

STUDI

Numero VI-VII, 2011

TIZIANESCHI

Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore



STUDI TIZIANESCHI

Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

Studi Tizianeschi
Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

Direttore
Bernard Aikema

con la consulenza di
Augusto Gentili, Stefania Mason, Lionello Puppi, David Rosand, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria Giovanna Coletti

Segreteria di redazione
Giorgio Tagliaferro
Tessie Vecchi

Coordinamento redazionale
Giorgio Tagliaferro
Tessie Vecchi

Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

Consiglio di amministrazione
Livio Barnabò, *presidente*
Maria Giovanna Coletti, *vicepresidente*
Renzo Bortolot, *consigliere*
Paolo Caldara, *consigliere*
Sandro De Marchi, *consigliere*
Matteo Fiori, *consigliere*
Igino Genova, *consigliere*
Giacomo Giacobbi, *consigliere*
Valentino Vascellari, *consigliere*

Mirco Zandonella, *consigliere*
Sergio Zandonella, *consigliere*
Segreteria della Fondazione
Letizia Lonzi - Elena Maierotti

Elenco dei soci fondatori della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

Enti pubblici
Magnifica Comunità di Cadore
Comune di Pieve di Cadore
Provincia di Belluno
Comunità Montana Centro Cadore
Comunità Montana Comelico-Sappada
Comunità Montana Val Boite
Comunità Montana Cadore-Longaronese-Zoldo
Comunità di Selva di Cadore
Consorzio Azienda B.I.M. Piave

Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Belluno
Enti sociali
Assindustria Belluno, Associazione fra gli industriali della Provincia di Belluno
Ente cooperativo di Consumo di Mutuo Soccorso di Auronzo arl
La Cooperativa di Cortina, società cooperativa

Società
Safilo spa
Giorgio Fedon & figli spa
Mytos srl
Galvalux srl
Tipografia Tiziano

Privati
Vittorio Tabacchi
Enrico Cian
Walter De Rigo
Cesare Passuello
Enzo Sopracolle
Maurizio Soravia
Giuseppe Unterberger
Valentino Vascellari
Mirco Zandonella
Sincero Zanella

Soci cofondatori
Gatto Astucci srl
Real Marmarole sas
Carmelo Paludetti
Consorzio Industriali Protezione Ambiente (Cipa)

Vittoria Da Prà
Comune di Belluno
Per informazioni e contatti
Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore, 32044 Pieve di Cadore (Belluno)
Casa di Tiziano Oratore
tel. +39.0435.501674
fax +39.0435.507658
email: centrostudi@tizianovecellio.it
www.tizianovecellio.it
versamenti Unicredit Banca spa
-Cariverona
c/c 000040006521;
Abi 02008;
Cab 61230

© Copyright 2008 by Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Direttore editoriale
Giovanna Naldi

Progetto grafico
Sansai Zappini

© Copyright 2008
by Alinari 24 ORE
Largo Alinari, 15
50123 Firenze
www.alinari.it

Redazione
Rossella Carrus

ISBN 9788863020144

Fotolito
Fotolito Toscana, Firenze

Stampa
EBS, Verona

Sommario

5 Premessa

6 Il programma di ricerca della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore
Il comitato scientifico

7 Notizie dal Centro

9 Titian's *Three Ages of Man*, Carlo Ridolfi and Lucretius's *De rerum natura*
Heiner Borggrefe

20 Regesto per Francesco Vecellio
Elia D'Incà e Gabriele Matino

47 Francesco Vecellio tra pittura e fanteria: indizi per una nascita
Gabriele Matino

62 L'attività politico-amministrativa in Cadore e l'altro Francesco Vecellio
Elia D'Incà

71 Further Considerations on the Pardo *Venus*
Paul Joannides

78 Andrea Schiavone interprete di Tiziano: due variazioni dell'*Ecce Homo* per Giovanni d'Anna
Giorgio Fossaluzza

88 Titian's *Salome* and its Copies: Some Errata and Addenda to Wethey
Simon P. Oakes

97 Tra i "discepoli" di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori
Giorgio Fossaluzza

117 Un'intenzione ritrovata: il bozzetto per il "Monumento a Tiziano"
Ranieri Varese

136 Il monumento a Tiziano Vecellio a Pieve di Cadore
Cristina Beltrami

148 Recensioni – libri e articoli

Tizianello (a cura di Lionello Puppi)
Breve compendio della vita di Tiziano (1622)
David Rosand

Sylvia Ferino-Pagden (a cura di)
Giorgione - entmythisiert
Andrew John Martin

Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier
Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485-1600
Bernard Aikema

Claude Phillips
Titian
Simon P. Oakes

Tosca Rossi
Bergamo - urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo
Andrew John Martin

Linda Borean e Stefania Mason (a cura di)
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento
Isabella di Lenardo

Joanna Woodall
Anthonis Mor. Art and Authority
Bernard Aikema

Maria H. Loh
Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art
Carlo Corsato

Alessandra Cusinato
L'arte in Cadore al tempo di Tiziano
Thomas Dalla Costa

Un biennio di studi tizianeschi. 2007-2009
Michele Di Monte

169 Recensioni – mostre

Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice
al Museum Fine Arts di Boston
Beverly Louise Brown

Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise
al Musée du Louvre di Parigi
Beverly Louise Brown

El retrato del Renacimiento
Renaissance Faces: Van Eyck to Titian
a Madrid e a Londra
Beverly Louise Brown

Andrea Schiavone interprete di Tiziano: due variazioni dell'*Ecce Homo* per Giovanni d'Anna*

Giorgio Fossaluzza

I rapporti complessi di natura ideale che si instaurano fra Tiziano e Andrea Schiavone sono manifestati, come risaputo, dalla lettera che Pietro Aretino indirizza al maestro dalmata nell'aprile 1548¹. Il contenuto è esplicito e allusivo, come si addice al "genere" epistolare e al notorio carattere e ruolo dell'estensore². Al riguardo, l'esegesi si è appuntata comprensibilmente sullo stile pittorico per come è percepito e valutato sia dall'Aretino che ne coglie la "prestezza" sia, per suo tramite, dal "mirabile" Tiziano del quale si registra il più autorevole pronunciamento: "si è talora istupito de la pratica che dimostrate nel tirare giuso le bozze de le istorie, si bene intese e si bene composte che, se la fretta del farle si convertisse ne la diligenza del finirle, anche voi confermareste il mio ricordo per ottimo". All'ammirazione di entrambi si accompagna, dunque, il rilievo critico in parte quasi retoricamente dissimulato nel mentre è espresso: il rimedio si demanda al tempo "da che è uffizio di lui lo insegnare la emenda dei difetti ai giovani". Si direbbe che da tale lettera scaturisca una pretesa di concreto indirizzo e controllo sulla conversione di stile che si raccomanda al "giovane" Schiavone, così implicitamente qualificato nonostante egli fosse oramai professionalmente maturo e riconosciuto: fin dal 1541 Vasari ne coglie la posizione di manierista discontinuo, tanto da affidargli comunque

la *Battaglia fra Carlo V e Barbarossa* inviata in dono a Ottaviano de' Medici³. Alla lamentela di Pietro Aretino, in apertura di lettera, dovuta a "il vostro non più lasciarsi vedere come soleva già, non mai dipingendo cosa lasciva né santa, che in casa non me la faceste portare a vedere", fa seguito, in chiusura, un invito: "il pregarvi che veniate sin qui con alcuna pittura di nuovo, che nel concedermelo in grazia mi rallegrarò in un tratto de la vostra presenza e della vostra arte". La storiografia più antica non ha colto con altrettanta forza il legame di dipendenza dello Schiavone da Tiziano, come è lecito congetturare da questo ruolo assunto da Aretino. Lo si biasima più crudamente per le stesse ragioni, e precisamente per il suo "empiastar" da parte di Pino nel 1548, ma da chiare posizioni di naturalismo "passatista"⁴. Ed è stato, anzi, sottolineato come da Aretino, per analoghi motivi di prestezza ("brevità del fare"), venga lodato tre anni prima il giovane Tintoretto del quale, peraltro, è notorio l'interesse nei confronti del collega dalmata per gli effetti di fusione cromatica⁵. Al contrario, in una successiva lettera dello stesso aprile 1548 Tintoretto ne esce lodatissimo e, per questo aspetto specifico della stesura pittorica, a un tempo pur'egli biasimato: "E beato il nome vostro se riduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare"⁶. Aretino, e con lui Tiziano nella fase della



1. Andrea Schiavone, *Ecce Homo*. Già Lucca, collezione Flecchia

"crisi manieristica", hanno dunque assistito al percorso di uno Schiavone più pervaso di un manierismo integrale e del tutto peculiare, all'insegna del modello di Parmigianino. Per quanto certo non esclusivo, fu comunque foriero di un risultato d'impressioni, di una specie di pittura di macchia: "tendente a dar vita al canto sciolto di colori colati e fusi, tanto da raggiungere un tonalismo dove ogni accento formale sembra dissolversi in una estenuazione quasi morbosa"⁷. Non si evince dalla lettera del 1548 da quanto durasse la frequentazione di Aretino, e con essa l'indiretta costante osservazione da parte di Tiziano. Sta di fatto che il rilievo mosso a tale data e l'invito a rinnovare le visite, alla luce di

quanto ricostruito in sede critica sulla sua attività svolta fino ad allora, lancia l'interrogativo se è possibile far coincidere un'evoluzione dello Schiavone con un nuovo rapportarsi proprio a Tiziano. La più semplice risposta a tale quesito può venire, ad esempio, dall'allineamento delle opere che derivano palesemente da invenzioni del Cadorino. Si consideri al primo posto la *Xilografia con il libero "adattamento" dell'Incoronazione di spine* di Tiziano per Santa Maria delle Grazie di Milano (Parigi, Louvre) del 1540-1541, opera del più programmatico manierismo⁸. Francis L. Richardson riferisce l'invenzione ai primi anni Cinquanta, con riferimento più avanzato ai tondi del 1556-1557 della Libreria Marcia-

na, opere che consacrano il maestro dalmata entro un'impresa realizzata sotto l'autorità di Tiziano e Sansovino⁹. Una scelta di stile, non solo la tecnica xilografica e i caratteri dell'insigne modello producono effetti di maggiore risentimento plastico e più concisi stacchi chiaroscurali rispetto alle estenuate eleganze linearistiche proprie della fase più parmigianesca dello Schiavone. Come noto, la *Sacra famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Giovanni* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 149) è considerata finora il primo e più scoperto caso in pittura di variazione su un tema di Tiziano. La composizione è quella del dipinto della National Gallery di Londra (n. 635), forse lo stesso che Michiel vide in casa Odoni a Venezia nel 1532, e in tale eventualità, qui probabilmente studiato anche da Schiavone. Egli aggiunge il san Giuseppe e il san Giovanni, quest'ultimo in una postura affatto diversa da quella attestata dalle versioni di tale composizione devozionale spettanti alla bottega tizianesca che appartengono alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti e al Kimbell Art Museum di Fort Worth¹⁰. Merita sottolineare, seppur ovvio, come l'interpretazione di Schiavone, assegnata anch'essa all'altezza dei tondi della Libreria Marciana, si applichi in questo caso a un modello tizianesco ormai remoto, del 1530 circa¹¹. Si è dell'avviso di ritenere tale fatto di per sé rivelatore di un atteggiamento mentale che è disponibile a considerare liberamente, a pieno raggio e non in modo selettivo, il magistero di Tiziano, formandone anzi nel tempo una sorta di florilegio. Lo si può affermare ricordando come in questo gruppo di opere si aggiungano, verso fine carriera del maestro dalmata, le versioni di *Diana e Atteone* negli esemplari della Royal Collection di Hampton Court, del Kunsthistorisches Museum di Vienna

alle quali se ne accostano due di collezione privata, tutte aventi per riferimento il prototipo di Tiziano della National Gallery of Scotland¹². Il perfezionamento di quest'ultima opera da parte di Tiziano nel giugno 1559 e l'invio a Filippo II nel settembre successivo, consente di fissare la data precisa anche per le versioni di Schiavone il quale conclude la sua vita nel 1563¹³. Ma la prospettiva potrebbe non essere così lunga. Si aggiunge, in proposito, l'ipotesi di Richardson circa lo studio diretto del prototipo di Tiziano nelle fasi della realizzazione nel "santuario" della bottega ai Biri. Si delinea, quindi, il caso di una chiara frequentazione di Tiziano da parte dello Schiavone e non per pura cortesia, bensì organica, almeno in questa occasione, al punto da poter giustificare, con l'allineamento delle quattro versioni di Schiavone del tema tizianesco, il passaggio da una "copia letterale" (esemplare di Vienna) ad altre di maggiore libertà e "all'insegna di una deliberata e programmatica corsività lessicale che, per dir così, travalica Tiziano oltre Tiziano, accentuandone il dinamismo e saturandone ancor più le masse cromatiche"¹⁴. Si consideri inoltre, in questa stessa fase cronologica, il caso della *Danae*, in modo inconsueto in paesaggio (già *Venere e Cupido?*), del Museo Nazionale di Capodimonte, forse appartenuta alla galleria di Domenico Ruzzini a Venezia, esemplata sulle versioni del tema di Tiziano che si scalano nella seconda metà degli anni Cinquanta, quelle di Madrid e Vienna, o per l'appunto sulla *Venere* degli Uffizi (n. 154)¹⁵. La rassegna delle opere di Schiavone più direttamente connesse a un modello di Tiziano annovera in modo più problematico il *Caino uccide Abele* (alias *Sansone uccide il filisteo*) della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, datato ai primissimi anni Quaranta, e considerato più fedele nello studio



2. Tiziano, *Ecce Homo*, 1543. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 73

delle posture manieristiche all'affresco dello stesso soggetto realizzato dal Pordecone nel chiostro di Santo Stefano a Venezia piuttosto che alla tela dipinta da Tiziano per il soffitto di Santo Spirito in Isola (ora, Venezia, Sacristia della Basilica della Salute), in cui si terrebbe ugualmente conto dell'invenzione del friulano¹⁶. Da ultimo, si osservi come non abbia avuto seguito l'attribuzione a Schiavone di due copie dell'*Ultima cena* di Tiziano per l'Escorial, eseguita a partire dal 1558 e spedita nel 1564, segnalate a Londra da Cavalcaselle e Crowe, l'una in grande presso la collezione Earl of Ellesmere a Bridgewater House (n. 87), l'altra in piccolo presso la collezione di Lord Overstone¹⁷. Si sottolinea il caso di una duplice versione in differenti dimensioni da riferirsi al medesimo modello tizianesco.

La disamina fin qui condotta in sintesi sulle opere principali nelle quali Schiavone si misura liberamente su invenzioni di Tiziano, comprensiva di quest'ultima casistica attualmente in parte priva di riscontro, si intende quale introduzione atta a illustrare un caso analogo di particolare rilievo per la verifica dei rapporti che si instaurarono fra i due artisti, nonché la svolta auspicata dalla lettera di Aretino e, da ultimo, la considerazione in vita e quella collezionistica del maestro dalmata. Il tema è ora quello dell'*Ecce Homo*, ovvero del Cristo mostrato al popolo¹⁸. Innanzitutto, si segnala una versione in piccolo di tale soggetto (a stima cm 75x90 circa), ad evidenza pienamente autografa dello Schiavone e di alta qualità per quanto si giudichi unicamente nella vecchia fotografia d'archivio (fig. 1) che indica l'appartenenza in passato alla collezio-

ne Flecchia di Lucca dove fu ritenuta opera di Tiziano. L'interesse primo di questo rinvenimento consiste nel documentare l'interesse di Schiavone nei confronti di un celeberrimo capolavoro di Tiziano: *l'Ecce Homo* (fig. 2) di grandi dimensioni dipinto dal Cadorino, Eques Cesareus, nel 1543 per il "compare" fiammingo Giovanni d'Anna che lo poté esibire orgogliosamente nel suo palazzo veneziano in San Benedetto affacciato su Canal Grande, alimentandone in tale modo la fama, di cui fa fede anche l'interpretazione più libera di Tintoretto del 1546 circa che si conserva ora al Museu de Arte di San Paolo del Brasile¹⁹. Schiavone "riduce" liberamente la composizione di grande respiro monumentale in un dipinto da stanza agevole, degno di un collezionista dal gusto assai coltivato. Del resto, per privati egli si rivolgeva di preferenza, secondo la testimonianza di Ridolfi, il quale sembra muovere con ciò una delle riserve sulla sua reale statura artistica e professionale, che impegna ancora oggi gli esegeti²⁰. L'interesse che Schiavone ravvisa nel capolavoro di Tiziano si coglie anche nelle omissioni: riduce lo sviluppo in orizzontale del prototipo comprimendo il gruppo della folla a destra, senza rinunciare al cavaliere alla moderna che indica e ai vessilli, ma cogliendo l'occasione per reinterpretare alcuni personaggi più caratterizzati, i quali risultano compressi in primo piano e colti a tre quarti di figura, in abisso. Preserva il moto in diagonale ascendente da destra a sinistra, verso la sommità della scalea del Litostroto in cui avviene la drammatica ostensione dell'uomo dei dolori. Lo scarto di profondità dei piani definito dalla scalea è anzi potenziato, essendo posto alla base un solo personaggio (di storpio?) che getta un'ombra decisa sulla pietra. In definitiva è questo senso di drammaticità registica e spaziale su cui egli si appunta, fino ad alterare

in modo magistralmente funzionale la distribuzione delle masse, a rinunciare alla descrizione delle quinte architettoniche seriali, a optare per un intenso chiaroscuro, a sostituire il fondale atmosferico rischiarato e percorso da cumuli con un cielo turbolento, d'impasti vaporosi, impressionistico. Nelle piccole dimensioni della tela come congetture, un occhio che sia allenato all'osservazione della pittura di Schiavone e sia quindi capace di compensare gli scarsi valori della riproduzione, nonché le ridipinture e ossidazioni che si colgono specie nello sfondo, è senz'altro in grado di cogliere un senso della forma più rafforzato, corrispondente al grado di maggior inchiostratura chiaroscurale. Specie il soldato in primo piano colto di spalle è come compresso nella lorica. Altre figure in secondo piano, pur ripetendo il modulo di linearità tipico, vedono preservata l'integrità plastica, anche dove si raggiunge un effetto bozzettistico o luministico, risultando quasi corrose quanto quelle del Cristo e di Pilato. Tali aspetti pongono il quesito sulla datazione del dipinto entro il contesto delle libere interpretazioni da Tiziano assommate da Schiavone. Si è osservato come egli guardi a modelli del suo ispiratore a partire dal 1530 circa, per giungere a quelli che vengono realizzati in presa diretta sullo scorcio degli anni Cinquanta. Sono tutte opere che si pongono a buon motivo nel decennio successivo alla lettera d'auspicio di Aretino, datata 1548. In particolare, la variazione sul tema dell'*Ecce Homo* del 1543 ora presentata si ritiene possa documentare da parte dello Schiavone quel passaggio di stile che Pallucchini individuava con efficacia nel 1950, cercando di collocarlo cronologicamente²¹. Lo studioso premette una prima osservazione da riprendere; riguarda il fatto che Schiavone "non riesce mai a comprendere l'andamento strutturale del chia-



3 Andrea Schiavone, *Ecce Homo*. Già Londra, mercato antiquario, 22 aprile 2009

rosuro tintoretto, per cui preferisce riattaccarsi a Tiziano". In particolare, Pallucchini ravvisa nelle tavole della cantoria di Santa Maria del Carmine a Venezia (*Annunciazione; Adorazione dei pastori; Adorazione dei Magi*) "un senso più costruttivo del colore, un gusto più sobrio di macchia, che fanno pensare a esempi di Tiziano posteriori al '50". Si riporti da ultimo l'annotazione di come, ad esempio, nei tondi della Libreria Marciana del 1556-1557 "il gusto di macchia e di pennellata sciolta e sprezzante è ancora più pungente". Entro questo scarto stilistico, colto con acutezza, sembra trovare collocazione *l'Ecce Homo* di Schiavone, con particolare riguardo alle tavole della cantoria dei Carmini che la for-

tunata ricerca documentaria di Lorenzo Finocchi Gherzi consente di porre con precisione nel 1552-1553²². Si documenta, così, in maniera più prossima e nell'interpretazione di un capolavoro di Tiziano, cosa abbia significato la mozione stilistica che quest'ultimo gli esprime attraverso Aretino nel 1548. Si potrebbe obiettare che il significato assegnato a quest'opera inedita di Schiavone finisca col ridimensionarsi a causa della destinazione a privati, come si deduce dal formato relativamente piccolo. In particolare, si deve sottolineare altresì come l'atteggiamento assunto da Schiavone nei confronti dei modelli di Tiziano, che risulta qualificato per lo più da libertà interpretativa, dalla variazione anziché dalla stret-

ta derivazione, in questo caso produca a un decennio di distanza la pressoché totale esclusione delle implicazioni di contenuto religioso eterodosso e politico della massima attualità che sostanziano il telerò del 1543 per Giovanni d'Anna. È quanto risulta chiarito attraverso l'impegnativa identificazione dei ritratti di contemporanei fra i protagonisti dell'opera che ha interessato i commentatori più antichi e, soprattutto, gli studiosi odierni²³. Sotto molteplici ottiche assume valore, pertanto, la segnalazione di una seconda variazione sul tema dell'*Ecce Homo* di Tiziano che si ascrive per la prima volta ad Andrea Schiavone (fig. 3), la quale, nelle attuali condizioni di conservazione invero assai problematiche, risulta approssimarsi alle dimensioni del prototipo, mentre presenta un poco rielaborate le soluzioni della versione in piccolo del pittore dalmata testé illustrata²⁴. L'esame diretto dell'opera, apparsa sul mercato antiquario londinese nell'aprile 2009 con generica assegnazione ad un non meglio specificato "follower of Titian", non ha lasciato dubbi nell'assegnazione ad Andrea Schiavone²⁵. La sua inconfondibile alchimia d'impasti e la stesura pittorica strisciata ancora emergono inconfondibili, pur solo a tratti, tra le molte ridipinture anche deturpanti come quella del vecchio personaggio di profilo sulla destra. Per dar conto sommariamente dei danni subiti, si aggiunga la riduzione dell'opera su almeno tre lati, con esclusione forse di quello superiore per cui la composizione riceve maggior respiro in alto, e inoltre l'applicazione della tela su supporto rigido. La riproduzione fotografica in queste condizioni, va detto, restituisce un risultato ancor peggiore della realtà. Pertanto, la foto d'archivio della versione in piccolo del tema, paradossalmente, aiuta a comprendere la qualità originaria anche di quest'ultimo rinvenimento. Le varianti ri-

spetto alla versione in piccolo sono di scarsa entità, tra le quali è bene osservare le vesti civili anziché militari del personaggio colto di spalle in primo piano a destra, la maggiore qualificazione descrittiva dello sfondo ora di paesaggio per quanto appena accennato. Le variazioni sul tema tizianesco di Andrea Schiavone interessavano non solo il gusto dei privati per il piccolo formato (una committenza spicciola, come sembra sia talora ribadito), ma anche quelli di un collezionista che, come Giovanni d'Anna grazie a Tiziano, poteva permettersi una dimora adatta a esaltare un tema cristologico di tale coinvolgente forza drammatica in virtù anche delle grandi dimensioni. Non conosciamo il nome del committente di Schiavone in tale circostanza specifica. Tuttavia, assume significato importante per il riconoscimento, in generale, del valore del maestro dalmata e di quest'opera in particolare, il fatto di poterla identificare nel secondo quarto del Seicento presso la prestigiosa collezione del ricco mercante olandese Jan Reynst a Venezia, tra altre di Schiavone note, dunque della massima qualità accertata; questo avviene grazie alla testimonianza di Ridolfi: "Ha inoltre di questa mano un quadro di braccia quattro, ove nella sommità d'una scala Pilato mostra il Salvatore al popolo, & à piè vi sono molti degli Hebrei, che gridano il Crucifige"²⁶. L'indicazione delle misure da parte di Ridolfi, piuttosto inconsueta, non lascia spazio a dubbi nel riconoscimento, come pure la descrizione che coglie gli aspetti caratterizzanti dell'interpretazione drammatica di Schiavone²⁷. Mentre di quest'opera si deduce la presenza nella residenza di Venezia in Santa Maria Formosa, fra altre dell'autore e in ottima compagnia (Bellini, Raffaello, Giorgione, Tiziano, Veronese, Bassano), qualcuna del maestro dalmata si trovava nel palazzo di Amsterdam sulla Keizersgracht. Fra esse la *Sacra famiglia e san*

Giovannino e il Pilato che si lava le mani davanti a Cristo "furono de migliori, & più celebri che si facesse, ritenendo certo che di gratia e di finimento, non sempre accostumato dall'Autore". Le altre tre di soggetto ovidiano (*Lotta di Centauri e Lapiti; Giudizio di Apollo, Perseo e Andromeda*), erano del formato più tipico "da stanza", cioè "poco men del vivo"²⁸. La collezione di Jan Reynst, formata a Venezia dal 1631 al 1646 grazie anche alla consulenza di Daniel Nijs e Nicolas Régnier, poté attingere anche a quella di Andrea Vendramin; con la morte di Jan passa in eredità al fratello Gerard, a entrambi Ridolfi dedica il primo volume delle sue *Maraviglie dell'Arte*, la cui stesura si concluse entro quella data per essere impresso nel 1648²⁹. Con la morte di Gerard nel 1658 ha inizio la dispersione delle raccolte, tra le più ricche di Amsterdam, nelle quali i soli dipinti italiani ammontavano a circa duecento, con nomi del massimo prestigio; se ne avvantaggeranno collezionisti per lo più di alto rango. Del nucleo degli Schiavone la *Sacra famiglia e san Giovannino* e la *Battaglia fra Centauri e Lapiti* vengono acquisite da Régnier³⁰. Fra le trentaquattro opere tradotte all'acquaforte a partire dal 1655 in quanto ritenute degne di figurare nella progettata selezione delle *Caecelaturae*, raccolte poi in volume tuttavia mai dato alle stampe, figura la *Presentazione al tempio* perduta, finora nota solo nell'immagine tratta in tale circostanza da Jeremias

Falck³¹. È certa invece l'identificazione del *Pilato che si lava le mani davanti a Cristo* che, acquisito da Carlo II d'Inghilterra, è ora nelle raccolte reali di Hampton Court Palace; non corrisponde appieno alla descrizione di Ridolfi il *Giudizio di Apollo* delle stesse raccolte che seguirebbe gli stessi passaggi collezionistici³². Nessuna notizia si aggiunge, fino a oggi, sul grande dipinto dell'*Ecce Homo* di Schiavone in casa Reynst a Venezia, dopo la segnalazione di Ridolfi che ben lo conosceva per i legami con i suoi proprietari olandesi. Nel descriverlo egli usa termini analoghi a quelli che riserva al quadro di Tiziano per Giovanni d'Anna, acquisito già nel 1621 dal primo duca di Buckingham per tramite del suo scaltro ambasciatore Henry Wotton³³. La coincidenza dei termini per quanto riguarda la composizione potrà essere puro caso o poca cosa e dunque da trascurare; nessun collegamento è infatti da lui espresso a proposito delle due opere. Nel presentare da parte di entrambi i maestri il *Cristo Ecce Homo mostrato da Pilato al popolo* "nella sommità d'una scala" – soluzione che imprime tanta forza scenica all'evento sconvolgente della passione – si ravvisa tuttavia oggi una delle più dirette testimonianze, per quanto sfigurata quella del dalmata e integrabile solo attraverso la versione in piccolo, dei legami fra Schiavone e Tiziano, e del loro evolversi secondo gli auspici espressi da Pietro Aretino fin dal 1548.

* In ricordo di W.R. Rearick.

¹ *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1957, II, p. 221; E. Camesasca, *ibidem*, III/2, pp. 375-377.

² M. Pozzi, *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino*, "Giornale storico delle letterature italiana", CXLV, 1968, fasc. 540-451, pp. 293-322; M. Gregori, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1978, pp. 271-306.

³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di G. Milanesi, Firenze 1881, VII, pp. 596-597 nota 1.

⁴ Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia, Paolo Gherardo, 1548, pp. 18-19; ed. critica a cura di R. e A. Pallucchini, Venezia 1946, pp. 113-114. Con tale procedimento pittorico Schiavone non aderisce al vero, "non facendo, ma di lontano accennando quello, che fa il vivo".

⁵ È Marco Boschini (*Le Ricche Minere della pittura veneziana...*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674, in M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, p. 724) a riportare la testimonianza di Domenico Tintoretto, in base alla quale sappiamo che il padre Jacopo "teneva avanti di sé, come per esemplare, un quadro di questo Autore per impressionarsi di quel gran Carattere di Colorito, così forzuto e pronto". Sull'atteggiamento di Boschini nei confronti del fare pittorico manieristico rimane fondamentale importanza il saggio di Ph. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth century Italy*, Cambridge 1991.

⁶ *Lettere sull'arte*, cit., II, pp. 52-53; Venezia, febbraio 1545; pp. 204-205; pp. 209-210, a Jacopo Sansovino, aprile 1948. E. Camesasca, in *Lettere sull'arte*, cit., III/2, pp. 377; 472-477. Cfr. Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940, p. 13; R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, pp. 29-30. Sui rapporti Schiavone-Tintoretto si veda ora anche P. Humfrey, *Venezia 1540-1600, in La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 1988, pp. 455-554; 465-466; E.M. Dal Pozzolo, *Addenda ad Andrea Schiavone*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'Antichità al Caravaggio*, a cura di M. Piantoni e Laura De Rossi, Monfalcone 2001, pp. 177-182; 177-178.

⁷ La citazione è da Pallucchini, *La giovinezza*, cit., p. 29. Sul manierismo di Schiavone e la complessità delle fonti cfr. A. Ballarin, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviani*, "Arte Veneta", XXI, 1967, p. 86; Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980; P. Rossi, *In margine a una nuova monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista*, "Arte Veneta", XXXIV, 1980, pp. 78-95; Eadem, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981, p. 130; Eadem, *Andrea Schiavone*, in *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1983, pp. 217-226; Eadem, *Andrea Schiavone e l'introduzione del Parmigianino a Venezia, Cultura e società nel Rinascimento fra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze 1984, pp. 189-205. Per l'itinerario di Schiavone con riguardo ai disegni cfr. W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001, pp. 105 segg., 150 segg., 217-218, 224. Per le derivazioni da Parmigianino si veda l'aggiornamento

di Catherine Mombeig Goguel, *Un dessin inédit de Schiavone*, "artibus et historiae", 56, 2007, pp. 135-140.

In particolare, per le fonti "raffaelllesche" utilizzate in fase giovanile si veda più di recente soprattutto il contributo di Renzo Fontana, *Una fonte silografica per Andrea Schiavone*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel e A. Gentili, Padova 2008, pp. 133-139. Si veda ancora, più di recente, il contributo di Francesca Cocchiara, *Palma il Giovane e Schiavone: un intreccio ritrovato su una nota di cronaca*, "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 150-155.

⁸ Basti qui il rinvio alla sintetica scheda di Jean Habert, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993), Paris 1993, p. 580 cat. 171.

⁹ F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, cit., pp. 106-107 cat. 130, fig. 185. Si coglie l'occasione per proporre la collocazione in questa stessa fase di una versione qualitativamente notevole del *Cristo mostrato al popolo* in versione "da stanza" a tre quarti di figura, apparso con giusta attribuzione dovuta a Giuliano Briganti sul mercato antiquario milanese nel 1989, ma che non risulta più preso in considerazione in sede critica, nonostante la sua importanza, e il vigore davvero tizianesco. Cfr. *Dipinti antichi*, Finarte, Milano Asta 688, 23 maggio 1989, p. 55 cat. 149, olio su tela, cm 98, 5x115.

¹⁰ H.E. Wethey, *The paintings of Titian, I: The Religious Paintings*, London 1969, p. 105, pl. 33; Fausta Navarro, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, II. Catalogo*, a cura di Marco Chiarini e Serena Padovani, Firenze 2003, p. 464 cat. 757; N. Penny, *Two paintings by Titian in The National Gallery, London. Notes on technique, condition and provenance*, in *Tiziano, tecnicas y restauraciones*, Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado los dias 3, 4, 5 de junio de 1999, Madrid 1999, pp. 109-111.

¹¹ Sono puntualissime le osservazioni sulla sintesi stilistica raggiunta nel dipinto di Vienna dallo Schiavone in F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, cit., pp. 185-186 cat. 316.

¹² F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, cit., pp. 59-60, 163 cat. 262, 190-191 cat. 327, 191 cat. 328, 194-195 cat. 333, figg. 202, 203. Tale questione è di recente approfondita da E.M. Dal Pozzolo (in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra, Belluno e Pieve di Cadore 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008, a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 398 cat. 81) che illustra una delle versioni menzionate da Richardson (*Andrea Schiavone*, cit., pp. 194-195 cat. 333) come senza casa e non riprodotta.

¹³ Sul dipinto di Tiziano basti il rinvio a P. Humfrey, in *The age of Titian. Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, Royal Scottish Academy, 5 agosto - 5 dicembre 2004), a cura di P. Humfrey, A. Weston Lewis, T. Clifford e M. Buey, Edinburgh 2004, pp. 157-162 catt. 54-55.

¹⁴ E.M. Dal Pozzolo, in *Tiziano. L'ultimo atto*, cit., p. 398 cat. 81.

¹⁵ F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, cit., pp. 61-62, 64, 167-168 cat. 278, fig. 209; P. Rossi, *In margine a una nuova monografia*, cit., p. 86 fig. 18; B.W. Meijer, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999, pp. 530-531 cat. 155. Si fa riferimento, in particolare, a quest'ultima scheda, nella quale inoltre l'autore ipotizza un intervento di Lambert Sustris nel paesaggio. Per il

dipinto Ruzzini cfr. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte...*, Venezia, Gio. Battista Sgaua, 1648, ed. a cura di D. von Hadeln, I, Berlin 1914, pp. 252, 256.

¹⁶ F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, cit., pp. 29-33, 158-159 cat. 255, fig. 52; P. Rossi, *In margine a una nuova monografia*, cit., pp. 84, 94-95 nota 26 (per altre connessioni in comune fra Tiziano e Schiavone nei confronti del Pordenone); Sergio Marinelli, in *Jacopo Tintoretto, 1519-1594: il grande collezionismo medico*, a cura di M. Chiarini, S. Marinelli, A. Tartuferi, Firenze 1994, p. 46; Marco Chiarini, in *La Galleria Palatina*, cit., pp. 370-371 cat. 597.

¹⁷ G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie sulla sua famiglia*, Firenze 1878, II, p. 333 nota 8. Il dipinto Ellesmere risulta già assegnato giustamente a Schiavone. Cfr. anche G. Milanesi, in Vasari, *Le vite*, cit., VII, p. 457 nota 1. La versione Ellesmere è la sola che si trova riprodotta, cfr. A.L. Mayer, *Quelques Notes sur l'Oeuvre du Titien*, "Gazette des Beaux-Arts", XX, 1938, p. 292, fig. 3. Sulla questione delle copie del telerò di Tiziano dipendenti da quello per il refettorio del convento di San Giovanni e Paolo datato al 1550-1557, anziché dell'Escorial, si veda B.T. D'Argaville, *Titian's "Cenacolo" for the Refectory of S. Giovanni e Paolo Reconsidered*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 161-167. In particolare cfr. p. 162, per il dipinto Ellesmere.

¹⁸ Il momento è quello ben preciso e inequivocabile che precede immediatamente quello di Pilato che si lava le mani, Mt. 27, 20-23; Mc. 15, 6-14; Lc. 23, 4-5, 17-23, Gv. 18, 38-40; 19, 12-15. Il luogo è quello del Litostroto, in ebraico Gabbata.

¹⁹ Sulla collezione di Giovanni van Haanen cfr. S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel Seicento*, Padova 1965; Andrew John Martin, *I rapporti con i Paesi Bassi. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 151-152. La fama cinquecentesca dell'opera è sintetizzata dall'aneddoto della visita di Enrico III di Valois nel luglio 1574 e la volontà d'acquisto per 800 ducati espressa dal re di Francia, il quale nella stessa circostanza fece visita anche al vecchio Tiziano. Cfr. Iacopo Morelli, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI...*, Bassano 1800, p. 89; G. Milanesi, in Vasari, *Le vite*, cit., VII, pp. 429-430, nota 1. Sul dipinto di Tintoretto (cm 109x136) si veda P. Rossi, in R. Pallucchini - P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, p. 152 cat. 117; II, fig. 146. Viene motivata la datazione al 1546-1547.

²⁰ Sulla linea che in proposito Ridolfi (*Le Maraviglie dell'Arte*, cit, I, pp. 246 segg.) esprime in modo articolato si pongono ancora, ad esempio, P. Rossi, *In margine a una nuova monografia*, cit., pp. 78 segg.; e L. Finocchi Gheri, *Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini*, "Arte Veneta", 49, 1996/2, pp. 54-59.

²¹ R. Pallucchini, *La giovinezza*, cit., p. 30.

²² L. Finocchi Gheri, *Una data*, cit., pp. 54-59.

²³ In questa occasione basti il rinvio allo studio di F. Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti*.

L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna, "Venezia Cinquecento", II/4, 1992, pp. 7-54; inoltre si veda l'aggiornamento e approfondimento più recente di A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia. 26 gennaio - 20 aprile 2008) a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia 2008, pp. 238-245:239-240; Idem, *ibidem*, pp. 246-249, cat. 3.1 (con ragguaglio bibliografico). Per le copie del dipinto di Tiziano cfr. G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Tiziano*, cit, II, pp. 25-26 nota 1; H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, cit., I, pp. 79-80 cat. 21.

²⁴ Il dipinto viennese misura cm 241x361; di contro quello riconosciuto ora a Schiavone attualmente raggiunge cm 197x253.

²⁵ *Old Master & Early British Paintings*, Sotheby's, London, April 22, 2009, Sale L09631, Lot 99.

²⁶ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, cit, I, p. 251. Sulla collezione dei fratelli Reynst è fondamentale la ricostruzione di Anne-Marie S. Logan, *The "cabinet" of the brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam 1979. A questo volume si rinvia per i maggiori dettagli informativi. Un aggiornamento sintetico e puntuale spetta a Maartje van Gelder, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 304-305. Per la provenienza Vendramin di un nucleo significativo si veda Emil Jacobs, *Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XLVI, 1929, pp. 15-38. Si veda ora, in proposito, R. Lauber, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, cit., p. 305, 316-317. Le notizie di Ridolfi sulla collezione Reynst si trovano compendiate da S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano*, cit., pp. 55 nota 33, 269-270.

²⁷ Il braccio veneziano corrisponde a poco più di cm 50, e si deve tener conto delle mutilazioni subite dal dipinto.

²⁸ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, cit., I, pp. 250-251.

²⁹ A. -M. S. Logan, *The "Cabinet"...*, cit., pp. 33-35.

³⁰ *Ibidem*, pp. 165-166 catt. 47-48.

³¹ *Ibidem*, p. 40 n. 21; p. 144, cat. 27, Pl. P27.

³² *Ibidem*, pp. 144-145, catt. 28-29, Pl. P28, P29. Tale dipinto già Reynst è invece identificato con una versione di collezione privata veneziana da Clauco Benito Tiozzo, *Un inedito «Cristo dinanzi a Pilato» dello Schiavone*, in "Notizie da Palazzo Albani", XII, 1-2, 1983, pp. 158-160. Per il *Giudizio di Apollo* cfr. J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge et Al. 1983. Tra le acquisizioni recenti che non riguardano Schiavone, bensì Jacopo Bassano si deve a W.R. Rearick l'identificazione della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* già in collezione Reynst in base all'incisione tratta per le *Caelaturae*. Cfr. Rearick, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza*, a cura di F. Rigon, Ginevra-Milano 2001, pp. 89-92 cat. 9.

³³ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, cit., I, p. 172.