV, 1924, pp. 179-180;

A.L. Mayer, *An Unknown Mater Dolorosa by El Greco*, “The Burlington Magazine”, LII, 1928, pp. 183-184, W. Suida, *Tiziano*, Roma 1935, p. 125; H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, I, *The Religious Paintings*, London 1969, p. 117, n. 7 (seguace di Tiziano del XVI secolo). Non menzionano l’opera R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, e F. Valcanover, *L’opera completa di Tiziano*, Milano 1969.

⁴ Riprodotto da A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Tavole*, parte I, tomo II,

Cittadella 1996, fig. 838, come “Replia di un dipinto dell’inizio degli anni sessanta” e come di ubicazione ignota.

⁵ M. Mancini, *Tiziano e le corti d’Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia 1998, pp. 122-123.

⁶ Per questo tipo di produzione si rinvia a V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, “Musei Ferraresi”, XII, 1982, pp. 147-156.

⁷ Su di essi C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori*

del Cinquecento, Milano-Roma 1998, I, pp. 9-23.

⁸ C.C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999. Specificatamente per l'area veneta del XV secolo, F. Ames-Lewis, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1990, II, pp. 657-685.

⁹ Cfr. P. Spezzani, *Indagini non distruttive sui dipinti di Tiziano in Venezia*, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 393-400; *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado (3-5 giugno 1999), Madrid 1999; J. Dunkerton, *Titian's Painting Technique*, in *Titian*, catalogo della mostra (London, National Gallery, 2003), a cura di D. Jaffé, London 2003, pp. 44-59; C. Garrido, *Aproximaciones a la técnica de Tiziano*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 10 giugno - 7 settembre 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003, pp. 93-109; *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*, atti del seminario di studio (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 3-4 aprile 2000), a cura di G. Pavanello, Venezia 2005.

¹⁰ Un importante termine di confronto è l'ampia campionatura di opere venete ora presentata da G. Poldi, G. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasiva per lo studio dei dipinti*, Pisa 2006 (in c.d.s.).

¹¹ M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938.

¹² E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-London 1976. *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1992-1993), Cinisello Balsamo 1992.

¹³ J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.

¹⁴ E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975. Qualche spunto utile si ricava in seguito da *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, in particolare dai saggi di N. Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, pp. 31-54, e J. Fletcher, *I Bellini*, pp. 131-154: non conosco personalmente il lavoro, citato da quest'ultima (p. 149, n. 2), di M. Caruso Claessens, *The Changing Structure of Painter Family Workshops in Late 16th Century Venice in the Context of Emancipation of Painting from a Mechanical to a Liberal Art*, University of London (Courtauld Institute of Art) 1994. I miei contributi più specifici sul tema sono: *È tutto Cima?*,

"Venezia Cinquecento", IV, 1994 (Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giambattista Cima, Conegliano, 1-2 ottobre 1993), 7, pp. 61-80; *Qualche spiraglio sulla bottega lottesca*, in "Venezia Cinquecento", X, 2000 (Atti del Convegno Internazionale di Studi su Lorenzo Lotto, Bergamo, 18-20 giugno 1998), 19, pp. 171-199; *Cercar quadri e disegni nella Venezia del Cinquecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Atti del Convegno (Università degli Studi di Verona, 30 novembre - 1 dicembre 2000), a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 49-65.

¹⁵ J. Zarnowski, *L'atelier de Titien, Girolamo Dente, "Dwana Sztuke"*, I, 1938, pp. 107-129.

¹⁶ H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *Tizian-Studien*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", X, 1936, pp. 137-192; E. Tietze-Conrat, *Titian's Late Workshop*, "The Art Bulletin", XXVIII, 1946, pp. 76-88. Cfr. H. Tietze, *Master and Workshop in the Venetian Renaissance*, "Parnassus", XI, 1939, 8, pp. 34-35; E. Tietze-Conrat, *An Unpublished Madonna by Giovanni Bellini and the Problem of Replicas in his Shop*, "Gazette des Beaux-Arts", XXXIII, 1948, pp. 379-382; H. Tietze, *Meister und Werkstätte in der Renaissance-malerei Venedig's*, "Alte und Neue Kunst", I, 1952, pp. 89-98.

¹⁷ *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, "Auditorium", agosto-settembre 1951) a cura di F. Valcanover, Belluno 1951. L'indagine è stata aggiornata di recente - secondo una più ampia prospettiva - da T. Conte (a cura di), *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Milano 1998.

¹⁸ M. Roy Fisher, *Titian's Assistants during the Later Years*, New York-London 1977.

¹⁹ R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 174-176, 203-228. H.E. Wethey, *The Religious Paintings*, cit.

²⁰ 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; cfr. F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962.

²¹ 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; 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*, cit., pp. 70-79, 119-125; Idem, *I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e*

l'immagine del pittore, in *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, cit., pp. 23-32; B.W. Meijer, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, G. Nepi Sciré, Milano 1999, pp. 498-505; M. Falomir, *Tiziano: réplicas*, in *Tiziano*, catalogo della mostra di Madrid, cit., pp. 77-91.

²² *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998; *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005.

²³ L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano 2004.

²⁴ Cfr. la voce *Sistema solare* in *La Biblioteca del sapere*, vol. 20, Milano 2003, pp. 53-55.

²⁵ Per la prima, F. Zeri, *Pittura e Controforma. L'"arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Torino 1970, p. 84 (I ed. 1957); per la seconda F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian School. XVI Century*, London 1968, pp. 192-193; per la terza, E.M. Dal Pozzolo, *Sul Greco italiano*, "Venezia Arti", 1996, 10, pp. 126-130.

²⁶ F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, pp. 194-195, n. 333.

²⁷ E.M. Dal Pozzolo, *Addenda ad Andrea Schiavone*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi (Liber extra di "Arte Documento"), Monfalcone 2001, pp. 177-182.

²⁸ Sulla ricezione dell'arte di Tiziano tra 1700 e 1800 si veda E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento*, in *Tiziano e Venezia*, cit., pp. 455-459.

²⁹ Per la prima, V. Caprara, *Lattanzio Querena*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, V, Bergamo 1995, pp. 337-441, p. 383 n. 3; per la seconda, e il suo modello, V. Gransinigh, in *Il Museo Civico d'arte di Pordenone*, a cura di G. Ganzer, Vicenza 2001, p. 172, n. 107.

³⁰ Per le copie da Tiziano dei due Schiavoni si veda L. Ievolella, *La collezione di dipinti antichi del pittore veneziano Natale Schiavoni*, "Venezia Arti", 15/16, 2001-2002, pp. 49-54, p. 43; alcune imitazioni tizianesche di Fabris sono riprodotte in *Placido Fabris (1802-1859). Disegni dalla collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, 27-31 ottobre 2002) a cura di P. Conte, Pieve d'Alpago 2002, figg. 14 e 42; per altri casi, inoltre, S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, pp. 201-202, nn. 486-490.

³¹ Si trattava peraltro di un fenomeno non certo regionale, ma necessita una specifica indagine nelle varie aree. Alcuni casi emiliani li segnala

A.C. Tommasi, *La "scuola veneta" degli emiliani nell'Ottocento*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, pp. 309-324.

³² Per le copie di Francesco Hayez da Tiziano, cfr. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994, p. 17; per quelle del nipote, V. Poletto, in *La Galleria d'Arte Antica di Trieste. Dipinti e disegni*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 108-109 n. 63.

³³ Oltre a E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento*, cit., cfr. *Copier Cr er. De Turner   Picasso: 300 oeuvres inspir es par les ma tres du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 aprile - 26 luglio 1993), a cura di J.P. Cousin (con la collaborazione di M.A. Dupuy), Paris 1993, e F. Castellani, "L' clat de la lumière et le luxe de la couleur". *Un itin raire nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione G. Cini, 30 agosto - 30 novembre 1997) a cura di A. Bettagno, Venezia 1997, pp. 135-145.

³⁴ Per il rapporto con Morelli si rinvia a F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 270-271.

³⁵ Sulle varie copie da Tiziano eseguite per von Schack si veda H.W. Rott, *Alte Meister. Lenbachs Kopien für Adolf Friedrich von Schack, in Lenbach. Sonnenbilder und Portr ts*, a cura di R. Baumstark, München-Köln 2004, pp. 55-71; sul dipinto qui riprodotto, del 1866, la scheda in *Franz von Lenbach 1836-1904*, catalogo della mostra (1986-1987), München 1987, p. 248, n. 86; per altri casi S. Mehl, *Franz von Lenbach in der St dtischen Galerie im Lenbachhaus München*, München 1980, pp. 100-102. Devo tutte queste segnalazioni alla cortesia di A.J. Martin, che ringrazio sentitamente.

³⁶ Presentato con breve scheda da M. Vall s-Bled, in *Peintres de Venise de Titien   Canaletto dans les Collections italiennes*, catalogo della mostra (Musée de Lod ve, 11 luglio - 10 novembre 2000), Milano 2000, p. 72.

³⁷ M. Migliorini, A. Assini, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro 2000, pp. 40-45.

³⁸ La questione ha stimolato anche alcuni eventi espositivi: cfr. *Bacchanals by Titian and Rubens*, catalogo della mostra (Stoccolma, Nationalmuseum, 1987), Stockholm 1987 (dove si segnala in particolare il saggio di Ph.P. Fehl, *Imitation as a source of greatness. Rubens, Titian and the painting of the Ancients*, pp. 107-132, poi riedito in Idem, *Decorum and wit: the poetry of Venetian Painting*, Wien 1992, pp. 284-304); *Titian and Rubens. Power, Politics and Style*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum,

1998), a cura di H.T. Goldfarb, D. Freedberg, M.B. Mena Marqu s, Boston 1998; F. Checa Cremades, *Tiziano-Rubens, Venus ante el espero*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 settembre 2002 - 26 gennaio 2003), Madrid 2002.

³⁹ Mi riferisco al caso recentemente indagato da D. Jaff , *New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook*, "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1183, pp. 614-624; inoltre cfr. E. Tietze-Conrat, *Das "Skizzenbuch" des Van Dyck als Quelle für die Tizianforschung*, "Critica d'arte", VIII, 1950, 32, pp. 425-442.

⁴⁰ Sulla copia romana, R. Bruno, *Roma, Pinacoteca Capitolina*, Bologna 1978, p. 102, n. 250; per un'analisi del venezianismo, e nello specifico del tizianismo, del Cortona, W.L. Barcham, C.R. Puglisi, *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, 2001, pp. 57-87, pp. 79-80, 85, nota 69.

⁴¹ A proposito della copia dalla *Madonna delle ciliegie* di Teniers alla Wallace Collection di Londra, giustamente J.P. Davidson, *David Teniers the Younger*, Boulder (Colorado) 1979, p. 46, osserva che in casi di questo genere "David the Younger tried to sublimate his personal style to that of the artist he was copying".

⁴² Oltre a H.E. Wethey, *The Religious Paintings*, cit., pp. 153-155, P. Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000, pp. 201-205.

⁴³ Non segnalato da P. Meilman, *Titian and the Altarpiece*, cit., ma identificato, come parte di un *pendant* descritto da Balducci, da H. Voss, *Sp titalienische Gem lde in der Sammlung Dr. Fritz Haussmann in Berlin*, "Zeitschrift für bildende Kunst", 1932, pp. 38-45; cfr. inoltre M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Milano-Napoli 1995, pp. 75-76.

⁴⁴ Come documentato dal caso della pala di San Pietro Martire ora collocata in San Zanipolo al posto dell'originale tizianesco perduto. Loth possedeva comunque anche copie da Tiziano: M. Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, "Arte Veneta", 54, 1999, 1, pp. 146-164, p. 149.

⁴⁵ U. Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 16, 1988, pp. 101-165; Idem, *Il Padovanino*, Soncino 1993 (le opere citate qui sono discusse alle pp. 11, 84).

⁴⁶ Sul pittore in generale B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990. Per le tavolette 'tizianesche', specificamente, G. Fiocco, *Nuovi aspetti di Pietro Vecchia*, "Arte Veneta", IV, 1950, pp. 150-151; mentre per i due "Autoritratti" B. Aikema,

Pietro della Vecchia, cit., pp. 142-143, nn. 173-174. Segnalo inoltre che quello gi  Ashburnham (che era stato addirittura riprodotto come del Vecellio da B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola Veneta*, London-Firenze 1958, II, fig. 1008),   riemerso ora, rimpicciolito, in un'asta Sotheby's a New York del 28 gennaio 2005.

⁴⁷ G.M. Pilo, *Ancora sulla ritrattistica di Tiziano*, "Arte Documento", 15, 2001, pp. 106-109. L'attribuzione a Tiziano era rifiutata da B. Aikema [recensione allo stesso], in "Studi Tizianeschi", I, 2003, p. 26.

⁴⁸ Il riferimento al Vecchia, avanzato inizialmente da Pietro Scarpa,   confermato ora pure da Bernard Aikema (com. or.).

⁴⁹ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia 1961, p. 15.

⁵⁰ Ricavo la citazione da N. Ivanoff, *Giuseppe Caletti, detto il Cremonese, 1600 (?)-1660*, "Emporium", LVII, 1951, 7, pp. 73-78, p. 73. Su Caletti si vedano almeno G. Raimondi, *Appunto su Giuseppe Caletti detto il Cremonese*, "Arte Antica e Moderna", 1961, pp. 279-284, ed E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Ferrara 1969, pp. 41-47.

⁵¹ Il dipinto milanese   schedato - senza l'individuazione del prototipo - da A. Loda, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, III, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1999, pp. 54-55: si tratta di una copia da un perduto Polidoro noto attraverso un'incisione di R. Sadeler (si veda riprodotta da V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001, pp. 124-125).

⁵² Su Tizianello, da ultimo, R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 21, 76, e P. Rossi, *Carte e spigolature d'archivio*, "Venezia Arti", 10, 1996, pp. 151-157, p. 152.

⁵³ Il problema di una presenza attiva di Palma nella bottega vecelliana   stato inquadrato secondo prospettive molto diverse da M. Roy Fisher, *Titian's Assistants...*, cit., pp. 43-114, e da S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

⁵⁴ Una fondamentale panoramica sulle fonti antiche   offerta da C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, cit., pp. 167-197.

⁵⁵ *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno)*, a cura di Th. Frimmel, Wien 1888, pp. 84, 78.

⁵⁶ G. Vasari, *Le vite de' pi  eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1881, VII, p. 468.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 468.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 461, 429, 460-61.

⁵⁹ K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico di R. de Mambro Santos, Sant'Oreste 2000, pp. 265-267.

- ⁶⁰ C. Ridolfi, *Le meraviglie 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, pp. 219-228.
- ⁶¹ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, cit., I, pp. 219-220. Per la vicenda critica della pala di Oriago, M. Muraro, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano del Grappa 1992, p. 35, nota 97.
- ⁶² C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, cit., I, pp. 221-222; per la probabile confusione tra Orazio e Pomponio, L. Puppi, *Su Tiziano*, cit., p. 45.
- ⁶³ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, cit., I, pp. 222-224.
- ⁶⁴ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, cit., I, p. 225.
- ⁶⁵ *Ibidem*, I, pp. 225-226.
- ⁶⁶ *Ibidem*, I, pp. 226-228.
- ⁶⁷ *Ibidem*, II, pp. 145-146.
- ⁶⁸ *Ibidem*, II, pp. 135-136.
- ⁶⁹ *Ibidem*, I, pp. 229-230; II, p. 137.
- ⁷⁰ *Ibidem*, I, p. 228; per un commento al passo, E. Tietze-Conrat, *Titian's Late Workshop*, cit., pp. 79-80.
- ⁷¹ M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 19 dell'Introduzione e p. 19 di Cannaregio; ma cfr. M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 6-7, e C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, cit., pp. 181-182.
- ⁷² Evidente, ad esempio, è la derivazione da Ridolfi di Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana*, ed. cons., Venezia 1797, pp. 202-205.
- ⁷³ S. Ticozzi, *Vita dei pittori Vecelli*, Milano 1817; 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; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita, i suoi tempi*, Firenze 1877-1878.
- ⁷⁴ Per le seguenti informazioni si vedano i riferimenti bibliografici indicati nelle note a seguire.
- ⁷⁵ Cfr. P. Holberton, *The Pastorale or Fête champêtre in the Early Sixteenth Century*, in *Titian 500*, cit., pp. 245-262; P. Joannides, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven-London 2001, p. 301.
- ⁷⁶ Il primo caso è stato evidenziato da W.R. Rearick, *Recenti acquisti dei musei*, "Studi Tizianeschi", I, 2003, p. 44; per il secondo si rinvia a F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 99, n. 78, e a P.V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 1988), Bologna 1988, p. 64.
- ⁷⁷ P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., p. 96. Cfr. poi, la scheda redatta da chi scrive in *Andrea Palladio e la Villa Veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, 5 marzo - 3 luglio 2005) a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2005, pp. 380-382 (n. 127).
- ⁷⁸ Christie's Roma, 15/06/2005 lotto 682: tela, cm 65 x 76,5.
- ⁷⁹ In particolare mi sembra evidente la saldatura con la giovanile pala di Campo di Seren del Grappa, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, su cui da ultimo si veda la scheda di A. Perissa Torrini, in *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre, Museo Civico, 1994), a cura di G. Ericani, Treviso 1994, pp. 233-236; per un'informazione su Luzzo – e per la *vexata quaestio* della sua identificazione con il vasariano Morto da Feltre – oltre agli altri contributi all'interno del catalogo citato, cfr. S. Claut, *Pittori veneti del Cinquecento in Dalmazia: Lorenzo Luzzo e Niccolò de Stefani*, "Antichità Viva", 1994, I, pp. 23-28.
- ⁸⁰ Christie's, New York, 30 maggio 1991, n. 7; Semenzato, Venezia, *Mobili e dipinti antichi*, 27 ottobre 1991, lotto 180 (con scheda di Lino Moretti), come di "Tiziano Vecellio?". In seguito si vedano A. Cifani, F. Monetti, in *Le collezioni d'arte del Sampaolo*, a cura di A. Coliva, Cinisello Balsamo 2003, pp. 86-88.
- ⁸¹ M. Boschini, *Le miniere della Pittura Veneziana*, Venezia 1664, p. 341; Idem, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, cit., Dorsoduro, p. 19; A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733, p. 327; F. Tosi, *Cronica Veneta sacra e profana*, Venezia 1777, p. 273; G. Tassini, *Curiosità veneziane*, Venezia 1887, p. 317. Cfr. inoltre L. Moretti, *Due note carpacesche. Il "Giovane guerriero" Thyssen e la "Madonna dei Tesseri da panni di lana"*, "Arte Veneta", 58, 2001, pp. 7-21, pp. 17, 21, nota 137.
- ⁸² Ricavo queste informazioni dalle schede dei cataloghi di vendita Christie's e Semenzato (vedi nota 80).
- ⁸³ E.M. Dal Pozzolo, *Due Tiziano? Un Bassano (forse)*, "Studi Tizianeschi", IV, 2005, pp. 80-83.
- ⁸⁴ G. Vasari, *Le vite*, ed. cit., p. 532.
- ⁸⁵ Cfr. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von U. Thieme und F. Becker, herausgegeben von H. Vollmer, XI, Leipzig 1915, p. 235 (dove si suggerisce la possibilità che vada identificato con quello "Jacopo deponor dicto Foller" che appare in un documento del 1547); *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, IV, Torino 1976, p. 293; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs [...]*, ed. Paris 1999, 5, p. 282.
- ⁸⁶ L. Moretti, *Due note carpacesche*, cit., p. 17.
- ⁸⁷ Per la prima – ultimamente riprodotta come di "Scuola bolognese" in *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2003-2004), a cura di O. Calabrese, Cinisello Balsamo 2003, p. 236 – si veda F.P. Squillati, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 1978), Firenze 1978, pp. 187-188, n. 51. La seconda è riprodotta come di "Pittore veneto della prima metà del XVI secolo, c. 1535-1540" da A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Tavole*, parte I, tomo III, fig. 60. La terza, su tavola, 48,5 x 64 cm, era apparsa a un'asta di Dorotheum a Vienna il 4 ottobre del 2000, n. 74, con un'attribuzione di Everett Fahy al primo Bonifacio; mi risultano tuttavia pareri e perizie in favore di Polidoro da parte di Egidio Martini, Mauro Lucco e Mina Gregori. Le due tavole vicentine sono schedate come di Francesco Vecellio ora da M. Binotto, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2003, pp. 291-294, nn. 130-131.
- ⁸⁸ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano. La sua vita*, cit., I, p. 156.
- ⁸⁹ F. Heinemann, *Bellini e I belliniani*, cit., I, p. 114, S. 183: non conosco tuttavia il dipinto in originale.
- ⁹⁰ Per la questione si veda da ultimo A. Tempestini, *I fratelli Busati e il Maestro Veneto dell'Incredulità di San Tommaso*, "Studi di storia dell'Arte", 4, 1993, pp. 27-68.
- ⁹¹ E.M. Dal Pozzolo, *Anatomia di un San Gerolamo (e una postilla)*, "Il Santo", XXXII, 1992, I, pp. 63-82. In seguito, sul disperso originale di Tiziano, cfr. P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., pp. 74-77.
- ⁹² F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, I, p. 260-262; A. Tempestini, *I fratelli Busati*, cit., p. 34; Idem, *Buxei, Antonio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, 15, 1997, p. 396; G. Fossaluzza, *Pittori friulani alla bottega di Alvise Vivarini e del Cima*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 20, 1996, pp. 34-94, pp. 71-74, 91, nota 94. A riguardo di questa questione, a prescindere dall'identificazione di questo Antonio con il Buxei (che mi sembra onestamente tutta da dimostrare), devo ammettere di non condividere l'accostamento a Battista da Udine della *Madonna* già a Vienna, che a mio avviso si lega palesemente all'esemplare di Baltimora.
- ⁹³ H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944, pp. 333-334.
- ⁹⁴ E. Tietze-Conrat, *Titian's Late Workshop*, cit., p. 78; R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, p. 218.
- ⁹⁵ Dopo le osservazioni di R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 218-219, F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., p. 438, e L. Puppi, *Su Tiziano*, cit., pp. 28-33, si rinvia a quanto ri-

epilogato da A. Kranz, *Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, München 2004 (cfr. inoltre la recensione di B. Aikema in "Studi Tizianeschi", III, 2005, pp. 107-108).

⁹⁶ M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 139-140; cfr. inoltre R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, p. 222.

⁹⁷ G.C. Gigli, *Della pittura trionfante*, Venezia 1615, p. 7.

⁹⁸ T. Borenius, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1923, pp. 38-39, tav. 64.

⁹⁹ Per la questione M. Hirst, *The artist in Rome 1496-1501*, in M. Hirst, J. Dunkerton, *Making & Meaning. The Young Michelangelo*, London 1994, pp. 13-28.

¹⁰⁰ Sul dipinto si rinvia a E. Weddigen, *Des Vulkan paralleles Wesen. Dialog über einen Ehebruch mit einem Glossar zu Tintoretto's "Vulkan überrascht Venus und Mars"*, München 1994. Per il marmo di Corsham Court, M. Hirst, *The artist in Rome*, cit., p. 26.

¹⁰¹ G. Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, "Arte Veneta", XXXVI, 1982, pp. 131-144, pp. 137-141. In precedenza, si rammenta il saggio monografico di D. von Hadeln, *Nadalino da Murano*, "Zeitschrift für bildende Kunst", XXIV, 1912-1913, pp. 164-165. Pochi accenni in R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, p. 221, e M. Roy Fisher, *Titian's Assistants...*, cit., pp. 136-137.

¹⁰² G. Vasari, *Le vite*, ed. cit., VI, p. 591.

¹⁰³ Si veda il riepilogo offerto da P. Rossi, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1990, I, p. 254, A122.

¹⁰⁴ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 288.

¹⁰⁵ Per un'informazione sul complesso cfr. T. Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano 1966; C. Limentani Viridis, *Marten De Vos e la cultura veneziana*, "Antichità Viva", XVI, 1977, 2, pp. 3-14; A. Augusti Ruggeri, *Chiesa di S. Sebastiano. Arte e devozione*, Roma-Venezia 1994, pp. 9-19; e P. Ranieri, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, "Venezia Cinquecento", 2002, 24, pp. 5-139. Per ulteriori attribuzioni, oltre ai riferimenti dati a seguire, cfr. inoltre B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 520; Idem, *Pitture italiane del Rinascimento*, Firenze 1936, p. 82, Idem, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola Veneta*, cit., I, p. 46; R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, p. 48; M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 32-33.

¹⁰⁶ J.B. Sajanello, *Historica Monumenta Ordinis Sancti Hieronymi*

Congregationis B. Petri de Pisis, Editio seconda. Tomus Secundus, Roma 1760, p. 31; ripercorre la vicenda L. Rognini, *Bernardo Torloni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello pittore e musicista*, "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 143-165.

¹⁰⁷ Per la tela in San Fermo si veda M. Stefani Mantovanelli, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusaporci e semantica di un'opera*, Verona 1979, pp. 63-64; per la collaborazione con Torloni, L. Rognini, *Bernardo Torloni*, cit., p. 151.

¹⁰⁸ Il sogno di Giacobbe va confrontato con l'*Ester e Assuero* già alla Sotheby's di Londra (8 luglio 1992, n. 41, e 9 dicembre 1992, n. 259; come di Antonio Palma) e con *La regina di Saba che offre doni a Salomone* delle Gallerie dell'Accademia (schedata come della bottega di Bonifacio da S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, pp. 64-65). Per un'informazione sul pittore si veda L. Vertova, *Profilo di Antonio Palma*, "Antichità Viva", XXIV, 1985, 5-6, pp. 21-32. Il modello ad Atene è illustrato come di pittore veneto del secondo '500 da A. Tamvaki, *The Old Testament in European Painting (1500-1930)*, catalogo della mostra, Athina 1993, p. 38, n. 17. L'autografia di Licinio è confermata dal confronto con la *Conversione di Saul* firmata del Museo di Castelvecchio e dalle altre redazioni ragionate da L. Vertova, *Giulio Licinio*, in *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, cit., II, pp. 515-589, fig. a p. 576; Eadem, *Bernardino Licinio. Addenda e chiarimenti*, "Studi di storia dell'arte", 16, pp. 125-158, figg. 5-6.

¹⁰⁹ R. Echols, *Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto*, "artibus et historiae", XVI, 1995, 31, pp. 69-110.

¹¹⁰ Misura 78 x 102 cm. In ottimo stato di conservazione.

¹¹¹ P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, 15v; P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960-1962, I, p. 197.

¹¹² Una possibilità aperta è relativa a un intervento in San Giovanni Crisostomo a Rialto segnalato da Francesco Sansovino (*Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, Venezia 1581, p. 65). Questi, dopo aver parlato dell'organo, annota che "la tribuna di dentro fu lavorata da Santo Zago"; in seguito le fonti tacciono però il suo nome. Il problema consiste nel significato da attribuire al termine "tribuna": quello prevalente è relativo all'area presbiteriale, dove però non sembra di riconoscere nulla, sono tuttavia segnalati casi (anche Serlio e Palladio) in cui per "tribuna" si indica la cupola (cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, XXI, Torino 2002, p. 329). Se si adottasse

la seconda accezione dovremmo ragionare sugli affreschi recuperati nel 1984 (cfr. la segnalazione di restauro in *Attività della Soprintendenza per i Beni Architettonici di Venezia nel 1985*, "Arte Veneta", XXXIX, p. 259) e assegnati, sulla base delle fonti settecentesche (ad esempio M. Boschini, *Le ricche miniere*, cit., S. Polo, p. 14) a Pordenone, cui peraltro non sembrano pianamente riferibili. La questione necessita dunque di una verifica specifica.

¹¹³ Per la prima, P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., p. 317, nota 5. Per la seconda cfr. *supra* nel paragrafo su *I nomi delle fonti*. Per la vicenda critica più recente del dipinto si vedano C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, cit., pp. 181-182, e P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., pp. 165-170, 308-309.

¹¹⁴ C. Gilbert, *Sante Zago e la cultura artistica del suo tempo*, "Arte Veneta", VI, 1952, p. 121-129, e A. Morassi, *Esordi di Tiziano*, "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 178-198, p. 198; cfr. inoltre F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 92, nn. 23-25. Aggiungo che la *Madonna col Bambino* già Cook è apparsa in asta alla Christie's di New York il 14 gennaio 1993 n. 115, come "attributed to Polidoro da Lanciano".

¹¹⁵ Non ho le misure. Per il dipinto della Galleria Doria, da ultimo A.G. De Marchi, *Scrivere sui quadri. Ferrara e Roma. Agucchi e alcuni ritratti rinascimentali*, Firenze 2004, p. 16, come di "Giovanni o Bernardino da Asola (?)".

¹¹⁶ Christie's, Londra, 29 marzo 1969, lotto n. 98, poi Sotheby's, 12 maggio 1976, lotto 111 (conosco il pezzo dalla fotografia conservata nella cartella relativa a Francesco Vecellio presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze).

¹¹⁷ Sul tema si rinvia a G.T. Faggin, *Aspetti dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi*, "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 46-54, e soprattutto alla più recente panoramica di B.W. Meijer, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord*, cit., pp. 498-505.

¹¹⁸ Prendono viceversa molto sul serio tale affermazione B.W. Meijer, *On Dirck Barendsz and Venice*, "Oud Holland", CII, 1988, 2, pp. 141-154, e C. Limentani Viridis, *Artisti della "Nazione fiamminga". Pittori e opere a Venezia*, in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Viridis, Verona 1997, pp. 33-72, p. 43.

¹¹⁹ Il caso del completamento della *Sacra Conversazione* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, lasciata incompiuta da Palma il Vecchio e terminata dal cadorino, è del tutto particolare ed episodico: su di essa, da ultimo, G. Nepi Scirà, *La Sacra Famiglia con santa Caterina e san Giovanni Battista di Palma il Vecchio*

e Tiziano, "Arte Documento", 17-19 (Venezia, *le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*), 2003, pp. 294-297.

¹²⁰ Come sottolineato già da N. Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 43.

¹²¹ J. Habert, *Calcar au Louvre*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano-Paris 1994, pp. 357-374; per il ritratto parigino poi B.W. Meijer, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., p. 546, n. 163.

¹²² Per un'informazione generale sul pittore, specie sul rapporto con Tiziano, si vedano almeno: A. Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam*, "Arte Veneta", XVI, 1962, pp. 61-81; Idem, *Lamberto d'Amsterdam (Lambert Sustris: le fonti e la critica)*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXI, 1962-1963, pp. 335-366; M. Lucco, *Il Cinquecento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, pp. 157-171; Idem, *Sustris Lambert*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, pp. 33-34; V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano 1993; N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995; B.W. Meijer, *Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen*, "Oud Holland", CVI, 1992, 1-19; Idem, *Sull'"Ecce Homo" di Tiziano ed una versione di Lambert Sustris*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 533-536.

¹²³ Sul dipinto a Siena, B.W. Meijer, *Sull'"Ecce Homo" di Tiziano*, cit.; su quello olandese, E. Merkel, in *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (édition revue et corrigée), Paris 1993, pp. 593-594, n. 186.

¹²⁴ Il riferimento a Sustris della tela di El Paso mi pare spetti a R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 216, 265.

¹²⁵ M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 119-122; R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., p. 289; cfr. poi P.L. Fantelli, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre - novembre 1981), Milano 1981, p. 138.

¹²⁶ B.W. Meijer, *New light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto*, "artibus et historiae", 39, 1999, pp. 127-156.

¹²⁷ Il dato sarebbe da assumere se davvero fosse sua un'Adorazione dei Magi già in Svizzera nelle collezioni Lüthy e Kisters, ascritta a Tiziano dalla Tietze-Conrat nel 1954, in seguito riferita alla bottega e presentata come di Schwarz da poco presso Semenzato a Venezia (*Importanti dipinti antichi*), 21 maggio 2006, lotto 61 (ma l'attribuzione non è condivi-

sa da Bert Meijer, con cortese comunicazione orale allo scrivente): cfr. E. Tietze-Conrat, *L'Adorazione dei Magi di Tiziano dipinta per il cardinale di Ferrara*, "Emporium", LX, vol. CXIX, 1954, 1, pp. 3-8, H.E. Wetthey, *Titian. The Religious Paintings*, cit., p. 67, F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 138, n. 582.

¹²⁸ G. Mariani Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964, pp. 3-4; R. Pallucchini, *Prefazione*, a *Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Treviso 1987, pp. 1-3.

¹²⁹ L'osservazione è di P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., p. 317, nota 19.

¹³⁰ L'ipotesi era di Oettinger (1930) e Tietze (1950) e non è stata raccolta da R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, p. 255, F. Valcanover, *Tiziano*, cit., p. 101, n. 99, e H.E. Wetthey, *The Religious Paintings*, I, pp. 69-70. Di carattere spiccatamente tizianesco è in verità il pezzo d'apertura del catalogo bordoniano della Canova: quell'*Apollo e Dafne* del Seminario Patriarcale sulla cui attribuzione la critica pure s'è divisa (cfr. G. Mariani Canova, *Paris Bordon*, cit., pp. 114-115, e H.E. Wetthey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. III. The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, pp. 16-17, 207, n. X 4).

¹³¹ Su di lui - dopo i pionieristici studi di D. von Hadeln (*Parrasio Micheli*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXXIII, 1912, pp. 149-172; *Eine Zeichnung des Parrasio Micheli*, ivi, XXXIV, 1913, pp. 166-172; *Parrasio Micheli*, "Apollo", VII, 1928, 37, pp. 17-21) - si vedano i contributi di L. Olivato, in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno - 14 novembre 1976), Milano 1976, pp. 87-88, e *Parrasio Michiel a Padova*, "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 225-227, e di V. Mancini, *Tintoretto, Parrasio Michiel e i ritratti di Andrea Dolfin*, "Venezia Cinquecento", IX, 1999, 17, pp. 77-90.

¹³² Su quest'opera si veda ora la meticolosa indagine di L. Trevisan, *Un dipinto di Parrasio Micheli a Vicenza e la scoperta di inediti documenti d'archivio*, in "Arte Veneta", 61, 2004, pp. 216-226.

¹³³ D. von Hadeln, *Damiano Mazza*, "Zeitschrift für bildenden Kunst", XXIV, 1912-1913, p. 249; più di recente, R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 221-222; M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 138-139; F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., pp. 439-440.

¹³⁴ S. Scarpa, *Alcune note su Damiano Mazza: cronologia, il ciclo dei Sartori, la pala dell'Ospedaletto*, "Arte Documento", 3, 1989, pp. 174-179.

¹³⁵ Ultimamente anche da J. Dunkerton, S. Foister, N. Penny, *Dürer to Ve-*

ronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery, London 1999, pp. 123-125.

¹³⁶ C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, pp. 139-140. La testimonianza di Mündler, che conosceva bene il quadro londinese, è molto chiara sul fatto che fosse una copia fedele e di ottima qualità ("produces an excellent effect"): *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, London 1985, p. 140.

¹³⁷ H.E. Wetthey, *The Mythological and Historical Paintings*, cit., p. 212, X 16.

¹³⁸ Sul dipinto dell'Ospedaletto si vedano le precisazioni di G.M. Pilo, *La chiesa dello 'Spedaletto' in Venezia*, Venezia s.d., pp. 93-95, 145.

¹³⁹ Mi riferisco in particolare a E. Camesasca, in *Pietro Aretino. Lettere sull'arte*, Milano 1957, III/2, pp. 394-397. Cfr. R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 220-221, F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., p. 440.

¹⁴⁰ Sul dipinto, M. Zecchini, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, cit., pp. 49-53.

¹⁴¹ La vicenda è sintetizzata da H.E. Wetthey, *The Paintings of Titian. III. The Portraits*, London 1971, p. 178, n. X 89; più estesamente, poi, F.R. Shapley, *National Gallery of Art, Washington. Catalogue of the Italian Paintings*, I, Washington 1979, pp. 500-503.

¹⁴² Cfr. M.G. Ciardi Dupré, *Gian Paolo Lolmo, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 15-45. Per il ritratto di Alberti, F.R. Shapley, *National Gallery of Art*, cit., pp. 355-357 (come di scuola parmense della metà del '500).

¹⁴³ Su di essi e sull'intervento marciano, P.V. Begni Redona, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano-Cinisello Balsamo 1986, pp. 243-244.

¹⁴⁴ Si pensi alla *Missione degli apostoli* della Congrega della Carità Apostolica di Brescia, commentata da P.V. Begni Redona, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, cit., p. 252.

¹⁴⁵ Sulle pitture nella Loggia di Brescia, inoltre, C. Pasero, *Nuove notizie d'archivio intorno alla Loggia di Brescia*, "Commentari dell'Ateneo di Brescia", CLI, 1952, pp. 49-91.

¹⁴⁶ Sul pittore, da ultimo, V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, cit.; per la fondamentale aggiunta di Moritzburg si veda G.J.M. Weber, *L'Assunta della Regina de' Cieli. A rediscovered Masterpiece by Polidoro da Lanciano*, "Studi Tizianeschi", II, 2004, pp. 48-56.

¹⁴⁷ Cfr. M. Calvesi, *Un autoritratto di Simone Peterzano*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano 2000, pp. 37-39. Questo *Autoritratto*, di

proprietà dello stesso Calvesi, è stato ora presentato alla mostra *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci* (Napoli, Museo di Capodimonte), Napoli 2006, p. 298 (con scheda di M.T. Fiorio). Per un'informazione monografica sul pittore resta sempre di riferimento E. Baccheschi, con uno studio critico di M. Calvesi, *Simone Peterzano, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 473-557.

¹⁴⁸ R.S. Miller, *Birth and Death Dates of Simone Peterzano*, "Paragone", LIII, 2002, 41-42 (623-625), pp. 156-157.

¹⁴⁹ Segnalate da M. Gregori, *Sul venetismo di Simone Peterzano*, "Arte Documento", 6, 1992, pp. 263-270.

¹⁵⁰ M. Gregori, *Un amico di Simone Peterzano a Venezia*, "Paragone", LIII, 2002, 41-42 (623-625), pp. 21-39.

¹⁵¹ Li ragiona in più occasioni L. Puppi, in particolare in *Il soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco: Italy and Spain*, a cura di J. Brown, J.M. Pita Andrade ("Studies in the History of Art", 13), Washington 1984, pp. 133-150; *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium (Iraklion, 1990)*, Iraklion 1995, pp. 251-254; *Il duplice soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco in Italy and Italian Art. An international Symposium*, Atti del Convegno (Rethymno, Creta, 22-24 settembre 1995), Rethymno 1999, pp. 345-356.

¹⁵² X. De Salas, F. Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de el Greco a Vasari*, Toledo-Madrid 1992.

¹⁵³ G. Fiocco, *Francesco Vecellio*, "Lettere e arti", 1946; *Profilo di Francesco Vecellio (I parte)*, "Arte Veneta", VII, 1953, pp. 39-48; *(II parte)*, ivi, IX, 1955, pp. 71-79; *(III parte)*, ivi, X, 1956, pp. 91-94; *Francesco Vecellio e Jacopo Bassano*, ivi, XI, 1957, pp. 91-96; *New light on Francesco Vecellio*, "Connoisseur", 1955, pp. 165-169; "Arabesche" di Tiziano e di Francesco Vecellio, "Commentari", XI, 1960, 2, pp. 107-112. Già dalla selezione delle opere entro la *Mostra dei Vecellio* del 1951 (pp. 17-33, XIII-XXII), si capisce che il profilo del pittore dipende in maniera pesante dalla ricostruzione compiuta da Fiocco.

Tuttavia in seguito lo stesso Fiocco ammise di aver sopravvalutato il ruolo di Francesco nella formazione di Tiziano: lo annota ad esempio G.M. Gabrieli, *Francesco Vecellio*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore R. Pallucchini, a.a. 1968-1969, p. 11. Sul pittore, in seguito, si vedano almeno: R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 210-211; F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., pp. 433-434; C.C. Wilson, *Francesco Vecellio's Presepio for San*

Giuseppe, Belluno: Aspects and Overview of the Cult and Iconography of St. Joseph in Pre-Tridentine Art, "Venezia Cinquecento", VI, 1996, 11, pp. 39-74; T. Conte, *La pittura del Cinquecento*, cit.; G. Paolozzi Strozzi, *Aveva il cielo compartite non meno le grazie del dipingere che a Tiziano il fratello*. *Francesco Vecellio in Galleria Estense*, "Bollettino d'Arte", s. VI, LXXXVII, 2002, 121, pp. 47-56.

¹⁵⁴ Edita da S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli*, cit., Appendice VI.

¹⁵⁵ Generalmente posta tra il 1475 e il 1485 (cfr. F. Valcanover, *Mostra dei Vecellio*, cit., p. 17; G.M. Gabrieli, *Francesco Vecellio*, cit., p. 18), la sua data di nascita è invece posticipata a quella di Tiziano da C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, cit., p. 175.

¹⁵⁶ E.M. Dal Pozzolo, *Padova (1500-1540)*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1996, pp. 147-224, pp. 185-186.

¹⁵⁷ E.M. Dal Pozzolo, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni, E.M. Dal Pozzolo, Padova-Roma 1995, pp. 105-107.

¹⁵⁸ L. Puppi, *Tiziano tra Padova e Vicenza, in Tiziano e Venezia*, cit., pp. 545-558, p. 553 nota 37.

¹⁵⁹ Come opera di collaborazione tra i due fratelli è schedata anche di recente da T. Conte, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 192-194.

¹⁶⁰ P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., pp. 44-46; in precedenza ampiamente discussa da C.C. Wilson, *Francesco Vecellio's Presepio*, cit.

¹⁶¹ Cfr. F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 97, n. 62; più ampiamente J. Ingamellis, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures*, I, *British, German, Italian, Spanish*, London 1985, pp. 361-365.

¹⁶² Ora schedata come "Attributed to Francesco Vecellio" da P. Humfrey, in P. Humfrey, T. Clifford, A. Weston-Lewis, M. Bury, *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, National Galleries of Scotland, 5 agosto - 5 dicembre 2004), Edinburgh 2004, pp. 106-107.

¹⁶³ Tela, 48 x 25,5 cm: presentato, con scheda di F. Marubbi, in *Gatti Antiquario. Antologia di Maestri Antichi*, Crema 1998, n. 7.

¹⁶⁴ D. von Hadeln, *Girolamo di Tiziano*, "The Burlington Magazine", LXV, 1934, 376, pp. 84-89; J. Zarnowski, *L'atelier de Titien*, cit.; M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 31-42; G. Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli*, cit., pp. 137-141; M. Lucco, in *Le pitture del Santo di Padova*, cit., pp. 171-172; S. Claut, *All'ombra di Tiziano. Contributo per Girolamo Denti*, "Antichità Viva", XXV, 1986, 5-6, pp. 16-29. Cfr. inoltre R. Pallucchini, *Tiziano*, I, pp. 213-214, F. Heinemann, *La bottega*

di Tiziano, cit., pp. 434-435; G. Nepi Scirè, *Dente (Denti)*, *Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 38, Roma 1990, pp. 788-790.

¹⁶⁵ È noto che l'ambasciatore di Filippo II a Venezia, García Hernández, nel 1564 informava il sovrano della possibilità di ottenere da Dente una copia da un originale del cadonino a un quarto della cifra richiesta dal maestro, "quantunque fra lui e il grande Artista non possa reggere alcun confronto": S. Claut, *All'ombra di Tiziano*, cit., p. 25.

¹⁶⁶ Da ultimo, per la pala di Sant'Andrea a Mel, T. Conte, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 172-174, per quella di Ancona, 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*, cit., pp. 334-337.

¹⁶⁷ La pala marchigiana è presentata ora in *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo, Pinacoteca Civica, 2006) a cura di S. Pappetti, Venezia 2006, p. 158, n. 35; per gli altri pezzi, S. Claut, *All'ombra di Tiziano*, cit., pp. 22-23.

¹⁶⁸ Schedata come di Tiziano da T. Pignatti, in *El Greco in Italy and Italian Art*, catalogo della mostra (Atene, Galleria Nazionale d'Arte, settembre-dicembre 1995) a cura di N. Hadjinicolaou, Atene 1995, pp. 84-89, in greco, con traduzione dei testi in inglese alle pp. 414-415; in precedenza da F. Dabell, *Piero Corsini. Venetian paintings from Titian to El Greco*, New York 1991, pp. 14-23. Per il riferimento a Girolamo, E.M. Dal Pozzolo, *Sul Greco italiano*, cit., p. 130, nota 4.

¹⁶⁹ M. Gregori, *Un amico di Simone Peterzano*, cit., pp. 29-30.

¹⁷⁰ Cfr. D. von Hadeln, *Parrasio Michieli*, cit., p. 20 (come Parrasio); M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., p. 34 (come Dente).

¹⁷¹ Dorotheum, Vienna, 29 settembre 2004, lotto 7: tela, 110 x 92 cm.

¹⁷² *Mostra dei Vecellio*, cit., pp. 34-37, XXII-XXIII; T. Conte, *La pittura del Cinquecento ...* cit., pp. 345-347, 352-354, 359-360. Su Orazio, inoltre, Pallucchini, *Tiziano*, I, pp. 211-212; Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 10-23; F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., pp. 436-437.

¹⁷³ F. Russell, *A portrait by Orazio Vecellio*, "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, 129, p. 189.

¹⁷⁴ R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, p. 164.

¹⁷⁵ G. Cadonin, *Dello amore ai veneziani*, cit., pp. 44-55; M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, cit., pp. 70-78, 81-83, 99-103, 119-125; L. Puppi, *Su Tiziano*, cit., pp. 44-48.

¹⁷⁶ N. Rasmo, *Un'inedita pala d'altare di Marco Vecellio nel Trentino?*, in "Arte Veneta", IV, 1950, pp. 147-148;

Mostra dei Vecellio, cit., pp. 54-59, XXVII-XXXI; R. Pallucchini, *Tiziano*, I, p. 213; M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 23-30; F. Heinemann, *La bottega di Tiziano*, cit., pp. 433-440, pp. 438-439; T. Conte, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 301-303, 317-318, 349-350, 356-357, 361-362, 376-378.

¹⁷⁷ Per il rapporto col cadorino, L. Puppi, *Su Tiziano*, cit., pp. 27-30, 53, 115, 138, n. 125. Per un'informazione sul pittore, E. Merkel, *I mosaici del Cinquecento Veneziano (I parte)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 19, 1994, pp. 73-140, pp. 124-140.

¹⁷⁸ Sul problema S. Claut, *Le opere di Cesare Vecellio nella chiesa di Lentiai*, in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, a cura di T. Conte, Belluno 2001, pp. 35-70.

¹⁷⁹ *Cesare Vecellio*, cit., pp. 163, 169, 185-191, 199-201.

¹⁸⁰ G. Vasari, *Le vite*, ed. cit., p. 428.

¹⁸¹ Per la tela di Dresda, da ultimo, P. Joannides, *Titian to 1518*, cit., pp. 158-159; per quella di Digione, M. Hochmann, in *Splendeur de Venise. 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Bordeaux-Caen, 2005), a cura di O. Le Bihan, P. Ramade, Paris 2005, p. 214 n. 94.

¹⁸² Cfr. G. Gamulin, *Tizianov poliptih Uzašašća Marijina u katedrali u Dubrovniku*, "Zbornik Instituta za hist. nauku Filozofskog fakulteta u Zagrebu", I, 1955; K. Prijateli, *Tiziano e la Dalmazia*, in *Tiziano e Venezia*, cit., pp. 539-543; A. Dračevac, *La cattedrale di Dubrovnik*, Zagreb 1988, pp. 42-43.

¹⁸³ Come di anonimo della metà del '500 era schedata da G. Nepi Scirè, in *Provincia di Venezia. Museo di*

Torcello. Sezione medioevale e moderna, Venezia 1978, p. 111; il riferimento a Dente è di M. Lucco, *Le pitture del Santo*, cit., p. 172; inoltre S. Claut, *All'ombra di Tiziano*, cit., p. 24.

¹⁸⁴ M. Roy Fisher, *Titian's Assistants*, cit., pp. 35-36, 40-41.

¹⁸⁵ G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, p. 97. Il dipinto in questione è il *Salvatore* della Galleria Palatina di Firenze, su cui L. Fiorentini, in *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, cit., p. 104.

¹⁸⁶ Sul dipinto cfr. A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo*, Firenze 1989, p. 100, e P. Leone de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Napoli 1995, pp. 83-84. Per un inquadramento dell'episodio in quello più ampio del fenomeno della falsificazione a metà '500, M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino 1981, pp. 118-199, pp. 130-131.

¹⁸⁷ S. Ciriaco, *Industria e artigianato*, in *Storia di Venezia*, V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di A. Tenenti, U. Succi, Venezia 1996, pp. 523-529; cfr. E.M. Dal Pozzolo, *Cercar quadri e disegni*, cit.

¹⁸⁸ L.C. Matthew, *The painter's presence: signatures in Venetian Renaissance pictures*, "Art Bulletin", LXXX, 1998, 4, pp. 616-648.

¹⁸⁹ Il tema è assai poco studiato: cfr. R. Pallucchini, *Il problema della collaborazione*, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, ed. 1990, I, pp. 81-82.

¹⁹⁰ Per essi si rinvia a L. Larcher Crosato, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 256-265; H.D. Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Paderborn 2005.

¹⁹¹ L. Larcher Crosato, *Note su Benedetto Caliari*, "Arte Veneta", XXII, 1969, pp. 115-130, p. 129.

¹⁹² Cfr. la voce *Buco nero*, in *La Biblioteca del sapere*, cit., vol. 3, pp. 754-755.

¹⁹³ Per la miglior lettura di questo *unicum*, su cui da ultimo si sono addensate immotivate nubi in merito all'autografia e alla lettura iconologica, si rinvia alle precisazioni espresse in questa sede da Augusto Gentili.

¹⁹⁴ Per qualche nota recente sul ritratto, D. Jaffè, in *Tiziano e il ritratto di corte*, cit., p. 172; per il rapporto tra i due, D.J. Jansen, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, "Revue de l'Art", 1987, 75, pp. 11-22, p. 13.

¹⁹⁵ Si riproduce qui il *Tarquino e Lucrezia* di Bordeaux (su cui da ultimo si veda M. Hochmann, in *Splendeur de Venise. 1500-1600*, cit., p. 216), un tipico esempio di lavoro di bottega con pesanti interventi del maestro, al quale spetta invece integralmente il coevo esemplare dell'Accademia di Vienna.

¹⁹⁶ L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4, 1963, pp. 85-114, pp. 107-108; cfr. inoltre Ph. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth-and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991, p. 68.