

Andrea Schiavone nella bottega di Tiziano. In margine ad un inedito *Ecce Homo*

Andrea Schiavone in the workshop of Titian. On a previously unknown *Ecce Homo*

Puppi, Lionello*

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2009.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 43-52]

RESUMEN

Se lo studio della organizzazione e del funzionamento della bottega di Tiziano è ormai ben avviato e prodigo di esiti importanti, quello dei rapporti tra il Maestro e giovani ammessi “ad imparar da lui” richiede approfondimenti ed una più nitida messa a fuoco. Il ritrovamento di un *Ecce Homo* inedito presso una collezione privata, ci permette di indagare sulla singolare figura di uno di questi, di Andrea Meldolla, detto lo Schiavone, e sulla peculiarità e sulla sua relazione con il maestro veneziano, nell’ambito della quale quanto ebbe a ricevere non fu da meno di quanto ebbe a dare.

Palabras clave: Pittura italiana; Pittura veneziana; Cinquecento; Manierismo.

Identificadores: Meldolla, Andrea; Schiavone, Andrea; Vecellio, Tiziano; Vasari, Giorgio; Aretino, Pietro.

Topónimos: Venezia; Italia.

Período: 16mo secolo.

ABSTRACT

The organisation and working procedures of Titan’s workshop have been studied in detail and have given us much important information . However, it is still necessary to investigate in greater depth the relationships between the master and his young “apprentices”, if we wish to obtain a fuller picture. The discovery of an *Ecce Homo* in a private collection has allowed us to study one of these young artists, Andrea Meldolla, called “*lo Schiavone*”, exploring his special relationship with the Venetian master, in which the lessons he received were no less important than those he succeeded in giving.

Key words: Italian painting; Venetian painting; Mannerism.

Identifiers: Meldolla, Andrea; Schiavone, Andrea; Vecellio, Titian; Vasari, Giorgio; Aretino, Pietro.

Place names: Venice (Italy).

Period: 16th century.

* Centro Studi Tiziano e Cadore, Venezia (Italia). e-mail: puppi.lionello@libero.it

Assicura Giorgio Vasari che “molti sono stati con Tiziano per imparare”¹, e si tratta di informazione che regge alla prova dei documenti. Se, infatti, lo storiografo snocciola i nomi del Calcar e di Paris Bordon², sappiamo per certo che, nell’aprile del 1549, Argentina Rangone Pallavicini, “desiderosa che un fratello di una sua donzella stia qualche tempo sotto la disciplina” del Maestro, lo pregava “di acetarlo che mazor apiacer” non avrebbe potuto avere del suo consenso³; ovvero che, nel novembre del 1570, Giulio Clovio poteva segnalare al cardinal Alessandro Farnese “un giovane candiotto” —nel quale unanimemente è stato riconosciuto Domínikos Theotocópoulos— come “discepolo di Tiziano”⁴; o, infine, che, pur sempre per imparare, Jeronimo, fratello di Alonso Sanchez Coello, si trovava presso il Vecellio sul finir del 1574⁵ e, alle stesse condizioni, poco prima, potrebbe esserci passato Simone Peterzano⁶. Non disponiamo, tuttavia, di dettagli intorno alle modalità organizzative della “disciplina” impartita e alla qualità dei suoi esiti concreti: che, per la verità —e, ancora, a prestar fede al Vasari—, sarebbero state approssimative e, in ultima analisi, deludenti. “Non è però grande il numero di coloro che si possano dire suoi discepoli —postilla, infatti, lo storiografo—, perciocchè non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più e meno, secondo che ha saputo pigliare dall’opre fatte da Tiziano”, non essendo “quell’uomo troppo vago d’insegnare a’ suoi giovani”⁷. Da tutto ciò par lecito trarre un paio di conseguenze. In primo luogo, che al novero di siffatti, occasionali “discepoli” non appartenevano i giovani reclutati ed addestrati come aiuti più o meno stabili e di variabili mansioni —dalle più elementari a responsabilità di supplenza dello stesso maestro, garantita da ben costruite capacità mimetiche del suo fare— per le attività della bottega. E se una siffatta, peculiare figura professionale sembra essere ben rappresentata da quel Girolamo, di cui il Vasari “non s[apeva] il cognome, se non di Tiziano”⁸, e che il residente spagnolo a Venezia, García Hernandez, in lettera a Gonzalo Pérez, segretario di Filippo II, addì 9 ottobre 1564, indicava come “Geronimo Ticiano, deudo o criado suyo, que estuvo en su casa mas de 30 años, y es el que mejor” è in grado di “copiar[lo]”⁹ —insomma, da Girolamo Dente¹⁰—, è sicuro che il Vecellio sin dall’avvio degli anni Venti almeno, quando per l’esecuzione dell’affresco rappresentante il “Giudizio di Salomone” nella loggia del Capitano a Vicenza gli troviamo accanto tre aiuti (“socii”)¹¹ —il fratello Francesco, un Gregorio e un Bartolomeo— aveva organizzato una efficiente struttura di lavoro ben articolata¹²: che, a partir dalla metà degli anni Sessanta, s’impennierà sul figlio Orazio, sul secondo cugino Marco, su Emanuel Amberger e Valerio Zuccato¹³. In secondo luogo, che la disponibilità a prendere sotto la propria “disciplina” giovani desiderosi di apprendere o di affinare l’arte dal suo magistero, non solo era ben distinta dall’organizzazione viepiù ferrea del funzionamento e delle finalità della bottega quali le indagini di E.M. Dal Pozzolo e di G. Tagliaferro e gli sviluppi del progetto specifico della Fondazione Centro Studi “Tiziano e Cadore” vengono restituendo¹⁴, ma doveva risolversi nel consenso ad accedere al proprio *studio* nei modi della cortese accoglienza adombrata dai brevi appunti di Vincenzo Scamozzi ch’ebbe a profittarne¹⁵, per studiar le opere che vi tratteneva¹⁶, magari per esercitarsi su di esse traendone qualche *ricordo* visivo, e per osservarlo al lavoro. Alfine, come lo era stata per le maestranze del mosaico nel cantiere della basilica-

ca marciana, giusta una volta di più le conclusioni del Vasari¹⁷, la lezione offerta agli occasionali aspiranti ad apprendere, doveva esaurirsi nel “grandissimo aiuto” consistente nell’ammissione a goder della sua presenza mentre dipingeva e nel privilegio di raccogliere gli “avvertimenti” che, operando, potesse esprimere e raccomandare. È ovvio che costo aspetto, per dir così, accademico¹⁸ dell’impegno sociale e artistico del Vecellio richiede approfondimenti ulteriori e una più nitida messa a fuoco, che rimandiamo ad altra occasione. In questa sede, ci limiteremo a porre la domanda

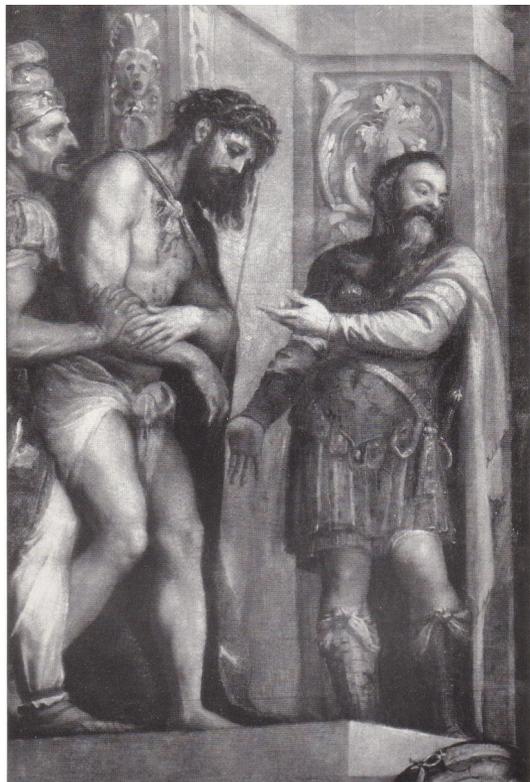


1. Andrea Schiavone, *Ecce Homo*: in corso di restauro (Collezione privata).

—rendendo omaggio alla memoria dell’Amico e Collega José Alvarez Lopera e alla stimolante e non effimera lezione di metodo che ci ha consegnato— se, per avventura, in esso non si iscriva il problematico rapporto, alla sua volta ancora tutto da indagare, stabilitosi tra Tiziano e Andrea Meldolla, detto lo Schiavone per la sua origine zaratina; ed il pretesto è fornito dal rinvenimento di uno straordinario *Ecce Homo* (fig. 1), all’evidenza spettante a quest’ultimo ma la cui relazione con opere del Maestro cadornino affrontanti lo stesso soggetto —a cominciare dal *Cristo esposto al popolo* dipinto nel 1543 per il mercante fiammingo Giovanni van Haanen (o d’Anna) e oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, del cui episodio culminante è quasi citazione letterale— è palese sino a provarsi sconcertante. Che lo Schiavone si movesse per la bottega di Tiziano attorno al 1548 è garantito da una lettera dell’Aretino datata dell’aprile di quell’anno¹⁹: nato sulla metà del secondo decennio del Cinquecento, Andrea è, nella congiuntura, un pittore di dubbio successo anche se saltuariamente poteva magari trovare il favore di una clientela di “gentiluomini” di gusto raffinato quali un Federico Contarini sul quale il Dal Pozzolo ha portato attenzione²⁰, e cui lo stesso Aretino si aggrega, compiacendosi delle visite che il pittore soleva fargli, “porta[ndogli] a vedere” sue cose e auspicando, anzi, il ripetersi di quella consuetudine “con alcuna pittura di nuovo”: ma è anche “giovine” cui “la fretta del fare” impedisce la “diligenza” necessaria a dar assetto *finito* all’originalità dell’ “invenzione che tiene nel mettere insieme le figure”. Se, in tal modo, l’Aretino implicitamente respinge la condanna e la radicale ripulsa di un intolle-

rabile “empiastrar” espresso in quegli stessi giorni da Paolo Pino²¹, e rimette l’ “emenda[mento]” di quelle intemperanze al “crescere degli anni” che asseconda il maturare della “discrizione” e “converte le disavvertenze in avvertimenti” —“la prestezza del fatto in la pazienza del fare”²²— colpisce la convocazione, da parte di Pietro, dell’atteggiamento in merito di Tiziano, che par così scosso ed attento da trascendere financo il consenso. Per stupire “Il sì degno pittore”, che doveva dunque aver visto il giovane dalmata al lavoro, “si è talora stupito de la pratica che dimostra [...] nel tirar giuso le bozze de le istorie sì bene intese, e massime da parte di un giovane”, ce ne voleva; e pur s’avverte, nella mediazione dell’Aretino, la sincerità del turbamento del Maestro universalmente acclamato ma, in quella congiuntura, concentrato sul ritrovamento del proprio linguaggio cromatico dopo i traumi della lunga esperienza romana, così da far respirare l’anima, come avvertirà il Boschini, “tra i colori” smaterializzando la compattezza delle stesure. Ed è come se —allo stesso modo di un altro giovane emergente, al quale pure aveva preso a guardare nello stesso torno di tempo, il Tintoretto: che veniva perseguendo una propria strada alla pittura “tene[ndo] avanti a sé, per impadronirsi di quel gran carattere”, il dipinto di Schiavone con *Vulcano e i Ciclopi*²³— il Vecellio, lungi dal cogliere in quello “sprezz[ar] la diligenza, anzi [nel] calpesta[rla]”, l’ “impazienza” dell’immaturità di un talento che col tempo avrebbe placato la propria furia riducendola a compostezza, vi avesse scorto, invece e per tornar a dirla col Boschini, “franchezza, maniera e bizaria” di un “gran mestier” già così pieno e sicuro di sé da far correre il “penelo più veloce / che freza trata da man saracina” “nel por giù”, in accordo con la precisazione del Gigli, “color, e tinte”. La lettera dell’Aretino allo Schiavone è —s’è veduto— dell’aprile del 1548: posto che Tiziano si trovava allora presso la corte imperiale ad Augusta verso cui s’era incamminato già dai primi di gennaio, e vi indugerà sino al settembre, l’opportunità di vedere il pittore dalmata al lavoro sarà stata, al più tardi dell’anno precedente, ch’è circostanza cronologica tanto più attendibile in quanto ad essa, su uno spunto della Frölich-Bum, lo Studioso cui siamo debitori del più impegnato e convincente lavoro monografico sullo Schiavone, Francis L. Richardson, riduce il culmine della crisi del curvilinearismo parmigianinense e delle declinazioni di manierismo salviatesco che, sin là, avevano costituito il nerbo del linguaggio di Andrea rendendo consapevole il pittore delle potenzialità del valore tonale del colore²⁴. Ora, poiché non v’è indizio veruno che Tiziano abbia aggregato lo Schiavone all’*équipe* dei suoi collaboratori —né, d’altronde, si riuscirebbe a immaginare il personaggio, umoresco stravagante disordinato, disponibile alle regole di un ruolo gregario e subalterno²⁵— è verisimile che l’abbia, da principio, accolto (ché, questo, è dato di fatto: avvallato implicitamente dall’Aretino) con la disponibilità che soleva manifestare ad altri giovani desiderosi di imparar da lui, per consentirgli poi, alla lunga, il vantaggio di frequentare il suo studio liberamente e il privilegio di copiar le sue pitture, nel momento in cui, magari, si preoccupava di spender qualche buona parola per sottrarlo alla pena, che di tempo in tempo pativa, di rincorrere “povere e vili mercedi” di “poca fortuna” decorando “cassoni” —il racconto di un “fiero destino” confidatoci dal Ridolfi e dal Boschini²⁶, non sembra, ragionevolmente, da revocar in dubbio— e garantirgli qualche commissione di prestigio e remunerativa. Se, infatti, non esiterà a convo-

carlo nel cantiere della Libreria²⁷, son convinto che anche dietro le chiamate ai Carmini, a San Sebastiano e in San Pietro a Belluno, Tiziano, la sua, possa averla detta²⁸. Ma è l' autorizzazione, concessa dal Vecellio a trar liberamente copie da opere cui stava applicandosi, o il cui *ricordo* custodiva gelosamente, che colpisce e sconcerta, nel momento in cui è, inequivocabilmente, provata, a cominciar dal caso della *poesia* di *Diana e Atteone*: che attesta la continuità della consuetudine di Andrea con lo *studio* di Tiziano, visto che si tratta di un'opera che, insieme ad una *Diana e Calisto* e un *Cristo nel sepolcro*, il Maestro stava per concludere all'inizio dell'agosto del 1559, giusta la lettera del 3 di quel mese di García Hernandez a Filippo II; e che, il 22 settembre successivo, lo stesso pittore annuncia al sovrano esser in procinto di spedire, e ciò par avvenuto poco dopo con l'aggiunta del *Ritratto di "una Turca o Persiana"* e di un piccolo *Crocifisso* del figlio Orazio²⁹. Ora, della *Diana e Atteone*, oggi presso la National Gallery of Scotland dove fu esposta a lungo come prestito dei Duchi di Sutherland, il Richardson³⁰ registra ben quattro derivazioni dello Schiavone —distribuite attualmente tra le Collezioni reali di Hampton Court, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, una privata raccolta viennese dispersa all'incanto nel 1920 e una località sconosciuta (ma rintracciata dall'Antiquario veneziano Piero Scarpa che la conserva nella sua Galleria³¹)—, e son cose che parrebbero condotte, non già sulla *poesia* tizianesca finita —o sul suo *ricordo* studiato dal Pignatti e oggi, dopo esser passato per la Galerie Canesso di Parigi³², in privata collezione britannica—, ma nel corso del suo processo esecutivo. In realtà, Andrea, dopo aver proceduto ad una riproduzione sostanzialmente letterale, dell'opera del Maestro —e si tratta della versione del Kunsthistorisches Museum—, ne effettua una serie di trascrizioni sfoltite di alcune delle *dramatis personae* e di taluni ingredienti compositivi o modificate nell'atteggiamento, per la ricerca quasi estenuante di un dinamismo da sbalzare attraverso “penelae / pronte cusi [...] / che le rende teror, le fa spavento / [...] / con furia tal de machia e colorito”. E mentre son sempre parole del Boschini³³, è necessario domandarsi quale potesse esser stata la reazione di Tiziano, per *aprire* al quesito più inquietante, che il Richardson ha il merito d'aver posto *apertis verbis* (trovando, per la verità, il cauto consenso della Rossi e della Perini Torrini³⁴), se la “sintesi pittorica” perseguita dallo Schiavone su testi di Tiziano non possa essersi ritorta in suggestione sugli approdi stilistici dell'ultimo atto dell'avventura artistica dello stesso Cadorino, costituendo, così —“forse”— il “più grande contributo” donato dal Dalmata “alla storia dell'arte”. Un così delicato, riservatissimo, processo di vicendevoles dare e avere, autorizzato dal *test* che s'è or ora proposto, e dagli ulteriori indizi adottati dai rammentati Richardson, Rossi e Perini Torrini, meriterà, ovviamente, accorti e responsabili approfondimenti: che ci riserbiamo —anche evocando la copia che trasse dell'*Ultima Cena* iniziata da Tiziano per Filippo II nel 1557 e che fu già nella Collezione Bridgewater di Londra³⁵— nel momento in cui proponiamo qui, con l'annunciata presentazione dell'impressionante inedito —rinvenuto, e a lungo discusso, con l'Amico Victor de Circasia che ringrazio di cuore per gli spunti di studio che mi ha offerto, presso una privata collezione— di un *Ecce Homo* (olio su tela, cm. 100.5 x 122.5; non sono stati finora rintracciati precedenti di collezione a prescindere da un passaggio presso un laborato-



2. Tiziano Vecellio, *Cristo esposto al popolo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

rio di restauro milanese attorno alla metà del Novecento), la cui appartenenza alla fase estrema di attività dello Schiavone, e forse a ridosso della morte del pittore, sopravvenuta l' 1 dicembre 1563, non abbisogna di circostanziate dimostrazioni.

V'è tutta, infatti, la “ressoluta pratica e maniera”, la gran “furia [...] de machia e colorito” che, nelle parole del Boschini, connotavano il fare più felice e originale dello Zaratino e “le rende teror, le fa spavento”; e vi son lo spessore degli impasti, il procedere a “colpi che fa restar tuti incantati”³⁶. E quell'inconfondibile “adoppr[ar] pochi colori che terre, ed il più su qualche poco di cinabro e di lacca; ma [...] velando nell'ombre prodigamente i suoi nudi, sprezzando —l'avevamo anticipato— la diligenza, anzi calpestandola”³⁷. Ed il riscontro con l'analisi scientifica materiale del dipinto è di una tal puntualità da non lasciar adito a qualsivoglia dubbio attributivo. Le terre sono presenti in modo ubiquitario e sono particolarmente evidenti in punti quali la spina della corona di Cristo, la cintura di Pilato (ocra gialla), gli incarnati e le vesti di Cristo e di Pilato (ocra rossa), le zone scure e le ombre (terra d'ombra), mentre

il cinabro appare impiegato per la realizzazione degli incarnati, oltre che per il drappo di Pilato e il copricapo dell'uomo di sinistra. Quanto alla lacca, il pigmento rosso vivo osservato nelle microfotografie e nelle immagini SEM in elettroni retrodiffusi di un campione della veste di Cristo ha le tipiche caratteristiche della lacca rossa, laddove —e ciò da' da pensare intorno alla *povertà* dei materiali impiegati da Andrea e, per indotto, alla precarietà del suo lavoro di pittore— segnali di zolfo potrebbero essere associati a gesso o all'uso di lacca di cimatura, ottenibile dal recupero del colorante degli abiti di lana colorata³⁸. Lo Schiavone affrontò spesso il tema della passione di Cristo, indugiando con particolare insistenza sul confronto con Pilato nello sforzo di ridurre a sintesi il racconto evangelico nelle versioni di Matteo (XXVII, 2 e 11-25) e di Marco (XV, 1-14) —si tratta dei dipinti oggi ad Hampton Court, nel National Museum di Stoccolma, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e nel Kusthistorisches Museum di Vienna— ovvero con Erode, attingendo a Luca XXIII, 7-9 —ed è il dipinto ora a Capodimonte—: opere nel merito della cui scansione cronologica, comunque di momento complessivamente tardo³⁹, non è qui il caso di addentrarsi, bastando la constatazione

che il pittore sembra rivolto a evocare, con turbamento profondo, il silenzio di Cristo in un gioco di luci e d'ombre che manovra un assetto compositivo i cui debiti con Tiziano appaiono generici ancorché la figura del Redentore sembri derivare, probabilmente attraverso un *ricordo*, dall'*Ecce Homo* donato dal Vecellio a Carlo V nel 1548 e ora al Prado, così da apparir coronato di spine che, veramente, nella narrazione di Matteo e Marco, è oltraggio inferito dopo il giudizio di Pilato⁴⁰. Son viceversa inequivocabili e palesi sino a provarsi quasi una citazione, come abbiam anticipato, oltre che nell'inedito che qui si presenta, in una versione presso privata raccolta bergamasca e, giusta la sommaria descrizione del Richardson, in un'altra, andata dispersa sul mercato londinese nel luglio del 1963 che, per difformità di misure, non può essere identificata con il succitato inedito⁴¹: e si tratta appunto dell'episodio culminante del *Cristo esposto al popolo* realizzato dal Cadorino per Giovanni d'Anna e oggi a Vienna (fig.



3. Andrea Schiavone, *Ecce Homo* (Padova, Museo Civico).

2). E sarebbe difficile da spiegare il ricorso, da parte di Andrea, ad un testo tizianesco licenziato poco meno di quattro lustri avanti, se non si tenesse conto della sua tensione a dare pienezza di rappresentazione drammatica, precisamente, al silenzio, e alla solitudine, di Cristo, sospettando che il diretto confronto con Pilato non lo soddisfacesse, così da indurlo a concentrarsi sul momento successivo della tragedia, quando il governatore romano si rivolge al popolo. Se Tiziano poteva offrirgliene, ancorché *datato*, un modello —e lo studierà nello sbozzo oggi nel Museo civico di Padova (fig. 3), immediatamente preparatorio, a nostro giudizio, dell'inedito che, in quest'occasione, si è segnalato⁴²—, il Maestro dalmata sceglie, tuttavia, di concentrarsi sul corpo inerme di Cristo offeso dagli sgherri, cancellando il tumulto della folla, la cui presenza è solo adombrata nella direzione dello sguardo di Pilato (e dall'enigmatico putto, in basso a sinistra, che, nella versione di Bergamo appare tradotto in una fanciulla ripresa di spalle?). Resta, allora, e infine, il quesito se l'invenzione di Andrea, e la “furia” di “impiastrar” che la traduce, non stiano dietro agli *exploits* tardi di Tiziano del City Art Museum di St. Louis e del Prado⁴³.

NOTAS

1. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), Ed. MILANESI Gaetano, T. VII. Firenze: G.C. Sansoni, 1906, p. 460.
2. *Ibidem*, p. 461.
3. Trattasi della lettera datata del 26 aprile, edita da GAYE, Giovanni. *Carteggio inedito d'artisti*. Firenze: 1849-1840, T. II, p. 375, allorché si trovava presso il Canonico rodigino Luigi Ramello, di recente ritrovata presso la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo (Ms. Conc. 381/75) e pubblicata in trascrizione più corretta da PUPPI, Lionello. «Novità e rivisitazioni archivistiche per Tiziano». *Paragone* (in corso di stampa).
4. RONCHINI, Amadeo. «Giulio Clovio». In: *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Province modenesi e parmensi*. Modena, 1865: t. III.
5. Si veda la lettera dell'ambasciatore spagnolo a Venezia, Diego Guzmán de Silva, al segretario di Filippo II, Antonio Perez, databile tra 4 e 7 gennaio 1575 (“Geronimo Sanchez llego aquí a los IIII deste y tuvé con el la carta de Su Magestad y la de Vuestra Exelencia hazersela todo el blazer que sea posible y así le tego en mi posada para que pueda con mas comodidad atender a lo que le conviene para su arte”) e la successiva dello stesso ambasciatore a Filippo II del 24 settembre 1575 (“Quando passò por aquí Hieronimo Sanchez, hermano de Alonso Sanchez Pintor de Vuestra Magestad, en el entretanto que tratava y comunicava al Ticiano, copió un cuadro grande que el havia hecho de San Pedro Martir, que es de 7 baras y una recia en alto y de 4 en ancho de la medida de este Reyno, que es de mejores cosas que dizen ha hecho el Ticiano. Y el le copió de manera que se ha tenido en mucho y por muy acertado”): MANCINI, Matteo. «Tiziano e le corti d'Asburgo». In: *Memorie dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti* (Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti), vol. LXXV. Venezia: 1998, rispettivamente pp. 403-404, n. 284 e 422, n. 302.
6. Vedansi GREGORI, Mina. «Sul venetismo di Simone Peterzano». *Arte Documento*, 6 (1992), pp. 263-270; EAD. «Un amico di Simone Peterzano a Venezia». *Paragone* (Firenze), LIII, 41-42 (2002), pp. 21-39; CALVESI, Maurizio. «Simone Peterzano nel Tiziano di Pallucchini». *Arte Documento*, 15 (2001), pp. 127-129.
7. VASARI, Giorgio. *Le vite...*, p. 460.
8. *Ibidem*.
9. MANCINI, Matteo. «Tiziano e le corti...», pp. 322-323, n. 202.
10. Si tratta di figura complessa e, per qualche riguardo, ambigua: per un commento problematico, e nell'attesa di necessarie, ulteriori indagini e per un'essenziale bibliografia, si veda DAL POZZOLO, Enrico M. «Scheda 114». In: PUPPI, Lionello (ed.). *Tiziano. L'ultimo atto*. Catalogo della mostra (Belluno, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008). Milano: Skira, 2007, pp. 419-420.
11. PUPPI, Lionello. «Tiziano tra Padova e Vicenza». In: *Studi tizianeschi*, IV(2006), *Tiziano e Venezia*. Atti del Convegno internazionale di Studi (1976). Vicenza: N. Pozza, 1980, p. 553, n. 37.
12. Si vedano, da ultimo, TAGLIAFERRO, Giorgio. «La bottega di Tiziano un percorso critico». *Studi tizianeschi*, IV (2006), pp. 16-52 e DAL POZZOLO, Enrico M. «La 'bottega' di Tiziano: sistema solare e buco nero». *Ibid.*, pp. 53-98.
13. PUPPI, Lionello. *Su/per Tiziano*. Milano: Skira, 2004, pp. 28-33.
14. Si veda *supra* la n. 12. Inoltre: AIKEMA, Bernard. «Tiziano: genio in bottega». *Studi tizianeschi*, IV (2006), pp. 11-15.
15. COLLAVO, Lucia. «Vincenzo Scamozzi a casa di Tiziano». In: PUPPI, Lionello (ed.). *Tiziano. L'ultimo...*, pp. 77-84.
16. Che Tiziano tenesse presso di sé un numero consistente d'opere, sia *finite* e disponibili al mercato, sia modelli (“ricordi”) per le repliche della bottega, è suggerito da indizi probanti e particolarmente eloquenti nella documentazione relativa alla controversia tra il figlio Pomponio e il genero Cornelio Sarcinelli all'indomani della morte del pittore. Vedansi PUPPI, Lionello. *Su/per Tiziano...*, pp. 74-80 e HOPE, Charles. «La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio». In: FERINO-PADGEN, Sylvia (ed.). *L'ultimo Tiziano e la sensibilità nella pittura*. Catalogo della mostra (Venezia, 26 gennaio-20 aprile 2008). Venezia: Marsilio, 2008, pp. 34-38. Per altro verso sappiamo, che il pittore era abbastanza parsimonioso, per dir così, ad ammettere visitatori a veder i quadri che teneva in casa, e si ricordi la lettera di Guzman de Silva al

Marchese di Ayamonte, addì 26 febbraio 1575 (“He estado en la casa del Ticiano...en el hecho...tiene tan a recaudo que es menester harta destreza para verlo quanto mas para sacarselo”): vedila in MANCINI, Matteo. «Tiziano e le corti...», p. 412, n. 292. Ma si veda anche RIDOLFI, Carlo. *Le Maraviglie dell'Arte*. Venezia: G.B. Sgava, 1648, vol. I, p. 189.

17. VASARI, Giorgio. *Le vite...*, pp. 466-467.

18. Per una impostazione problematica della questione, si veda PUPPI, Lionello. «Novità e rivisitazioni...», n. 35.

19. ARETINO, Pietro. *Lettere*, a cura di PROCACCIOLI, Paolo. Roma: Salerno, t. IV, pp. 320-321, n. 522.

20. PINO, Paolo. *Dialogo di pittura* (1548). Ed. Rodolfo e Anna PALLUCCHINI. Venezia: 1946, pp. 113-114. Per una contestualizzazione, si veda anche DAL POZZOLO, Enrico M. «Addenda ad Andrea Schiavone». In: PIANTONI, Mario e DE ROSSI, Laura (ed.). *Per l'arte da Venezia all'Europa*. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. I. *Dall'Antichità al Caravaggio*. Venezia: Edizioni della Laguna, 2001, p. 177 e, in particolare CALLEGARI, Chiara. «Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo». In: *Gli affanni del collezionista*. Studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti, a cura di Callegari Chiara. Padova: Il Poligrafo, 2005, pp. 95-132 (anche per la *memoria* vasariana della commissione allo Schiavone, durante il soggiorno veneziano dello storiografo nel 1542, di un dipinto rappresentante la battaglia tra Carlo V e Barbarossa che Giorgio avrebbe poi donato ad Ottaviano de' Medici: *memoria* che El Greco commenterà sprezzantemente in una postilla alle *Vite*, e vedasi DE SALAS Xavier, MARIAS Fernando. *El Greco y el Arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Toledo: Real Fundación de Toledo, 1992, p. 103).

21. PINO, Paolo. *Dialogo di pittura...*, pp. 113-114.

22. ARETINO, Pietro. *Lettere...*, p. 265, n. 429 (il giudizio è riferito al Tintoretto, fortemente risentito, nella congiuntura, dello Schiavone: PALLUCCHINI, Rodolfo. «Per la storia del Manierismo a Venezia». In: *Da Tiziano a El Greco*. Catalogo della mostra a cura di PALLUCCHINI, Rodolfo. Milano: Electa, 1981, pp. 32-33).

23. BOSCHINI, Marco. «Breve Instruzione a Le ricche minere della pittura veneziana» (1674). In: BOSCHINI, Marco. *La carta del Navegar pitoresco* (1660). Venezia-Roma: PALLUCCHINI Anna-Istituto per la Collaborazione culturale, 1966, p. 724.

24. RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone*. Oxford: Clarendon Press, 1980, pp. 36-39.

25. Il Ridolfi e il Boschini hanno tramandato un profilo essenziale dello Schiavone che fissa l'immagine di artista *saturnino*, tutto genio e sregolatezza, sempre sull'orlo dell'insuccesso e costretto a pratiche artigianali per sopravvivere (RIDOLFI, Carlo. *Le Maraviglie...*, vol. I, pp. 227-242; BOSCHINI, Marco. «Breve Instruzione...», pp. 724-725), che il Richardson ha ritenuto di sfatare (RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone...*, pp. 3-5), meravigliandosi come Studiosi dello stampo dei Wittkower avessero potuto accettarlo (WITTKOWER, Rudolph e Margot. *Born under Saturn*, London: 1963, p. 255). In realtà, possiamo ritenerlo attendibile, soprattutto alla luce dei documenti prodotti e ragionati da FINOCCHI GHERSI, Lorenzo. «Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini». *Arte Veneta*, 49, 2 (1996), pp. 54-55.

26. Vedasi *supra* la nota precedente.

27. Vedasi SCHULZ, Jürgen. *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1968, pp. 93-95; ma, soprattutto, per una meticolosa restituzione della vicenda, ZORZI, Marino. *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano: Mondadori, 1987, pp. 143-152.

28. Ovviamente, occorrerebbe un'indagine apposita, soprattutto esplorando tra le pieghe della committenza delle tre imprese pittoriche. Resta, frattanto, assai interessante e illuminante il contributo recente del Perale intorno al possibile contesto dell'attività bellunese dello Schiavone, convocante, per un verso, il Maggior Consiglio della città di Belluno e, per l'altro, la famiglia Miari che, magari attraverso Cesare Vecellio, potrebbero rimandare a Tiziano (PERALE, Marco. «Committenza artistica a Belluno nel '500: uno Schiavone appartenuto ai Miari Fulcis». *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, LXXII, 314 (2001), pp. 5-8).

29. MANCINI, Matteo. «Tiziano e le corti...», rispettivamente pp. 254-255, n. 134; 255-257, n. 135; 258-259, n. 136.

30. RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone...*, rispettivamente pp. 163, n. 262; 190-191, n. 327; 191, n. 328; 194-195, n. 333.

31. Se ne veda l'attenta analisi di DAL POZZOLO, Enrico M. «Scheda 81». In: PUPPI, Lionello (ed.). *Tiziano. L'ultimo...*, pp. 398-399.
32. PIGNATTI, Terisio. «*Abbozzi and Ricordi: New Observation on Titian's Technique*». In: MANCA, Joseph (ed.). *Titian 500*. Hanover and London: National Gallery of Art, Washington, 1993, pp. 73-84; DAMIAN, Veronique. *Autour de Titien. Tableaux d'Italie du Nord au XVI siècle*. Paris: Galerie Canesso, 2006, pp. 6-13.
33. BOSCHINI, Marco. *La Carta...*, pp. 310-311.
34. RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone...*, pp. 59-71. Quindi: ROSSI, Paola. «In margine a una nuova monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista». *Arte Veneta*, XXXIV (1980), pp. 88-89; PERINI TORRINI, Annalisa. «Scheda 185». In: LACLOTTE, Michel (ed.). *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-1° giugno 1993). Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 540-541.
35. Sulle peripezie del dipinto tizianesco si veda WETHEY, Harold E. *The Paintings of Titian*. I. *The Religious Paintings*. London: Phaidon, 1969, pp. 96-97, n. 46; per la copia dispersa dello Schiavone (non considerata dal Richardson), CROWE, Joseph Arthur e CAVALCASELLE, Giovanni Battista. *Life and Times of Titian*. London: J. Murray, 1877, vol. II, p. 349.
36. BOSCHINI, Marco. *La Carta...*, pp. 310-311.
37. BOSCHINI, Marco. «Breve Istruzione...», p. 725.
38. Tanto emerge dalla circostanziata relazione delle indagini condotte sul dipinto dal Dott. Marco Nicola di Adamantio srl. Science in Conservation presso il Centro Restauri Nicola di Aramengo.
39. Vedasi in RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone...*, rispettivamente pp. 162, n. 260; 172, n. 288; 173, n. 291; 185, n. 315; 167, n. 277.
40. WETHEY, Harold E. *The Paintings of Titian...*, pp. 86-87, n. 32.
41. RICHARDSON, Francis L. *Andrea Schiavone...*, pp. 155, n. 250; 194, n. 332.
42. ROMANI, Vittoria, «Scheda 100». In: BALLARIN, Alessandro e BANZATO, Davide (ed.). *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*. Catalogo della mostra (Padova, 19 maggio 1991-17 maggio 1992). Roma: Leonardo-De Luca, 1991, p.179.
43. WETHEY, Harold E. *The Paintings of Titian...*, pp. 83-84, n. 28 e 84 (*Related Works*, 2).

Si el estudio de la organización y del funcionamiento del taller de Tiziano está ya bien avanzado y ha reportado importantes éxitos, aún se necesita profundizar en el estudio de las relaciones entre el maestro y los jóvenes admitidos “a aprender de él” para lograr un enfoque más certero. El descubrimiento de un *Ecce Homo* inédito en una colección privada nos permite investigar la singular figura de uno de estos jóvenes, Andrea Meldolla, llamado “*lo Schiavone*”, y sobre su particular relación con el maestro veneciano, en la que la lección recibida no fue menor de la que pudo aportar.