



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**«Da Vinezia similmente son venute molte carte in
legno et in rame bellissime».
Tiziano incisore nelle fonti storico-artistiche dal
XVI al XVIII secolo**

Relatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Prof. Walter Cupperi

Laureando

Riccardo Toffanin

Matricola 851895

Anno Accademico

2019 / 2020

INDICE

Introduzione	4
1 Tiziano incisore e la bottega: tra fonti biografiche e studi recenti	8
1.1 Tiziano incisore nelle fonti biografiche	8
1.2 Profilo biografico e botteghe incisorie	19
2 Fortuna critica delle incisioni dagli scritti di Tiziano al <i>Le Peintre Graveur</i> di Bartsch	27
2.1 Fortuna critica delle xilografie	30
2.2 Fortuna critica delle incisioni su rame	63
3 Le incisioni su rame di Tiziano della Collezione Remondini di Bassano ..	109
Bibliografia	184
Sitografia	200
Ringraziamenti	202

Introduzione

Erwin Panofsky nell'Introduzione di *Tiziano: problemi di iconografia*¹ paragona lo storico dell'arte che si accinge a parlare di Tiziano al fanciullo che con un cucchiaino o una conchiglia tenta di raccogliere l'acqua del mare per versarla nella sabbia, notato da Sant'Agostino in riva al mare mentre, secondo la leggenda, meditava sulla Trinità. Panofsky, uno dei più grandi storici dell'arte del XX secolo, sentiva tutta la difficoltà di approcciarsi all'oceano di parole che circonda la figura di Tiziano già nel 1969², anno della prima edizione del testo, preferendo concentrare l'attenzione sui pochi oggetti trasportati dalla corrente ed abbandonati sulla spiaggia. Aggiornando la citazione e la leggenda ad oggi, si potrebbe dire che affrontare Tiziano oggi sia cercare di raccogliere un oceano, che negli anni è diventato ancora più esteso, con un contagocce, in una spiaggia in cui tutte le conchiglie ed i sassolini più interessanti sono già stati presi. In termini non metaforici: trovare alcune problematiche, alcuni argomenti inerenti a Tiziano senza essere travolti da un'onda anomala di scritti è molto complesso. Proprio questa vastità di scritti, idee ed ipotesi è risultata fondante all'individuazione ed alla scelta dell'obiettivo posto al centro di questo elaborato. Si è così posto alla base del presente lavoro di ricerca il tentativo di ricostruzione generale della fortuna critica storica dell'attività incisoria di Tiziano. Tale scelta non rende solo più controllabile una materia altrimenti poco gestibile ma rende anche conto di un campo di studi che, metaforicamente, ha ancora qualche conchiglia interessante lasciata sulla battigia. Lo sviluppo del tema è stato così organizzato e portato avanti in tre capitoli in cui l'argomento viene affrontato da angolazioni diverse ma ugualmente significative e coese.

Nel primo capitolo vengono presentate ed analizzate in modo diffuso tutte le notizie sull'attività incisoria di Tiziano presenti nelle principali fonti biografiche su Tiziano edite tra il XVI ed il XVII secolo, cui sono state aggiunte tutte le informazioni ricavabili dall'epistolario del maestro cadorino e da alcuni fondamentali documenti. Sulla base di quanto individuato si è poi proceduto a tracciare un'ideale profilo biografico di Tiziano

¹ E. PANOFSKY, *Tiziano: problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 3

² E. PANOFSKY, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York University Press, 1969, p. 1

limitato al rapporto con l'incisione. L'esercizio sicuramente non ha la pretesa di rendere conto della complessità delle dinamiche di una vita ma cerca di restituire almeno in parte, sulla base di quanto i contemporanei o figure posteriori ma riccamente informate hanno scritto, una panoramica globale del rapporto di Tiziano con la tecnica incisoria, piuttosto dinamico, mutevole ed alle volte anche difficile da definire con certezza. Sulla scorta di un filone di studi recente e molto interessante, si è cercato di completare quanto proposto nel breve profilo biografico con una trattazione delle diverse dinamiche venutesi a creare tra Tiziano e i vari incisori che entrano in contatto con l'arte del cadorino. Le dinamiche, i rapporti che legano il maestro al singolo incisore variano anche di molto durante le fasi della vita del cadorino, ed alle volte anche in maniera repentina, ma rivelano comunque un atteggiamento da parte di Tiziano sempre dinamico ed attento a cogliere le novità e le grandi potenzialità della xilografia prima e delle incisioni su rame poi.

Nel secondo capitolo, vero cuore della tesi, si è cercato di ricostruire l'affermazione delle xilografie e dei rami realizzati durante la vita di Tiziano, su disegno o tratti da soggetti del maestro cadorino, nella letteratura artistica tra il Cinquecento ed il XVIII secolo. Sono stati posti come testi limite ad un estremo le lettere ed i documenti scritti da Tiziano stesso e all'altro un testo fondamentale come il *Le Peintre Graveur* di Adam Bartsch³. Ogni singola incisione è stata tracciata, per quanto possibile, in un ricco nucleo di testi che non si limita alla letteratura artistica italiana ma si apre soprattutto ai testi della critica francese ed inglese del Seicento e Settecento. Il nucleo di testi alla base della ricerca risulta necessariamente costruito sulla base delle conoscenze linguistiche del suo autore ed i testi sono stati letti, per quanto possibile, in lingua originale o alternativamente in traduzione francese, inglese o latina. Si è inoltre cercato di riportare nelle note la porzione di testo facente specificamente riferimento alla singola opera analizzata, in modo da permettere una più accurata ed ampia contestualizzazione di quanto viene presentato dall'analisi. Un futuro studio, più ampio e che superi le limitazioni linguistiche alla base di questo elaborato potrà veramente rendere conto della dimensione europea della fortuna critica delle incisioni di Tiziano.

Nel terzo capitolo infine si è attuato un ulteriore cambiamento di prospettiva passando dallo studio dei testi alle opere a stampa. Si è così deciso di osservare, studiare e valorizzare il corpus di incisioni cinquecentesche su rame attribuite a Tiziano presenti

³ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, 21 voll., Vienna, 1803-1821

nella Collezione Remondini, conservata presso il Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa. Questo *corpus* di opere è risultato particolarmente pertinente rispetto all'obiettivo alla base di questo elaborato, in quanto sistematicamente organizzato nel XIX secolo proprio sulla base dell'edizione del *Le Peintre Graveur* di Adam Bartsch, qui presa in esame. Questa stessa edizione viene più volte citata dalle note manoscritte presenti nei cartoncini su cui gli esemplari bassanesi sono stati incollati. La decisione di consultare le incisioni della collezione di Bassano si è rivelata anche motivo per controllare alcune attribuzioni, alcune datazioni e più in generale alcune informazioni relative ad alcuni esemplari poco studiati e discussi, sulla base delle più recenti elaborazioni critiche. La collezione di incisioni di e da Tiziano pur essendo già ampiamente nota e pubblicata è stata scarsamente studiata nella sua globalità, preferendovi invece lo studio e l'analisi delle xilografie o di alcuni eccellenti esemplari di incisioni su rame. Risultava quindi necessario, al fine di rivalorizzare l'eccezionale qualità globale della collezione, costruire per tutti i rami poco studiati e valorizzati una scheda di catalogo che rendesse conto delle novità proposte dagli studi recenti e ponesse le basi per una futura analitica nuova catalogazione degli esemplari della Collezione.

Concludendo lo studio e le ricerche da me condotte hanno cercato di mettere in luce come si sia sedimentata la figura e il catalogo di Tiziano quale incisore fino all'inizio del XIX secolo, con la volontà di rendere almeno in piccola parte giustizia ad un dibattito critico attorno alle incisioni di e da Tiziano che non ha mai conosciuto soluzione di continuità, di cui comunemente si utilizzano i frutti, prestando spesso però scarsa o nulla attenzione al processo stesso.

Capitolo 1

Tiziano incisore e la bottega: tra fonti biografiche e studi recenti

1.1 Tiziano incisore nelle fonti biografiche

Solo recentemente l'attenzione degli storici dell'arte si è spostata verso lo studio della produzione incisoria di Tiziano nella sua globalità, nelle sue dinamiche di persistenza e cambiamento, inserito nei più recenti filoni di studio volti a definire le relazioni e gli sviluppi della bottega del cadorino⁴. Per tracciare una sommaria e generale fortuna critica delle incisioni del maestro cadorino occorre anche ripercorrere per sommi capi lo stretto ed a volte ancora inscindibile legame tra la biografia storica del Tiziano incisore, anche per quanto concerne l'incisione, e le fonti, le lettere, gli scritti pubblicati durante e dopo la vita del maestro cadorino⁵.

Tralasciando solo per un attimo quello che è possibile apprendere di Tiziano dalla lettura del ricco epistolario che il cadorino tiene con i più importanti personaggi e protagonisti del suo tempo, risulta necessario, al fine di dare dei limiti definiti alla figura spesso evanescente del Tiziano incisore, riportare al centro le fonti, a partire proprio dal testo vasariano con tutte le sue imprecisioni ed inesattezze, già ampiamente indagate, ma caposaldo necessario per tutta la letteratura successiva. Vasari non inserisce una *Vita* dedicata al maestro di Pieve nell'edizione torrentiniana, per la precisa scelta di non

⁴ E.M. DAL POZZOLO, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in «Studi Tizianeschi», n.4 (2006), pp. 53-98; M. A. CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno ed incisione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 171-183; G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ore, 2009; P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016

⁵ L'interesse è qui centrato principalmente sulle principali fonti biografiche cinquecentesche e seicentesche.

occuparsi di artisti viventi con l'esclusione di Benedetto da Rovezzano ormai cieco⁶ e di Michelangelo⁷. Non si può negare l'esistenza in questa edizione di una precisa visione del Vasari che ponendo Michelangelo alla fine della sua opera indica l'artista come apice assoluto dell'arte e del disegno. Non è tanto questa visione dell'arte ma è l'esclusione dal novero dei grandi artisti in se che probabilmente offese Tiziano e quanti tra giovani artisti e letterati gravitavano attorno al maestro di Pieve, come ha sostenuto Charles Hope⁸. La risposta più forte e netta all'esclusione vasariana è resa evidente nel *Dialogo della Pittura, o l'Aretino* scritto da Ludovico Dolce e pubblicato a Venezia nel 1557⁹. L'opera è un complesso dialogo tra Pietro Aretino, appunto, e Giovan Francesco Fabrini, il

quale fin dagli esordi del testo loda ed esalta l'opera di Michelangelo, vantandone la superiorità assoluta nel disegno. Nel corso del dialogo l'Aretino mostra al Fabrini, convincendolo, come Michelangelo, pur superiore nel disegno, sia inferiore per altri aspetti ad alcuni altri artisti tra cui evidentemente Dolce, attraverso il personaggio



Figura 1. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, 1557

⁶ G. VASARI, *BENEDETTO DA ROVEZZANO scultor fiorentino* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, pp. 285-289

⁷ G. VASARI, *MICHELANGELO BONARROTI FIORENTINO pittore, scultore et architetto* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 3-141

⁸ C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 37-41

⁹ L. DOLCE, *Dialogo di Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma. Volume primo*, ed. con commento a cura di P. Barocchi, Giust. Laterza & figli, Bari, 1960, pp. 141-206

dell’Aretino, inserisce anche Tiziano, lodato per l’incomparabile uso del colore e l’ottima capacità di disegno ed inventiva¹⁰. Il dialogo diventa così un modo per tracciare per



Figura 2. Cristoforo Coriolano, Tiziano Vecellio, nella seconda edizione delle Vite di Giorgio Vasari

sommi capi una biografia di Tiziano, già suddivisa in almeno cinque parti fondamentali: l’arrivo a Venezia e l’inserimento nelle botteghe di Sebastiano Zuccato, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Giorgione; la realizzazione dell’Assunta dei Frari come prima opera pubblica; il raggiungimento della fama e le principali opere pubbliche; altre opere pubbliche e principali committenti; opere private. In questa biografia, essenziale ma già molto ricca, l’attività incisoria di Tiziano viene citata dal Dolce solo alla conclusione della trattazione biografica ed in termini

piuttosto significativi «[...] del Tizio, del Tantalò, del Sisifo, di Andromeda, e dell’Adone: il cui esempio uscirà fuori in istampa di rame [...]»¹¹. Oltre a darci delle informazioni sulla datazione e realizzazione di alcune incisioni che verranno analizzate nei capitoli successivi, quello che interessa qui sottolineare è come sembri che per il Dolce il processo di trasposizione a stampa sia quasi qualcosa di esterno e abbastanza lontano dalla figura del maestro cadorino. Pur in un momento storico, come sottolinea sempre Hope¹², in cui il Dolce è chiaramente in stretto contatto con Tiziano, con la bottega e quanti vi gravitavano attorno. Dolce scrive della stampa solamente nei termini di un’incisione su rame che sta per essere stampata, non aggiungendovi ulteriori dettagli, dando come per scontato il processo di trasposizione a stampa, quasi fosse processo usuale ed evidente, mostrando inoltre totale assenza di interesse per la figura dell’incisore.

¹⁰ L. DOLCE, *Dialogo di Pittura intitolato l’Aretino*, op.cit, pp. 200.

¹¹ L. DOLCE, *Dialogo di Pittura intitolato l’Aretino*, op.cit., p. 205.

¹² C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, op.cit, p. 38

Diversamente rispetto all'edizione torrentiniana, nell'edizione del 1568 alla figura di Tiziano viene dato ampio rilievo. Vasari comunque non dedica esattamente una *Vita* al cadorino ma piuttosto preferisce definirla «[...] DESCRIZIONE DELL'OPERE DI TIZIANO DA CADOR PITTORE [...]»¹³, nonostante alla conclusione della biografia il Vasari scriva «[...] IL FINE DELLA VITA DI TIZIANO DA CADOR PITTORE»¹⁴. Questo fatto in apparenza abbastanza marginale lascia comunque trasparire, forse, un po' di fastidio per quell'attacco netto ricevuto dal Dolce ma la fama ormai raggiunta da Tiziano è internazionale, il cadorino è artista apprezzato e riconosciuto ben al di fuori dei confini della Repubblica di Venezia. Nella biografia giuntina compare comunque per la prima volta una data di nascita di Tiziano, il 1480. Vasari, nonostante sottolinei l'età di Tiziano nel momento dell'arrivo veneziano è meno preciso rispetto al Dolce circa i primi allunati del cadorino, citandovi infatti solo quello presso Giovanni Bellini per poi soffermarsi a lungo sul distacco da questo ed il successivo interesse per le opere di Giorgione. Di seguito dopo la citazione di alcune opere realizzate per committenze veneziane private e pubbliche, tra cui la facciata del Fondaco dei Tedeschi ed il Tobio e l'Angelo, Vasari cita come «L'anno appresso 1508 mandò fuori Tiziano in istampa di legno il Trionfo della Fede [...] nella quale opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera e sapere tirare via di pratica»¹⁵. Significativamente Vasari indica qui un chiaro intervento da parte del cadorino nella realizzazione della xilografia, di cui nella parte conclusiva della descrizione viene dichiarato anche incisore capace anche di mostrare buone qualità incisive. La biografia prosegue poi con una rapida ma attenta disamina di molte delle opere eseguite durante la formazione e dei lavori esposti al pubblico in Venezia. A proposito di una di queste si trova dunque la seconda citazione dell'attività incisoria di Tiziano. La xilografia tratta dalla pala in San Niccolò della Lattuga. Per quest'incisione il Vasari è sicuro nell'attribuire a Tiziano anche il disegno dell'opera direttamente sui blocchi di legno oltre alla successiva incisione¹⁶. L'elencazione delle opere eseguite da Vasari prosegue in ordine cronologico fino ad arrivare a quelle eseguite per Filippo II.

¹³ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S., p. 155

¹⁴ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., p. 174

¹⁵ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., p. 157

¹⁶ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., p. 159

Tra queste, a proposito della *Gloria Vasari* si dice in attesa della traduzione in stampa¹⁷. Sembra qui già chiaro l'avvenuto cambio di interesse nei confronti dell'incisione in Tiziano: da qualcosa sperimentato direttamente ed in prima persona a qualcosa delegato ad altri, come ugualmente appariva anche nel passo del Dolce. Completa sicurezza di questo la si ha leggendo la *Vita di Marcantonio Raimondi e di altri incisori*, dove Vasari cita e da conto di tutti quegli incisori non citati da Dolce ma che dopo la fase delle xilografie iniziano ad incidere con esiti alterni su rame opere di Tiziano¹⁸. Queste opere sono indicate come incisioni su disegno di Tiziano o per il maestro cadorino. Torna anche qui, nonostante alcuni ottimi risultati come l'*Annunciazione* del Caraglio, quella parvenza di distacco da parte di Tiziano nei confronti dell'opera a stampa in se. L'interesse sembra maggiormente concentrato sull'operazione commerciale, elemento che era già presente, seppur in modo meno netto, anche nel testo del Dolce. La scelta di identificare la biografia di Tiziano come *Descrizione* risponde, oltre a quanto sostenuto in precedenza, soprattutto alle evenienze testuali. Dopo una prima parte dal netto contenuto biografico, dove la descrizione delle opere è parallela al dipanarsi della formazione pittorica del cadorino, il testo di Vasari diventa via via sempre più descrittivo ed incentrato sulle opere presentate in uno specifico ordine cronologico. Solo pochi tocchi biografici rimandano a viaggi o avvenimenti centrali nella biografia di Tiziano. Hope¹⁹, in ragione di questa diversità tra le parti del testo e di una maggiore distanza dalla narrazione del Vasari²⁰, sostiene che la biografia vasariana sia esito di un confronto di più informazioni indirette giunte al Vasari anche in diversi momenti soprattutto attraverso Cosimo Bartoli.

Ritornando ora ad analizzare il carteggio intrattenuto da Tiziano con molti personaggi insigni e politicamente in primo piano si evince quella qualità che Matteo Mancini definisce «[...] l'abilità di Tiziano di selezionare efficacemente i propri referenti presso la corte d'Asburgo [...]»²¹ e potremmo forse allargare il discorso a tutti i principali

¹⁷ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., p. 166

¹⁸ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, V, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 20-21

¹⁹ C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, op.cit, pp. 39-40

²⁰ Hope evidenzia come nella *Descrizione Vasari*, che usualmente riporta aneddoti ed episodi raccontandoli in prima persona, parli di se stesso sia in prima che in terza persona.

²¹ M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, in «Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXV (1998), pp. 39-40

personaggi con i quali il cadorino entra in contatto. Nei confronti di questi personaggi Tiziano mostra sempre una grande abilità nel destreggiarsi tra richieste, offerte e necessità, ben sapendo come sfruttare al meglio ogni occasione, ogni rifiuto ed ogni viaggio per la propria affermazione personale e della bottega. Queste lettere fungono spesso da chiave di volta per la definizione di una cronologia sia generale delle opere realizzate da Tiziano sia delle dinamiche realizzative delle stesse. Risultano quindi fondamentali anche per la definizione di una biografia legata al Tiziano incisore. Il primo scritto fondamentale non è una lettera di Tiziano ma è la lettera con cui Dominik Lampson annunciava il ritorno a Venezia di Cornelis Cort. La lettera, nella recente edizione critica di Dominique Allart e Paola Moreno²², si mostra ancora di più come una sorta di sunto, un punto della situazione sulle incisioni di Tiziano e da opere del maestro cadorino. Un documento fondamentale, datato 1567, che si pone cronologicamente prima della giuntina del Vasari e fornisce un primo sistema valoriale per quanto riguarda le stampe legate alla bottega di Tiziano. L'ordine non è cronologico ma abbastanza casuale, in poche righe infatti il Lampson passa dal fare riferimento alle stampe su rame a citare le xilografie per poi tornare alle ultime incisioni su rame: tutto rientra in modo uguale dentro l'enorme macrogruppo delle incisioni di Tiziano. Dal Lampson traspare comunque una certa valutazione negativa delle xilografie giovanili di Tiziano, tanto da sollecitare al cadorino l'idea di un nuovo stato su rame ad opera di Cort. Risulta inoltre abbastanza chiaro come nel momento storico in cui il Lampson scrive il ruolo di Tiziano per quanto concerne l'incisione è ormai assolutamente limitato a quello di *inventor*, di progetto e ideazione della trasposizione a stampa che viene invece realizzata da incisori esterni di diversa capacità tecnica. Non a caso, ancora all'inizio della lettera, Lampson stesso distingue, lodando le prime sei incisioni di Cort, tra l'invenzione ed il disegno. La prima viene attribuita totalmente a Tiziano e quindi riconosciuta come qualitativamente vicina al meglio della sua produzione pittorica. Mentre la realizzazione di Cort, che è pur meglio di tante altre, viene posta su piano diverso rispetto all'azione del maestro cadorino. Altre due lettere sono fondamentali al fine di tracciare una biografia dedicata al Tiziano incisore seguendo le fonti: la lettera scritta da Tiziano a Margherita di Parma datata 15 giugno

²² D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», n. 20 (2018), pp. 271-290

1567²³ e la lettera a Filippo II datata 1571²⁴. Nella prima lettera l'artista informa l'importante committente dello stato di realizzazione della *Gloria* incisa da Cornelis Cort. Questo preciso riferimento rende possibile datare con sicurezza l'esecuzione della stampa e al tempo stesso rende evidente come tale incisione fosse tenuta in grande rilievo sia da Tiziano che dalla committenza degli Asburgo. Tiziano probabilmente vedeva nell'opera e nelle capacità di capillare diffusione della stampa un buon modo per accrescere in modo ancora maggiore la sua fama di pittore della casata imperiale e per porre stabili fondamenta per il futuro della bottega. Questa particolare attenzione per l'opera, sorta di manifesto della centralità europea della bottega di Tiziano, è resa evidente dalla chiara citazione dell'incisione come primo soggetto della richiesta di privilegio avanzata da Tiziano stesso al Senato veneziano²⁵. Nella seconda lettera datata 1 agosto 1571, indirizzata direttamente a Filippo II, il pittore cadorino dà notizia al monarca spagnolo dell'invio di due copie dell'incisione rappresentante il *Martirio di San Lorenzo*. Come scrive Bernard Aikema²⁶ attraverso questa incisione Tiziano si poneva ufficialmente come pittore al servizio del re spagnolo. La lettera è inoltre fondamentale per datare l'esecuzione delle incisioni di Cort e la fase conclusiva dell'attività di Tiziano come *inventor* di incisioni.

Un'altra fonte molto utile per definire gli esordi come incisore di Tiziano è la richiesta di privilegio presentata in Senato da Bernardino Benalio nel 1515 riguardo l'esecuzione di alcune stampe tra cui si riconoscono alcuni soggetti di incisioni attribuite a Tiziano²⁷. Se si confronta questa richiesta di privilegio con quella presentata personalmente da Tiziano²⁸, diventa evidente la distanza abissale tra il primo Tiziano incisore e quello

²³ La lettera è stata pubblicata da E. MÜNTZ in *Les Archives des Arts, recueil des documents inédits ou peu connus par Eugène Müntz, Conservateur de l'école des beaux-arts*, Paris, Librairie de l'art, 1890, pp. 69-70

²⁴ M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, in «Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXV (1998), pp. 366-367

²⁵ L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 284-285

²⁶ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ore, 2009, pp. 394-395

²⁷ ASV, *Collegio*, reg. 17, f. 105 pubblicato in R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», n. 23 (1882), p. 181

²⁸ L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 284-285

maturato e sicuro dei propri mezzi che coglie l'occasione della richiesta al Senato quale possibilità di ulteriore affermazione e pubblicità. Si mostra così anche però la differenza di approccio ed interesse per l'incisione in se che il cadorino mostra. Infatti nel 1515 il nome di Tiziano non compare ed è Benalio a presentarsi in Senato come responsabile della stampa e del possibile privilegio: l'interesse del giovane Tiziano è invece tutto concentrato nell'analisi, nello studio e nella sperimentazione delle possibilità figurative e tecniche della xilografia. Il Tiziano che si presenta in Senato per chiedere il privilegio per le stampe realizzate da Cort ha ormai invece lasciato da parte lo studio e la ricerca dell'atto incisivo in se e delle possibilità figurative della stampa. L'attenzione è dunque sulla stampa come specchio della produzione dell'artista. Una pubblica presentazione di Tiziano e della bottega, dove il ruolo del cadorino non è più quello del poco conosciuto incisore ma è invece l'*inventor* che gestisce, sceglie e indirizza la produzione dell'intera bottega, affermato come artista e come personaggio politico e pubblico.

Nel 1622 viene pubblicata anonima la prima biografia dopo la morte del cadorino²⁹. La biografia è molto ricca di dettagli e particolari biografici non presenti in nessuna delle fonti precedenti e questo ha portato ad attribuire lo scritto al Tizianello, parente del cadorino³⁰. La trattazione è ancora molto organizzata in blocchi di opere realizzate e presenti nei diversi luoghi visti dal Tiziano. Nonostante una netta prevalenza di attenzione per l'aspetto descrittivo delle opere, come nelle biografie sia di Dolce che della giuntina vasariana, l'anonima biografia presenta comunque una ricca aggiunta di dettagli biografici ed episodi narrativi che distingue nettamente questo testo dalle biografie precedenti. La trattazione dell'attività incisiva di Tiziano è comunque meno sistematica e meno dettagliata rispetto a quanto presente in Vasari sia nella biografia del cadorino che, chiaramente, nelle *Vita di Marcantonio Raimondi*, nonostante la distanza temporale dalla realizzazione di molte delle incisioni. Nell'anonima *Vita di Tiziano* l'autore fa comunque riferimento alle due fasi più ampiamente note dell'attività incisiva del cadorino. Infatti a partire dalla trattazione della pala presente in San Niccolò della Lattuga, l'autore si sofferma sulla realizzazione delle xilografie giovanili. Tra queste

²⁹ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, ed. a cura di Lionello Puppi, Milano, Edizioni il Polifilo, 2009, pp. 49-58

³⁰ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, op.cit., pp. 13-22. L'Introduzione di Lionello Puppi affronta ampiamente l'analisi e l'identificazione della figura spesso enigmatica dell'autore di questa biografia così rilevante.

quella tratta dalla pala in San Niccolò viene direttamente attribuita alla mano di Tiziano³¹. Mentre invece la trattazione della pala rappresentante *il Martirio di San Lorenzo* diventa l'occasione per riferirsi all'insieme di incisioni realizzate per Tiziano su rame da Cornelis Cort. Ancora una volta quella separazione netta ed evidente nelle modalità, negli intenti incisori e nelle dinamiche di bottega è ripresa e sottolineata anche in questa biografia del maestro cadorino³².

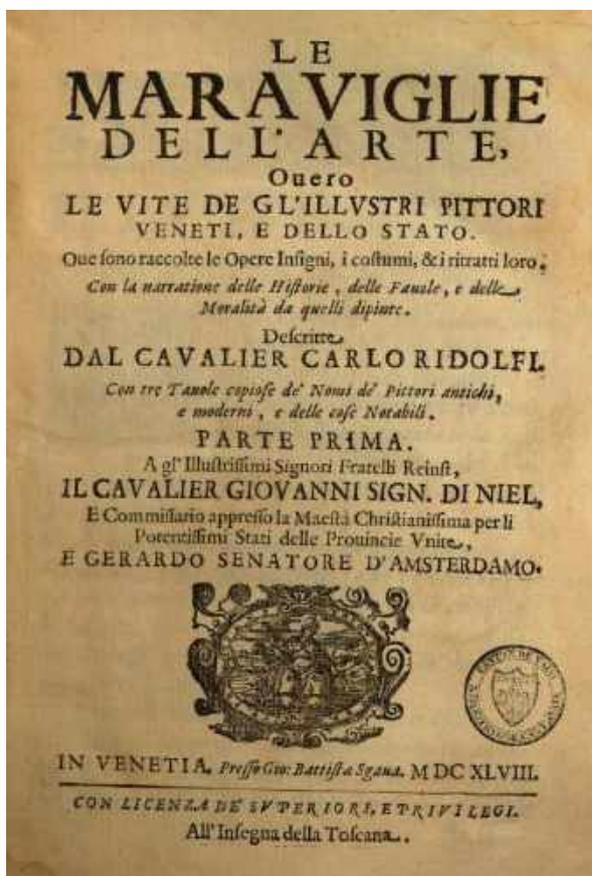


Figura 3. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte* ovvero *Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, In Venetia, presso Gio. Battista Sgava, 1648

L'ultima estesa e fondamentale trattazione della vita di Tiziano è quella di Ridolfi³³. La biografia risente di quanto scritto e sostenuto nelle altre biografie fin qui analizzate ma mostra un'autonomia di giudizio e una disponibilità di notizie che è figlia di una maggiore distanza temporale dalle esperienze di Tiziano e della sua bottega. Il testo è ancora organizzato in blocchi incentrati sulla narrazione degli eventi e blocchi invece più intensamente descrittivi, cui si aggiunge la descrizione di opere che già dalla collocazione originale sono giunte in collezioni di importanti nobili in tutta Europa.

Nell'analisi delle opere giovanili tra quelle realizzate a Padova Ridolfi si sofferma sul *Trionfo di Cristo*. L'autore

non solo sostiene che disegno e stampa siano da attribuire alla mano del cadorino ma, unico tra le fonti, vi aggiunge che la stampa sia tratta da un fregio affrescato nelle pareti

³¹ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1662), op.cit., p. 54

³² TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1662), op.cit., p. 55

³³ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* descritte da Carlo Ridolfi, Venezia, presso Giovan Battista Sgava, 1648, edizione critica a cura di D. von Halden, I, rist. anast. (Berlino 1914-1924) Roma, Società multigrafica editrice Somu, 1965, pp. 151- 210

della casa del cadorino al Santo³⁴. Successivamente trattando le opere giovanili realizzate a Venezia Ridolfi da notizia dell'esistenza in stampa di molte versioni della *Battaglia di Cadore* tra cui una di un Fontana, non specificando se Giulio o Giambattista, ma significativamente definita «[...] l'invenzione in istampa del Fontana³⁵». L'autore sembra indicare quindi una diversa dinamica rispetto a quanto fin qui visto e analizzato. L'invenzione della stampa, comunque sempre tratta da un'opera di Tiziano, sarebbe interamente da attribuire al Fontana. Da quanto è evincibile dalle parole del Ridolfi nei confronti di questa specifica stampa il ruolo di Tiziano si limiterebbe di fatto soltanto all'aver realizzato l'opera pittorica andata poi bruciata. Evidentemente quindi il cadorino non avrebbe avuto alcuna influenza o diretto intervento nella realizzazione dell'incisione del Fontana. Significativamente, molto più avanti nella trattazione della biografia, Ridolfi dedica due consistenti paragrafi all'attività incisoria su legno e su rame di Tiziano³⁶. L'analisi dell'attività incisoria su rame è tutta dedicata al rapporto con Cort. Ridolfi ne dà precisa datazione e fornisce un primo ampio elenco delle incisioni, a lungo utilizzato come sorta di primo catalogo delle stampe realizzate da Cort per il cadorino. Sono due però i passi significativi da sottolineare in questa analisi del testo della fonte. Il primo passaggio necessario da analizzare è «[...] che fu un de' primi, che con delicato modo e tratti gentili incidesse in rame [...]»³⁷. Il passaggio di Ridolfi presenta almeno due possibili letture. Una di queste è la possibile indicazione del Cort come uno dei primi incisori su rame a lavorare presso la bottega di Tiziano, l'altra lettura indica il Cort solamente come uno dei primi incisori ad incidere per Tiziano con «[...] delicato modo e tratti gentili [...]»³⁸. In qualsiasi caso il passo lascia ampi dubbi circa quali altri incisori siano qui implicitamente sottintesi dal Ridolfi. Caraglio? Il Fontana indicato a proposito della *Battaglia del Cadore*? Giulio Bonasone e gli incisori che erano già stati menzionati da Vasari? Da analizzare con attenzione è anche il proseguo dello stesso periodo in cui Ridolfi scrive «[...] giovandogli sopramodo lo haver al fianco il Maestro, che gli somministrò ogni opportuno ricordo [...]»³⁸. A differenza di quanto scritto riguardo

³⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 156

³⁵ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 166

³⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., pp. 202-203

³⁷ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 202

³⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 203

l'incisione del Fontana, per quanto riguarda le incisioni di Cort, Ridolfi rende esplicito il ruolo tenuto da Tiziano nella realizzazione di queste stampe. Il cadorino affianca l'incisore fiammingo, gli fornisce materiale e in quel «[...] ricordo [...]»³⁴ si può leggere sia la memoria dell'opera originale conservata da Tiziano in prima persona ma forse anche la memoria materiale dell'opera: disegni, bozzetti, copie dell'opera da cui trarre l'incisione. Questa è comunque la prima chiara, evidente e fondamentale indicazione presente nelle varie fonti circa le modalità di lavoro e di rapporto tra Tiziano e Cornelis Cort. Nella sua lettera a Tiziano nemmeno Lampson, pur essendo uno dei principali sostenitori di Cort, mostrava interesse nel descrivere le modalità di lavoro e relazione tra *inventor* e incisore³⁹. Ridolfi passa poi ad analizzare le incisioni realizzate da Tiziano su legno⁴⁰. L'elenco è molto ricco, ampio e contiene un numero consistente di incisioni precedentemente non citate dalle fonti o attribuite a Tiziano. Significativamente però il paragrafo inizia con «Disegnò Titiano [...]»⁴¹ invenzioni «[...] che se ne fecero stampe [...]»³⁶. Se si rimane fedeli al testo dello stesso Ridolfi l'altra xilografia giovanile attribuita a Tiziano, il *Trionfo di Cristo*, venne dipinta, disegnata ed incisa direttamente per mano del cadorino. Per le altre xilografie il Ridolfi attribuisce il disegno sicuramente a Tiziano ma lascia in termini molto generali l'attribuzione dell'incisione su legno delle restanti. Il Ridolfi sembra qui diversificare due fasi anche all'interno delle xilografie. Una prima fase, quella del *Trionfo*, dove è il giovane Tiziano a sperimentare direttamente anche la tecnica incisoria ed una seconda fase dove, come poi verrà fatto con le stampe su rame, a Tiziano è ascrivibile il disegno mentre l'intaglio delle matrici di legno spetta ad altri collaboratori. Questo in parte coincide con quanto evincibile dalla lettera del Lampson⁴², quando velocemente cita qualche xilografia, ed in parte con quanto scritto a proposito della richiesta di privilegio avanzata dal Benalio nel 1515⁴³.

³⁹ Nel caso della lettera di Lampson a Tiziano la cosa si spiega quasi sicuramente con il destinatario che essendo lo stesso Tiziano non aveva bisogno di indicazioni sulle dinamiche della sua stessa bottega.

⁴⁰ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 203

⁴¹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 203

⁴² D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio [...]*, op.cit, p. 282

⁴³ ASV, *Collegio*, reg. 17, f. 105 pubblicato in R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, op.cit., p. 181

1.2 Profilo biografico e botteghe incisorie

Sulla base di quanto analizzato nelle principali fonti storiche è dunque possibile procedere ora alla tracciatura di un sommario profilo biografico dedicato a Tiziano esclusivamente come incisore⁴⁴. Insieme risulta utile tracciare anche l'evoluzione delle dinamiche di bottega legate alla produzione di stampe su legno e su rame.

L'interesse per l'incisione in Tiziano cresce gradualmente, figlio di un ambiente, quello veneziano, dove attorno all'anno di trasferimento in laguna crescono esponenzialmente le sperimentazioni e le prove nel campo della xilografia. Tiziano è un giovane pittore di circa trent'anni secondo le fonti⁴⁵ mentre studi più recenti lo ritengono probabilmente più giovane⁴⁶. Venezia attorno al 1508 è una città che ormai vede convivere i grandi maestri della generazione precedente come Giovanni Bellini presso il quale il cadorino si è anche formato, con la nuova pittura di Giorgione, che completa la formazione di Tiziano. In questo enorme momento di cambio e novità, grazie all'arrivo in città di molti artisti nordici si è diffuso anche il gusto per la pittura nordica e soprattutto per la xilografia, che ormai è diventata una tecnica sperimentata ampiamente e con ottimi esempi nella stessa città lagunare. Tiziano che fin da subito si mostra molto ricettivo nei confronti delle novità più intriganti, si avvicina probabilmente alla xilografia con lo scopo di impadronirsi della tecnica e delle dinamiche figurative di questa. L'approccio alla xilografia è assolutamente personale: sono l'interesse e la volontà di Tiziano di prendere il meglio anche da questa tecnica a spingere il cadorino a tentare l'esecuzione di qualche xilografia. Come fatto in precedenza anche con le novità artistiche introdotte da Giorgione, assimilate, come racconta il Vasari, fino rendere indistinguibile la pittura dei due⁴⁷. Tiziano arriva così a

⁴⁴ Per tracciare questo breve profilo biografico riferito a Tiziano incisore si è comunque dovuto tener conto di quanto contenuto in fondamentali tentativi di sintesi complessiva dell'attività incisoria del cadorino quali F. MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1941, F. BENVENUTI, *Tiziano incisore e i suoi tempi*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 1-39 e G. DILLON, *L'incisione nel Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia di Venezia, Temi, L'arte II*, a cura di R. Pallucchini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 503-513.

⁴⁵ Per G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., pp. 155-157 tenendo buona la data di esecuzione proposta da Ridolfi, Tiziano avrebbe avuto ventotto anni mentre secondo il testo in C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 203 Tiziano avrebbe avuto circa trentuno anni.

⁴⁶ Per una completa ed esaustiva analisi delle posizioni critiche più recenti circa la data di stampa del *Trionfo* e l'età effettiva di Tiziano all'esecuzione dell'opera si legga P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 27-40

⁴⁷ Sicuramente un episodio, quello riferito dal Vasari riguardo la facciata del Fondaco dei Tedeschi dipinta da Tiziano, dal tono molto celebrativo nei confronti del cadorino e probabilmente con scarsa

realizzare una delle sue incisioni più colossali e conosciute, il *Trionfo di Cristo*. Un'opera che tutte le fonti concordemente attribuiscono in modo esclusivo al maestro cadorino sia nel disegno che nell'intaglio. L'opera si inserisce comunque in una serie di soggetti, quella dei grandi cortei trionfali, già esistente e ben documentata. A queste segue la *Sommersione del Faraone*, altra xilografia in più blocchi che risente molto del clima politico, culturale e sociale della Venezia del primo decennio del XVI secolo⁴⁸. Dopo queste opere, tra cui pur non indicata dalle fonti dovremmo inserire anche *Il Sacrificio di Abramo*, l'interesse per la xilografia in Tiziano muta: forse ha raggiunto la piena conoscenza della tecnica e dei mezzi artistici o forse è anche un momento cronologico in cui iniziano a susseguirsi importanti commissioni, sia a livello onorifico che come mole di lavoro richiesta alla bottega. Quale che sia la causa dominante, Tiziano allontana se stesso dall'atto incisivo. Da questo momento, con qualche rara eccezione come per la stampa tratta dalla pala in San Niccolò della Lattuga, Tiziano si affiderà a vari xilografi presenti a Venezia. Cambiano così anche le dimensioni ed i soggetti delle stampe. La produzione passa da incisioni in grande formato e su più fogli, ad incisioni più piccole con soggetti spesso agresti o figurazioni dove comunque molta dell'attenzione è rivolta al paesaggio agreste. Le xilografie sono numerose e vengono affidate ad incisori diversi e dalle diverse capacità. Da Ridolfi si evince che in questa fase probabilmente Tiziano si occupasse solamente dell'invenzione e del disegno di tali opere e che i risultati spesso non erano all'altezza di quanto sperato dal cadorino. Infatti Tiziano fa inserire il suo nome solo nel *San Girolamo* di Ugo. La tarda proposta del Lampson di far incidere a Cort nuovamente molte di queste stampe, pur nelle dinamiche di committenza esistente tra i due, in quanto tale si fa testimonianza di una probabile scarsa considerazione anche di Tiziano nei confronti di molte xilografie. Ad ulteriore prova di questa scarsa considerazione da parte del maestro cadorino è il silenzio sotto cui la maggior parte di queste xilografie vengono fatte passare nella letteratura a lui più vicina, Dolce e Vasari. L'interesse verso la xilografia scema sia in Venezia che nella bottega di Tiziano, attratto forse da quanto a Roma si stava realizzando nella bottega di Raffaello. Così l'*Annunciazione* di Caraglio si costituisce come perno necessario per il nuovo ruolo

aderenza alla realtà fattuale ma che rende chiaro il modo di approcciarsi di Tiziano alle novità del suo tempo. G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador*, op.cit., p. 157

⁴⁸ M. MURARO, D. ROSAND, *Scheda di catalogo 8B*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 81-83

primario dato all'incisione su rame a scapito della xilografia. Tutta questa fase, che va dall'esecuzione della stampa del Caraglio fino al primo arrivo a Venezia di Cort e alla successiva esecuzione delle prime sei opere, è una fase complessa di cui si evince dalle fonti solo un interesse sempre minore di Tiziano verso l'atto della stampa. Una fase dove molti incisori lavorano sulla traduzione di opere del cadorino ma molto poche sono le opere per cui Tiziano fornisce dei disegni o quantomeno permette la copia da essi. Tiziano sembra alla ricerca di un suo Marcantonio, un incisore che sappia tradurre con novità e perfezione la sua pittura in modo da farne pubblica affermazione e diffusione anche al di fuori della Repubblica di Venezia e del territorio italiano. Tiziano sembra affidare con speranza questo ruolo prima a Caraglio, che con la bottega di Raffaello aveva avuto importanti rapporti e che però lascia Venezia dopo una singola incisione, e successivamente a Cort, che tutte le fonti sono concordi a ricordare come molto vicino al cadorino, ed in questo, come visto, Ridolfi era stato chiaro⁴⁹. Quando Cort lascia Venezia si riapre quella fase di disorientamento e disinteresse per l'incisione che Tiziano aveva già mostrato dopo la partenza del Caraglio. Questa situazione trova il suo termine con il ritorno a Venezia di Cort. Il sodalizio si riaccende e sembra accompagnare Tiziano nella vecchiaia, fino alle ultime incisioni realizzate prima della morte dell'artista nel 1576. Il ruolo di Tiziano in questa fase è sempre più e con sempre maggiore intensità quello dell'*inventor* dell'artista affermato che utilizza tutte le possibilità espressive dell'incisione per la piena affermazione personale e della bottega.

Definire l'esistenza di una bottega, o di un gruppo di incisori gravitanti attorno alla figura di Tiziano sulla base della pura analisi delle fonti è assolutamente impossibile. Risulta necessario quindi espandere l'analisi utilizzando alcuni studi molto recenti che hanno cercato di ricostruire per quanto possibile le dinamiche collaborative e di bottega, sia per quanto riguarda le diverse botteghe pittoriche che per quanto riguarda gli incisori che entrano in contatto con l'opera del cadorino⁵⁰. Dal Pozzolo⁵¹ descrive la bottega pittorica di Tiziano come un sistema solare dove al centro di tutto sta chiaramente il cadorino con

⁴⁹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 202 «[...] Circa l'anno 1570 capitando a Venetia Cornelio Corte, intagliator Fiamingho, fù ricoverato in casa da Titiano [...]».

⁵⁰ E.M. DAL POZZOLO, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in «Studi Tizianeschi», n.4 (2006), pp. 53-98; G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ore, 2009; P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016

⁵¹ E.M. DAL POZZOLO, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, op.cit., pp. 87-88

le sue opere autografe cui orbitano attorno tutti i collaboratori e le opere da loro realizzate. Vicino a Tiziano, Dal Pozzolo inserisce tutta la componente familiare della bottega ed i collaboratori più stretti. L'allontanamento progressivo dal centro comporta l'inserimento di collaboratori presenti sempre più in modo occasionale nella bottega, di personaggi ancora enigmatici o privi di un catalogo di opere di riferimento, fino ad arrivare ad emulatori, copisti e falsari. Questa similitudine è utile allo studioso per rappresentare una bottega dinamica, che varia nel tempo, in cui tante figure rimangono sullo sfondo, non pienamente definibili e poco individuabili dalle fonti. A partire proprio da quanto proposto da Dal Pozzolo sono stati Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, Matteo Mancini e Andrew John Martin a ricostruire per esteso le dinamiche della bottega⁵². I quattro autori si occupano di analizzare a fondo le dinamiche interne alla bottega, il ruolo degli apprendisti, dei familiari di Tiziano e l'evoluzione di queste dinamiche in parallelo alla maturazione artistica di Tiziano, agli spostamenti, ai viaggi del cadorino e al successivo ruolo come pittore molto apprezzato dagli Asburgo ed, in generale, la cui fama era ben più estesa dei confini veneziani. All'interno di questa analisi complessiva delle diverse botteghe di Tiziano, Bernard Aikema studia le dinamiche legate alle stampe di riproduzione da Tiziano, focalizzando l'analisi su quelle realizzate a Venezia da Cornelis Cort nel 1565-1566 e successivamente nel 1571-1572⁵³. Lo studioso sostiene che Tiziano scelga inizialmente la xilografia, notandone l'enorme successo commerciale nella Venezia dei primi anni del 1500, come potente mezzo per la diffusione delle proprie invenzioni, avvalendosi in questo di alcuni intagliatori emergenti, come Ugo da Carpi, Domenico Campagnola, Giovanni Britto o Nicolò Boldrini, ma allo stesso tempo sperimentandosi in prima persona nella realizzazione dell'intaglio di alcune opere. Solo successivamente Tiziano si sarebbe accorto delle «[...] straordinarie potenzialità riproduttive dell'incisione su rame [...]»⁵⁴ iniziando a collaborare con vari incisori. Per Aikema è quindi con le incisioni realizzate da Cort che Tiziano porta avanti un preciso progetto commerciale volto alla riproduzione delle composizioni di sicuro successo e

⁵² G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., pp. 7-426

⁵³ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., pp. 389-409

⁵⁴ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., p. 390

all'affermazione dello stile e della fama della bottega in un mercato, quello delle stampe, pienamente europeo. Lo studioso descrive il Tiziano diffuso dalle stampe di Cort come «[...] un Tiziano 'standardizzato' ad uso del mercato; un "Tiziano" facilmente riproducibile sia all'interno che all'esterno della bottega [...]»⁵⁵. Aikema affronta poi il rapporto di Tiziano con Caraglio, Bonasone, Martino Rota, Giulio Sanuto e i fratelli Fontana in modo meno esteso e definito rispetto a quanto fatto per Cornelis Cort. Ritene comunque l'*Annunciazione* ed il rapporto con Caraglio un primo tentativo di realizzare una stretta e fruttuosa collaborazione, interrotta però con la partenza di Caraglio per la Polonia nel 1539⁵⁶. Giulio Bonasone viene invece definito come un abile sfruttatore di stampe, una di quelle figure da cui Tiziano ha cercato di difendersi più volte attraverso le richieste di privilegio presentate in Senato⁵⁷. Diversamente Martino Rota, Giulio Sanuto ed i due Fontana vengono definiti come incisori che, sfruttando la grande richiesta di mercato, incidono soggetti tizianeschi in modo autonomo o per alcuni editori lagunari, come Luca Bertelli e Nicolò Nelli, che non si facevano scrupoli ad ignorare anche i divieti sanciti dal privilegio ottenuto da Tiziano⁵⁸. Aikema⁵⁹ stesso segnala l'assenza di un libro che affronti in modo sistematico la questione, mancanza cui ha sopperito Peter Lüdemann⁶⁰, il cui testo ripercorre l'evoluzione della grafica e dell'incisione di Tiziano lungo tutto l'arco biografico del cadorino. Gli esordi del maestro cadorino come disegnatore autonomo secondo Lüdemann sono già legati in modo molto stretto con l'attività incisoria: lo studioso, infatti, evidenzia come sia possibile sostenere la diretta dipendenza di alcune incisioni singole di Giulio Campagnola e Marcantonio Raimondi da specifici disegni attribuiti a Tiziano⁶¹. Già dagli esordi Tiziano si circonda di incisori per

⁵⁵ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., p. 398

⁵⁶ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., p. 403

⁵⁷ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., p. 405

⁵⁸ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., pp. 406-407

⁵⁹ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., p. 407

⁶⁰ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016

⁶¹ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 13-23

diffondere la propria arte, benché ancora non si possa parlare di una precisa e sistematica bottega. Con la partenza da Venezia di Marcantonio, Tiziano, sentendosi inoltre probabilmente chiuso dall'elitaria cerchia del Campagnola, avrebbe cercato, secondo lo studioso⁶², di permeare maggiormente il mercato incisivo veneziano. Si sarebbe dunque rivolto alla tecnica incisiva più diffusa a Venezia, la xilografia, sperimentandone con successo anche in prima persona pregi, difetti, potenzialità tecniche e di resa. Dopo una fase molto intensa, anche storicamente, escono i vari stati del *Trionfo* e del *Passaggio del Mar Rosso*⁶³. In questo momento Lüdemann sottolinea il problema, già posto da Aikema, relativo alle copie dell'incisioni di Tiziano eseguite e stampate senza il diretto controllo di Tiziano o del suo editore Benalio. Questo problema spingerà proprio l'editore del cadorino a richiedere un privilegio sulle opere in progetto di stampa⁶⁴. Lo studioso sottolinea poi come dopo un fase complessa, Tiziano torni ad appoggiarsi ad un incisore emergente: Ugo da Carpi. Oltre al *Sacrificio di Isacco* che porta a compimento le dinamiche precedenti, Ugo realizza per Tiziano il *San Girolamo penitente*, unica xilografia firmata sia dall'intagliatore che da Tiziano⁶⁵. L'opera segna il ritorno ad opere di dimensione più contenuta ed al contempo un cambio d'interesse per Tiziano. Lüdemann segnala infatti come, alla partenza di Ugo per Roma, segua una nuova fase dove Tiziano inizia ad esplorare le potenzialità grafiche del paesaggio, prima attraverso Domenico Campagnola⁶⁶ poi direttamente in prima persona affidandone la realizzazione a giovani xilografi. Proprio questa fase così diversa è per lo studioso il momento in cui Tiziano organizza i suoi collaboratori in una bottega ed è anche il momento in cui Tiziano inizia a rendersi conto delle possibilità offerte dall'incisione su rame. Lüdemann⁶⁷ studia prima le xilografie della maturità di Tiziano, affidate al Britto e al Boldrini ma

⁶² P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., p. 23

⁶³ La realizzazione delle due grandi xilografie si sovrappone perfettamente con gli eventi della guerra di Cambrai che portarono grande preoccupazione e timore a Venezia e sia tra cittadini che nobili. La datazione delle due incisioni e l'intersecarsi di queste con gli eventi bellici è discussa dallo studioso in P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 27-53

⁶⁴ ASV, *Collegio*, reg. 17, f. 105 pubblicato in R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», n. 23 (1882), p. 181

⁶⁵ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 53-60

⁶⁶ Lo studioso ipotizza che Domenico Campagnola fosse presente nella bottega del maestro cadorino fino al trasferimento a Padova del 1525 in P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 67-79

⁶⁷ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 115-131

attentamente precedute da disegni e studi preparatori, e poi analizza il graduale passaggio alla realizzazione di incisioni su rame. Seguendo quanto scritto da Aikema⁶⁸ a variare è soprattutto il rapporto di Tiziano con i diversi incisori su rame, elemento che Lüdemann analizza per ogni singolo incisore⁶⁹. Lo studioso profila così un rapporto multiforme, alle volte conflittuale, volto ad individuare un referente unico, collaboratore diretto di Tiziano, completamente inserito nelle dinamiche di bottega, le cui opere diventavano utile esempio di quanto la bottega del cadorino andava realizzando. Prima dell'arrivo di Cort, che rappresenta anche per Lüdemann il compimento del progetto ideale di Tiziano, il cadorino avanza tra vari tentativi dagli esiti qualitativamente diversi, sempre circondato da incisori ed editori intenzionati ad ottenere più mercato possibile utilizzando il nome e le figurazioni di Tiziano al fine di ottenere la propria fetta di mercato⁷⁰. Lo studioso conclude poi la sua analisi affrontando le dinamiche della bottega dell'ultimo Tiziano nel settimo decennio del Cinquecento, elemento non presente nelle precedenti analisi⁷¹. Per Lüdemann Tiziano torna a realizzare paesaggi, soprattutto in alcuni disegni particolarmente precisi ed attenti al dettaglio, non tanto al fine esclusivo di essere incisi come accaduto in precedenza ma piuttosto realizzati in esemplari multipli come opera in se da vendere o regalare a precisi attenti collezionisti ed estimatori, con la possibilità poi successiva che questi venissero incisi⁷².

⁶⁸ B. AIKEMA, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, op.cit., pp. 406-407

⁶⁹ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 169-211

⁷⁰ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 175; 179-180; 189-191

⁷¹ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 219-239

⁷² P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., p. 233

Capitolo 2

Fortuna critica delle incisioni dagli scritti di Tiziano al *Le Peintre Graveur* di Bartsch

Molte delle incisioni fatte realizzare più o meno direttamente da Tiziano sono molto note e ben documentate già nelle fonti contemporanee all'esecuzione delle stesse. Molto spesso si è invece soprasseduto a verificarne invece l'effettiva diffusione cronologica nei principali testi, cataloghi, manuali ed abecedari dedicati all'arte incisoria. Salvo passaggi fondamentali, molto spesso nelle bibliografie che accompagnano queste opere in molti cataloghi, si assiste alla generale mancanza di attenzione verso moltissimi testi di letteratura artistica scritti tra la metà del XVII secolo e l'inizio del XIX secolo. Quello che viene spesso tralasciato è un percorso storico-critico. Un dialogo a grandi distanze alle volte sia geografiche che temporali che mostra in tutta chiarezza la formazione di un catalogo e di un giudizio critico fondamentale per comprendere a pieno molti degli sviluppi della critica artistica successiva.

In questo capitolo, quindi, è stato ricostruito questo percorso storico artistico attraverso la lettura comparata dei principali testi di letteratura artistica, tenendo come due estremi temporali e di ricerca l'epistolario del maestro cadorino e i volumi de *Le Peintre Graveur*⁷³ scritti da Adam von Bartsch. Questa analisi di opera in opera costruita o per singola incisione o per piccolo gruppo afferente al singolo incisore non può non essere limitata dalle conoscenze linguistiche del suo autore⁷⁴. Risulta utile alla comprensione dell'analisi affrontare in via preliminare una rapida scorsa dei principali testi messi a confronto. Cronologicamente la prima fonte di informazioni, molto spesso autografe o di primissima mano, è l'epistolario di Tiziano⁷⁵, raccolto ed edito a stampa in un momento

⁷³ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, 21 voll., Vienna, 1803-1821

⁷⁴ I testi sono stati infatti affrontati il più possibile in lingua originale o alternativamente in traduzione francese, inglese o latina.

⁷⁵ Tiziano. *L'epistolario*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, 2012 e M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, in «Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXV (1998)

largamente successivo ma fondamentale per tentare di ricostruire il pensiero ed il punto di vista del maestro cadorino circa queste opere. In questo insieme di testi grande preminenza è stata data alla lettera scritta da Dominique Lampson a Tiziano il 13 Marzo 1567 da Liegi, letta attraverso l'aggiornato studio condotto da Dominique Allart e Paola Moreno⁷⁶. Le *Vite* vasariane⁷⁷ sono poi base fondamentale per la costruzione di un insieme coeso di incisioni legate alla figura di Tiziano. La lettura non si è limitata solo alle due differenti edizioni ma è risultato parimenti fondamentale il confronto tra le informazioni tratte dalla *Descrizione dell'opere di Tiziano*⁷⁸ e quanto invece presentato dal Vasari nella *Vita di Marcantonio Bolognese*⁷⁹. Ulteriori informazioni fondamentali sono state ricavate dall'anonima biografia di Tiziano⁸⁰, generalmente attribuita a Tizianello. Il vero cardine è, però, costituito dalla *Vita di Tiziano* scritta da Ridolfi ed inserita nel *Le Maraviglie dell'Arte*⁸¹. Il testo risulta fondamentale in quanto costituisce il primo catalogo di incisioni sia su legno che su rame redatto dopo la morte del maestro cadorino, diventando così il testo chiave anche per tutta la letteratura artistica successiva. Attraverso le descrizioni delle opere pittoriche presenti a Venezia redatte dal Boschini⁸² è stato possibile rintracciare qualche informazione legata alle incisioni tratte da tele e tavole di Tiziano presenti nei più noti edifici pubblici veneziani. Pur rappresentando, per quanto riguarda le incisioni legate a Tiziano, la traduzione in inglese di molte

⁷⁶ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», n. 20 (2018), pp. 271-290

⁷⁷ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore in Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 155-174 e G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe in Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, V, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 3-25

⁷⁸ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., pp. 155-174

⁷⁹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op.cit., pp. 3-25

⁸⁰ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, ed. a cura di Lionello Puppi, Milano, Edizioni il Polifilo, 2009, pp.49-58

⁸¹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Giovan Battista Sgava, 1648, edizione critica a cura di D. von Halden, I, rist. anast. (Berlino 1914-1924) Roma, Società multigrafica editrice Somu, 1965, pp. 151-210

⁸² M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, apresso Francesco Nicolini, 1674 e M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660, ed. critica a cura di A. Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1966

informazioni già presenti in Vasari⁸³ e Ridolfi⁸⁴, *Sculptura* di John Evelyn⁸⁵ rappresenta un cardine fondamentale per la fama di queste incisioni nei paesi anglofoni. Parimenti importanti alla diffusione di queste stampe oltralpe sono stati i cataloghi redatti da Michel de Marolles⁸⁶ e Joachim von Sandrart⁸⁷. La *Felsina Pittrice* di Malvasia⁸⁸ individua al meglio i rapporti di Tiziano con Giulio Bonasone ed Enea Vico. L'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Orlandi⁸⁹ pur nell'estrema sintesi delle sue voci, risulta fondamentale per la piena comprensione del testo di Pierre Mariette⁹⁰, mentre Florent Le Comte⁹¹ traccia una ricca voce biografica in francese che affronta l'artista sottolineandone anche il rapporto con l'incisione. Ulteriori aggiornamenti ai testi di Boschini⁹² sono riscontrabili nella *Descrizione* di Anton Maria Zanetti⁹³. Hanno invece un ruolo cardine due testi: il *Dictionnaire* di Basan⁹⁴, che mette insieme molte delle informazioni finora presentate nei

⁸³ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore*, op.cit., pp. 155-174 e G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op.cit., pp. 3-25

⁸⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., pp. 202-203

⁸⁵ J. EVELYN, *Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, seconda edizione, Londra, 1755, stampata presso J. Payne al Pope's Head in Pater Noster Row, pp. 50-67

⁸⁶ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, 1666, chez Frederic Leonard e M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, 1672, de l'Imprimerie de Jacques Langiois

⁸⁷ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus Autoris. Francofurti apud Michaëlis ac Johan. Friderici Endterorum Haeredes, & Johan. de Sandrart, 1683

⁸⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678 ed. critica di Lorenzo Pericolo, introduzione, traduzione, e note di Naoko Takahatake, con l'edizione critica delle note alla *Felsina Pittrice* di Roger de Piles a cura di Carlo Alberto Girotto, con il supporto di Mattia Biffis e Elizabeth Cropper, vol. II, parte II, tomo I, Turnhout, Brepols, 2017

⁸⁹ P.A. ORLANDI, *Abcedario Pittorico*, Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704

⁹⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, Parigi, 1851-1860

⁹¹ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, I-III, Parigi, chez E. Picart, N. Le Clerc, 1699-1700

⁹² M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, op. cit. e M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, op. cit.

⁹³ A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733

⁹⁴ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I-III, Parigi, chez De Lormel, Saillant, Durand, Deissant, 1767

singoli testi ed il trattato di xilografia di Papillon⁹⁵, in cui l'autore raccoglie molte delle informazioni sulle incisioni su legno legate a Tiziano e ne costituisce un catalogo. Con Gori Gandellini⁹⁶, Strutt⁹⁷ ed Huber⁹⁸ aumentano le incisioni conosciute e attribuite a Tiziano. Centrali per l'osservazione diretta e scrupolosa delle singole incisioni e la definizione dei cataloghi sono Heineken⁹⁹ e Huber – Rost¹⁰⁰. La seconda edizione del Gori Gandellini curata ed ampliata da De Angelis¹⁰¹ ripropone in italiano il testo di Huber e Rost¹⁰². Bartsch¹⁰³ in tutto questo rappresenta il culmine di molte ricerche edite in anni molto ravvicinati. Mariette¹⁰⁴ è autore invece di un testo da considerare a parte, l'*Abecedario* infatti è stato pubblicato ben dopo il Bartsch¹⁰⁵ ma composto, messo insieme ed inserito pienamente negli studi di metà settecento.

2.1 Fortuna critica delle xilografie

Il corpus di xilografie tratte da disegni del maestro cadorino è molto differente nelle diverse singole fonti e molto spesso xilografie indicate nella letteratura artistica storica come legate alla bottega di Tiziano o all'artista stesso, sono state valutate in modo

⁹⁵ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, I-III, Parigi, chez P. G. Simon, 1766

⁹⁶ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I-II, Siena, 1771, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli,

⁹⁷ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I-II, Londra, Printed by J. Davis, for Robert Faulder, New Bond Street, 1785-1786

⁹⁸ M. HUBER, *Notices générales des graveurs, divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, Dresda-Lipsia, chez J. G. I. Breitkopf, 1787

⁹⁹ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Lipsia, 1788-1790

¹⁰⁰ M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, I-IX, Zurigo, chez Orell, Gessner, Fuesslin, et comp., 1797-1808

¹⁰¹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, I-XV, Siena, 1808-1816, dai torchi d'Onorato Porri

¹⁰² M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, op.cit.

¹⁰³ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, op. cit.

¹⁰⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette [...]*, op.cit.

¹⁰⁵ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, op. cit.

completamente divergente dalla critica recente. È perciò risultata problematica l'individuazione di tale insieme di incisioni e la costituzione di un nucleo coeso di studio e confronto che potesse permettere la tracciatura nelle fonti. Questo nucleo di studio è stato comunque costruito a partire da quanto già studiato ed individuato da Muraro e Rosand¹⁰⁶, però limitando la ricerca a quanto individuabile nelle fonti storiche aventi come estremi temporali l'epistolario di Tiziano¹⁰⁷ ed i testi di Bartsch¹⁰⁸ e Mariette¹⁰⁹.



Figura 4. Da Tiziano, *Il Trionfo di Cristo* (Gregorio de Gregoriis, Venezia 1517), V blocco, xilografia in cinque blocchi, Venezia, Museo Correr, inv. P.D. 1197

Una delle incisioni più diffusamente citate e la cui derivazione da Tiziano non viene mai messa in discussione dalle fonti storiche è il *Trionfo delle Fede*. Il primo documento che registra l'esistenza di questa xilografia è la lettera composta da

Domenico Lampsonio ed indirizzata allo stesso Tiziano al fine di informarlo del ritorno in Italia di Cornelius Cort. Nella lettera, datata 1567, Lampsonio cita un «[...] Bellissimo trionfo de Christo [...]»¹¹⁰ ma una più ampia e complessa descrizione dell'opera è presente l'anno successivo nell'edizione giuntina del Vasari. Nella *Descrizione* dedicata a Tiziano, Vasari riporta numerose informazioni fondamentali per la conoscenza

¹⁰⁶ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976

¹⁰⁷ Tiziano. *L'epistolario*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, 2012

¹⁰⁸ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, op. cit

¹⁰⁹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, Parigi, 1851-1860.

¹¹⁰ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», n. 20 (2018), p. 282



Figura 5. Da Tiziano, *Il Trionfo di Cristo* (Gregorio de Gregoriis, Venezia 1517), III blocco, xilografia in cinque blocchi, Venezia, Museo Correr, inv. P.D. 1196

dell'opera: l'esecuzione della xilografia viene infatti datata dall'aretino al 1508, viene indicata la tecnica di stampa «[...] istampa di legno [...]»¹¹¹ e viene infine definito il soggetto come «[...] Trionfo della Fede [...]». Il soggetto è apparentemente discordante da quello indicato dal Lampsonio ma la successiva descrizione fornita dal Vasari permette di riconoscere l'identità della stessa xilografia. Vi sono infatti rappresentati «[...] una infinità di figure, i primi Parenti, i Patriarci, i Profeti, le Sibille, gl'Innocenti, i Martiri, gl'Apostoli, e Gesù Cristo in sul trionfo, portato dai quattro Evangelisti e dai quattro Dottori, con i Santi confessori dietro[...]»¹¹². Vasari conclude poi la trattazione del *Trionfo delle Fede* con un'analisi critica essenziale ma riccamente attenta e capace di mettere perfettamente in luce la conoscenza e l'interesse per le opere di Tiziano¹¹³. Il primo testo pubblicato dopo la morte del pittore cadorino in cui il *Trionfo della Fede* viene esplicitamente citato è l'anonimo *Breve compendio della vita di Tiziano*, datato 1622, in cui Tizianello di tutto l'insieme di opere incise su legno cita solamente « [...] L'Istoria del Faraone, ed il Trionfo di Cristo [...]»¹¹⁴. Nel 1648 è Carlo Ridolfi nel *Le*

¹¹¹ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S, 1978, p. 157

¹¹² G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., p. 157

¹¹³ « nella quale opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera e sapere tirare via di pratica» in G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., p. 157

¹¹⁴ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1662), ed. a cura di Lionello Puppi, Milano, Edizioni il Polifilo, 2009, p. 54

Maraviglie dell'Arte il primo a fornire nuove informazioni sulla xilografia. Secondo il Ridolfi infatti l'opera sarebbe stata realizzata da Tiziano dopo il trasferimento a Padova, quindi qualche anno più tardi rispetto al 1508 riportato da Vasari¹¹⁵, «[...] in legno disegnato di propria mano [...]»¹¹⁶ ad indicare l'effettivo intervento del maestro nel disegno sul blocco di legno e come, al momento del componimento del testo, l'opera fosse già molto famosa e apprezzata. Ridolfi sostiene anche che la stampa sia stata tratta da un precedente fregio affrescato con lo stesso soggetto lungo le pareti della casa padovana del pittore cadorino. L'opera è conosciuta anche da Boschini che la cita nel *La Carta del Navegar Pitoresco*¹¹⁷. Dell'opera, il cui soggetto è indicato nuovamente come *trionfo di Cristo*, Boschini cita la specifica presenza di Abramo e del figlio Isacco. La citazione nelle Vite vasariane e il passo del Ridolfi costituiscono le basi della fortuna critica del *Trionfo*, chiara è infatti la rielaborazione di questi passi, a volte in forma di semplice traduzione, in molte trattazioni della xilografia in testi pubblicati nel XVII e XVIII secolo soprattutto francesi, inglesi e tedeschi. Il primo nel 1662 è John Evelyn che cita in *Sculptura*¹¹⁸ l'opera tra le xilografie realizzate da Tiziano su suo disegno. La lettura del passaggio si rileva chiaramente come un calco del corrispondente passo vasariano, l'opera è infatti indicata come «[...] the triumph of faith [...]»¹¹⁹. Evelyn riporta inoltre le principali figure che compongono il corteo trionfale seguendo l'ordine vasariano. In *Sculptura* è inoltre presentato il Trionfo in controparte da Tiziano tra le opere realizzate da Andrea Andreani su legno¹²⁰. Sandrart in modo del tutto simile ad Evelyn trasporta il

¹¹⁵ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., p. 157

¹¹⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Giovan Battista Sgava, 1648, edizione critica a cura di D. von Halden, I, rist. anast. (Berlino 1914-1924) Roma, Società multigrafica editrice Somu, 1965, p. 156

¹¹⁷ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660, ed. critica a cura di A. Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1966, p. 381 «[...] De più spesso alterar ghe vien concesso / anche l'età, come in Tician s'ha visto, / Che 'l trionfo seguir fece de Christo / Bambin Isach, al padre Abram appresso [...]»

¹¹⁸ J. EVELYN, *Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, Londra, 1662, p.50

¹¹⁹ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50. L'identificazione iconografica come *Trionfo delle Fede* è esclusiva del Vasari mentre le altre fonti indicano l'opera ponendo l'attenzione sulla figura del Cristo.

¹²⁰ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 53 «[...] Andrea Mantuan graved both in Wood and in Copper: of his were the Triumph of our Savior after *Titian*, [...]»

testo vasariano nella versione latina del *Teutsche Academie*¹²¹ mentre è Félibien¹²² il primo a riprendere la notizia del Ridolfi circa l'esistenza di una precedente pittura murale da cui la stampa sarebbe tratta. Il primo a combinare le due fonti è però Florent Le Comte¹²³ che indica anche come l'opera sia stata eseguita da Tiziano all'età di ventotto anni. Tale informazione è probabile che l'autore la ricavi attraverso la data di nascita di Tiziano (1480) e la data di realizzazione dell'opera (1508) fornite dal Vasari¹²⁴. Nel 1715 Roger



Figura 6. Da Tiziano, *Il Trionfo di Cristo* (Gregorio de Gregoriis, Venezia 1517), *Il blocco*, xilografia in cinque blocchi, Venezia, Museo Correr, inv. P.D. 1195

de Piles¹²⁵ cita l'opera mostrando chiaramente la conoscenza sia del passo vasariano sia della ripresa di Le Comte. Viene infatti riportata la realizzazione della xilografia a ventotto anni ma la successiva descrizione della fama ottenuta dal pittore cadorino attraverso l'incisione è un sunto del corrispondente passo presente nell'edizione giuntina di Vasari, omissa invece da Le Comte. Dézailler D'Argenville¹²⁶ riprende invece il passo del *Le Maraviglie* ma, imprecisamente, sostiene che l'affresco, da cui sarebbe tratta la

¹²¹ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus Autoris. Francofurti apud Michaëlis ac Johan. Friderici Endterorum Haeredes, & Johan. de Sandrart, 1683, p. 161 «[...] Anno 1508. Typis ligneis edebat triumphum fidei Christianae a Protoplastis, per Patriarchas et Prophetas, usq ; ad Apostolos, Evangelistas, Doctores et Martyres [...]»

¹²² A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, III, Trevoux, de l'imprimerie de s.a.s, 1725, p. 63 «[...] Ensuite il alla à Padouë, où il peignit autour d'une chambre le triomphe de Jesus- Christ, lequel a depuis esté gravé en bois [...]»

¹²³ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, II, Parigi, chez E. Picart, N. Le Clerc, 1699, p. 172

¹²⁴ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., p. 157

¹²⁵ R.de PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages*, Parigi, chez François Muguet, 1699, pp. 259-260

¹²⁶ A.J. DÉZZALIER d'ARGENTVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Parigi, chez De Bure, 1762², p. 203

xilografia, sia stato realizzato nella chiesa di Sant'Antonio e non nella casa del pittore. Questa imprecisione è forse legata alla potenziale conoscenza solo indiretta della fonte seicentesca o all'errata interpretazione del passo. Sicuramente più interessante è la citazione dell'opera fatta da Jean Michel Papillon nel *Traité historique et pratique de la gravure en bois*¹²⁷. Nell'ampia trattazione dell'opera diventa chiara l'intenzione dell'autore del trattato di riunire insieme le due fonti principali e le successive rielaborazioni. La xilografia viene infatti definita «[...] grand Triomphe de J.C. ou de la foi [...]»⁵³ riunendo insieme le due diverse scelte iconografiche. Viene seguentemente proposta come collocazione temporale dell'opera l'anno 1505, tale data è assolutamente interessante perché esito del calcolo sulla base dei ventotto anni di età alla realizzazione della xilografia, dato riportato dalla lettura di *Le Comte e des Piles*, e sulla data di nascita proposta da Ridolfi¹²⁸ e riportata dai precedenti autori¹²⁹. Per la prima volta una fonte riporta delle informazioni sulle dimensioni dell'opera, che viene descritta come «[...] composée de dix ou douze planches qui se rassemblent les unes auprès des autres, et qui sont une seule estampe de plus de dix pieds de long sur environ quatorze pouces de haut [...]»¹³⁰, dati che Papillon ricava dalla conoscenza e visione diretta dell'opera, possedendone infatti un frammento. Nella prima edizione delle *Notizie* di Gori Gandellini il *Trionfo* viene citato solamente come chiaroscuro realizzato da Andrea Andreani¹³¹. Joseph Strutt in *A Biographical Dictionary*¹³² riprende chiaramente il testo di Papillon ed infatti l'autore ripropone il 1505 come data d'esecuzione della xilografia. Diversamente però Strutt sostiene che l'opera sia composta da otto o dieci blocchi dove Papillon ne indicava dieci o dodici. Anche Heineken¹³³ cita l'opera solo attraverso il chiaroscuro di

¹²⁷ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, I, Parigi, chez P. G. Simon, 1766, p. 159

¹²⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 156

¹²⁹ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités*, op.cit., p. 172 e R.de PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, op.cit., p. 259

¹³⁰ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., pp. 159-160

¹³¹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, II, Siena, 1771, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, p. 244 «[...] In più fogli il trionfo di N. Signore da Tiziano [...]».

¹³² J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, Londra, Printed by J. Davis, for Robert Faulder, New Bond Street, 1785-1786, p. 380

¹³³ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, I, Lipsia, 1778, p. 244

Andrea Andreani, di cui data l'esecuzione al 1508. Riporta inoltre l'opinione⁶⁰ secondo cui Andreani avrebbe copiato il soggetto dell'incisione direttamente dal fregio affrescato a Padova, di cui scrive Ridolfi¹³⁴ per primo. Anche il Bartsch¹³⁵ conosce l'opera solo attraverso il chiaroscuro di Andrea Andreani ma fornisce ulteriori dati fondamentali sull'incisione. Nel *Le Peintre Graveur* sono riportate infatti dimensioni ed iscrizioni presenti nell'opera chiaramente derivanti da una diretta e prolungata visione della xilografia. Bartsch per primo esplicita chiaramente la possibile esistenza di più tirature di questa xilografia¹³⁶ ma è nella prima edizione a stampa dell'Abecedario di Mariette¹³⁷ che viene data per la prima volta una sistematizzazione degli stati della xilografia di Tiziano¹³⁸. L'autore individua il chiaroscuro in otto pezzi di Andrea Andreani con l'iscrizione di dedica, come riportata anche da Bartsch¹³⁹, quale prima edizione della stampa. Il secondo stato viene individuato da Mariette¹⁴⁰ in una tiratura seicentesca dove nell'iscrizione compare la data 1612 e la dedica a Guido Reni. L'autore indica poi di avere visto altri fogli che ritiene anteriori allo stato seicentesco e più vicini alla maniera del cadorino tra cui due con una citazione dalla Prima lettera di S. Paolo ai Corinzi in francese ed in tedesco. Infine anche nella seconda edizione delle *Notizie* del Gori Gandellini¹⁴¹, curate dall'abate De Angelis, e nel *Manuel* di Huber e Rost¹⁴² alla voce riguardante

¹³⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op.cit., p. 156

¹³⁵ N. 9 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, pp. 91-92

¹³⁶ N. 9 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, op.cit., p. 92 A conclusione della voce riguardante il *Trionfo* viene citata la conoscenza da parte del Bartsch di una copia in controparte e più piccola eseguita da J. Théodore de Bry.

¹³⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, V, Parigi, 1851-1860, p. 312

¹³⁸ Il testo di Mariette è chiaramente composto prima della pubblicazione del Bartsch ma la prima edizione a stampa ne è di molto successiva. Risulta per tanto complesso e problematico ricostruire una corretta genealogia di rapporti e scambi tra i due autori e testi.

¹³⁹ N. 9 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, pp. 91-92

¹⁴⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 312

¹⁴¹ N. XXVII in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, V, Siena, 1808, dai torchi d'Onorato Porri, p. 169 « Il Trionfo della Chiesa *Christi Triumphus*. Grandissimo fregio in otto pezzi, dal Tiziano, inciso in legno, e dedicato al Duca di Mantova Vincenzo Gonzaga nel 1599, già pubblicato per Calisto Ferranti a Roma nel 1508 »

¹⁴² N. 26 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, Zurigo, chez Orell, Gessner, Fuesslin, et Comp., 1800, p. 210 «[...] Le Triomphe de l' Eglise: *Christi Triumphus*; très.grande frise en 8 planches, gravée en bois d'après le Titien, dédiée au Duc de Mantoue, Vincent Gonzaga en 1599. et publiée par Calisto Ferranti à Rome en 1508 [...]».

Andrea Andreani viene citata l'esecuzione in otto fogli del Trionfo da Tiziano nel 1509, dedicato a Vincenzo Gonzaga, ma già stampato a Roma nel 1508 per Calisto Ferranti.



Figura 7. Da Tiziano, Dettaglio con Abramo ed Isacco, da *Il Trionfo di Cristo* (Gregorio de Gregoriis, Venezia 1517), V blocco, xilografia in cinque blocchi, Venezia, Museo Correr, inv. P.D. 1197

Un caso assolutamente eccezionale dato il numero di stati esistenti e conosciuti è rappresentato dal *Sacrificio di Abramo*. La xilografia viene infatti citata nella richiesta di privilegio presentata da Bernardino Benalio in Senato nel 1515 come «[...] la hystoria del sacrificio de Abraham [...]»¹⁴³ ma non viene presentata in nessun'altra fonte o testo fino a Papillon che tra le opere xilografiche di Tiziano inserisce «[...] le Sacrifice d'Abraham [...]»¹⁴⁴. L'opera non viene comunque più indicata nelle fonti fino alla pubblicazione dell'*Abecedario* di Mariette¹⁴⁵ dove viene inserita però tra le opere eseguite da Domenico Campagnola, senza far riferimento a Tiziano, al privilegio chiesto da Benalio o alla citazione di Papillon. L'opera viene descritta come realizzata in quattro fogli con l'iscrizione «[...] La historia de Abraam, come per comandamento del signor Dio Abram meno Isaac suo unigenito fiolo al monte p. sacrificarlo al signor Dio. Come nel Genesisi troverai a lo XXII capitulo. Stampata in la Christianissima cita di Venezia per Bernardino Benalio e Bartholamio Bianzago compagni [...]»¹⁴⁶. Oltre a soffermarsi ulteriormente sulla cattiva condizione della stampa che Mariette osserva e descrive, null'altro viene chiarito o specificato dall'autore dell'*Abecedario*.

¹⁴³ ASV, *Collegio*, reg. 17, f. 105 pubblicato in R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», n. 23 (1882), p. 181

¹⁴⁴ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 160

¹⁴⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 312

¹⁴⁶ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed. a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, VI, Parigi, 1851-1860, pp. 310-311

L'unico possibile ulteriore rimando in una fonte antica potrebbe essere ricavabile da Boschini che soffermandosi sul *Trionfo di Cristo* scrive «[...] come in Tician s'ha visto// che l'Trionfo seguir fece de Christo // Bambin Isach al Padre Abraham appresso¹⁴⁷». Tale citazione è stata letta come descrizione del corteo trionfale per mezzo della presentazione di due dei personaggi principali ed evidenza parimenti della libertà d'invenzione dell'artista, che dipinge infatti Isacco come bambino tenuto per mano dal padre Abramo¹⁴⁸. Altresì credo sia possibile leggerci anche in modo sicuramente meno intenzionale e più nascosto una sorta di elencazione delle due importanti xilografie. Chiaramente la lettura principale, proposta anche da Anna Pallucchini nelle note al testo di Boschini, rimane la più evidente e perfettamente inserita nell'argomentazione che l'autore sta portando avanti dai versi precedenti. Credo però sia leggibile comunque una certa volontà di riferimento ad entrambe le incisioni segnalata da una precisa scelta metrica ed una scelta lessicale. La prima riguarda la scelta dell'*enjambement* prima della



Figura 8. Ugo da Carpi, da Tiziano, *Il Sacrificio di Abramo*, xilografia in quattro blocchi, Venezia, Museo Correr, inv. Vol. st. A 15/30

¹⁴⁷ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, op.cit., p. 381

¹⁴⁸ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, op.cit., p. 381 «[...] Come al Poeta è lecito al Pitor / Tiorse qualche licencia e libertà, / Acressendo vaghezza e venustà / Tal volta a far con garbo el bel umor. / De più spesso alterar ghe vien concesso / anche l'età, come in Tician s'ha visto, / Che 'l trionfo seguir fece de Christo / Bambin Isach, al padre Abram appresso [...]»

citazione di Abramo ed Isacco, che segnala una forte volontà di mettere su due versi differenti e successivi il trionfo ed Abramo con Isacco bambino. Quasi a segnalare un rapporto di subordinazione del primo sul secondo. Ma credo che prova ancora maggiore risieda nella scelta lessicale del «[...] seguir [...]» non solo perché effettivamente Abramo ed Isacco nella xilografia del *Trionfo* di fatto non seguono il carro trionfale ma lo precedono nella processione di figure bibliche ma anche perché quel «[...] seguir [...]» è facilmente interpretabile in relazione all'esecuzione della stampa piuttosto che del singolo gruppo figurativo. Il passo sarebbe dunque interpretabile anche come un modo indiretto usato dal Boschini per segnalare come Tiziano avrebbe fatto seguire all'incisione del *Trionfo* quella del *Sacrificio*.

Come il *Trionfo* anche l'ultima delle tre xilografie su più fogli di Tiziano è abbastanza documentata nelle fonti. Come la precedente infatti compare nella richiesta di privilegio presentata in Senato da Benalio nel 1515 indicata come «[...] la submersione di pharaone [...]»¹⁴⁹, non viene più citata da Vasari né nella *Descrizione delle opere di Tiziano*¹⁵⁰ ne quando si occupa delle opere di Ugo da Carpi nella *Vita di Marcantonio*¹⁵¹. Viene invece citata nell'anonima *Vita di Tiziano* edita nel 1622 insieme al *Trionfo*. È interessante notare come l'anonimo autore della biografia ponga prima « [...] l'Istoria di Faraone ed il Trionfo di Cristo [...]»¹⁵² rivelando sicuramente maggiore interesse e conoscenza per il primo ma forse anche un potenziale tentativo di sistemazione critica. Ridolfi cita la xilografia invece come « [...] il Faraone sommerso [...]»¹⁵³ ed è il primo ad indicare come l'opera si presenti su più fogli mentre Evelyn cita un « [...] Pharo in the great Cartoons [...]»¹⁵⁴. L'autore inglese nel passaggio citato sembra fondere insieme i cartoni per i mosaici di San Marco già citati dal Ridolfi¹⁵⁵ con la xilografia rappresentante la

¹⁴⁹ ASV, *Collegio*, reg. 17, f. 105 pubblicato in R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», n. 23 (1882), p. 181

¹⁵⁰ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore*, op.cit., p. 155-174

¹⁵¹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, V, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 14-16

¹⁵² TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, op.cit., p. 54

¹⁵³ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

¹⁵⁴ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

¹⁵⁵ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p.203

Sommersione del Faraone. E' Papillon¹⁵⁶ invece il primo a riportare il numero di fogli della xilografia e le dimensioni complessive della xilografia. Karl von Heineken nel *Dictionnaire des Artists* presenta l'opera come eseguita in dodici fogli e attribuisce a Domenico Campagnola l'esecuzione della xilografia « [...] *d'apres le Titien* [...]»¹⁵⁷. L'autore basa l'attribuzione in modo erroneo assumendo che il « [...] Domenico dalle Grecche 1549 [...]»¹⁵⁸ sia il Campagnola. Per Strutt invece la *Sommersione del Faraone* è composta di sei fogli ma è soprattutto « [...] very rough, and rudely cut, and by no means equal in merit to the *triumph of Faith*, which is a very masterly performance [...]»¹⁵⁹. Rilevando una supposta inferiore qualità di intaglio in paragone al Trionfo, ritenuto una sicura opera del maestro, l'autore sembra propendere per un'esecuzione completamente di bottega per la *Sommersione del Faraone*¹⁶⁰. Huber e Rost riprendono quanto proposto da Heineken, attribuendo così l'opera a Domenico Campagnola¹⁶¹. Bartsch¹⁶² conosce l'opera anche in questo caso solo attraverso un chiaroscuro successivo. Per la prima volta però il focus descrittivo non viene posto solo sul faraone e l'armata che sta attraversando il Mar Rosso ma viene descritta anche la presenza e l'azione di Mosè. Il Bartsch riporta poi anche un'iscrizione facente riferimento al luogo e data di esecuzione del chiaroscuro «[...] 1589. Siena¹⁶³» e alla realizzazione del chiaroscuro da parte di Andrea Andreani, indicato però nel *Le Peintre Graveur* attraverso il monogramma e il luogo di nascita. Il De Angelis riprende l'attribuzione a Domenico Campagnola, soffermandosi ampiamente sull'identificazione di questo con Domenico

¹⁵⁶ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 160 «[...] Il à gravé encore en bois le Submergement de Pharaon en six planches ; ce qui compose une estampe de quatre à cinq pieds de large sur environ trois pied de haut [...]».

¹⁵⁷ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 545

¹⁵⁸ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 545

¹⁵⁹ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 380

¹⁶⁰ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., pp. 380-381

¹⁶¹ N. 6 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 56 «[...] Pharaon submergé dans la mer rouge. Grande piece en 12 planches, d'après le Titien. Ici il se nomme Dominico dalle Grecche 1549 [...]».

¹⁶² N. 6 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 25

¹⁶³ N. 6 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 25

delle Greche¹⁶⁴. È Mariette¹⁶⁵ il primo a mettere insieme le due versioni conosciute dell'opera: la xilografia in dodici fogli citata dal Heineken¹⁶⁶ e il chiaroscuro di Andrea Andreani in due fogli citato dal Bartsch¹⁶⁷. Risulta evidente come per questa xilografia il Mariette faccia principale affidamento sulla conoscenza dei testi precedenti, riporta infatti, seppur con minor certezza rispetto ad Heineken⁹⁰, l'erronea sovrapposizione di Domenico Campagnola e Domenico delle Greche. Sottolinea, però, in modo fatico la sicura autografia del disegno di Tiziano.



Figura 9. Da Tiziano, *Passaggio del Mar Rosso* (Domenico dalle Greche, Venezia 1549), xilografia in dieci blocchi, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1980,U.9

¹⁶⁴ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VII, op.cit., pp. 276-277 «[...] Ecco la Stampa di Farraone descritta; ed un grande argomento contro coloro, che pretendono farne un solo *Campagnola*, poichè esclusivamente in questa sola si trovi il suo nome, quando nelle altre si trova sempre *Campagnola*. I. Farraone sommerso nel Mar Rosso. Gran pezzo in 17 lastre, da Tiziano; *Domenichino delle Greche inc.* [...]».

¹⁶⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 303

¹⁶⁶ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 545

¹⁶⁷ N. 6 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 25



Figura 10. Ugo da Carpi, da Tiziano, *San Girolamo nel deserto*, 1516 ca., chiaroscuro in due blocchi in verde, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1860,0414.100

Il San Girolamo penitente rappresenta un caso assolutamente interessante. L'opera, eseguita da Ugo da Carpi su disegno di Tiziano¹⁶⁸, presenta infatti in modo chiaro il nome di ambedue i maestri coinvolti. L'opera pur venendo citata da Vasari nella *Vita di Marcantonio*¹⁶⁹, viene indicata in modo generale come un «[...] un San Ieronimo [...]»¹⁷⁰ senza alcun indicatore che permetta di individuarne l'iconografia e allo stesso modo non viene riportato l'indirizzo di Ugo da Carpi. L'opera è però riconoscibile nel «[...] San Girolamo nella solitudine [...]»¹⁷¹ citato da Carlo Ridolfi tra le opere eseguite da Tiziano su legno. L'opera compare quindi in due delle fonti principali, per quanto riguarda le xilografie legate al maestro cadorino, a dimostrazione di una riconosciuta considerazione per l'opera nonostante in entrambi i casi non venga riportata l'esecuzione da parte di Ugo da Carpi.

Sicuramente più interessante è la quasi totale mancanza di notizie critiche successive: solo Evelyn riprendendo il testo vasariano cita un «[...] St. Hierom, [...]»¹⁷². Solo

¹⁶⁸ N. 12 in M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 84 -85

¹⁶⁹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op.cit., p. 20

¹⁷⁰ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op.cit., p. 20. L'indicazione del Vasari è molto generale, risulta per tanto difficile riconoscere con esattezza a quale delle versioni del San Girolamo Vasari faccia riferimento nel testo.

¹⁷¹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

¹⁷² J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

all'inizio del XIX secolo l'opera riceve nuova attenzione critica con Bartsch¹⁷³. L'autore de *Le Peintre Graveur* indica innanzitutto chiaramente l'iconografia, rendendo possibile l'identificazione dell'opera attraverso una precisa descrizione del soggetto di questa, ed è inoltre il primo a riconoscere e riportare le iscrizioni «TICIANVS» E «VGO», collegando per primo quest'ultima proprio all'incisore di Carpi.

Mariette¹⁷⁴ individua come opera realizzata da Tiziano o su disegno di Tiziano anche la xilografia rappresentante *San Rocco e scene della sua vita*, pur specificando come nel foglio non sia presente alcun riferimento all'incisore delle scene¹⁷⁵. L'opera anonima venne probabilmente realizzata per raccogliere elemosine per la costruzione della scuola e Mariette avvicina l'opera al Cristo portacroce di San Rocco, allora attribuito al maestro di Pieve, ed in ragion di questa vicinanza stilistica avanza la proposta di autorialità anche per la xilografia. Mariette ne conosce comunque una versione incompleta o ritagliata, in cui sembra non fossero presenti le scene della vita del santo, in quanto non citate dall'autore.



Figura 11. Anonimo, da Tiziano, *San Rocco e storie della sua vita*, 1517 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1860,0414.140

Seguendo la sistemazione predisposta da Muraro e Rosand¹⁷⁶ e ripresa poi anche da Lüdemann¹⁷⁷, al primo gruppo di grandi xilografie famose e diffuse in un numero importante di stati segue una cesura, sicuramente stilistica, per i due autori dello studio

¹⁷³ N. 31 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 82

¹⁷⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 316

¹⁷⁵ Non vi compare infatti alcun riferimento all'autore dell'incisione, neppure in forma monogrammatica

¹⁷⁶ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., pp. 60-62

¹⁷⁷ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Alinari, 2016, pp. 115-131

sulla xilografia veneziana anche temporale¹⁷⁸, che porta ad un nuovo gruppo di stampe riconosciuto per una generale omogeneità stilistica e per una particolare attenzione alle potenzialità del paesaggio. Muraro e Rosand come prima xilografia di questo gruppo identificano il *Paesaggio con mungitrice e un'aquila*. La xilografia, come tutti gli altri paesaggi, non ha una definizione esatta nelle fonti. Vasari scrive generalmente nella *Vita di Marcantonio* «[...] da Tiziano in legno molti paesi [...]»¹⁷⁹, mentre Ridolfi cita «[...] alcuni pastorelli e animali [...]»¹⁸⁰ e non sorprende che allo stesso modo John Evelyn, riportando Vasari, scriva «[...] divers Landskips [...]»¹⁸¹. Papillon scrive, ancora su derivazione vasariana, «[...] des paysages, des animaux [...]»¹⁸² ma è Basan nel *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, pur scrivendo lo stesso di «[...] quelques



Figura 12. Nicolò Boldrini, da Tiziano, *Paesaggio con mungitrice e un'aquila*, 1525 ca., xilografia, New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. 2012.136.941

¹⁷⁸ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., pp. 60-62

¹⁷⁹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20

¹⁸⁰ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

¹⁸¹ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

¹⁸² J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 160

beaux paysages que sont de son Dessein [...]»¹⁸³», il primo autore a individuarne ed elencare alcuni. Tra questi non compare però la xilografia con la mungitrice e l'aquila. L'opera viene citata singolarmente per la prima volta nel *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* di Michael Huber e Carl Rost tra le xilografie eseguite da Niccolò Boldrini su disegno di Tiziano come «[...] Grand paysage montagneux, avec des bestiaux, et une femme qui traite une vache, avec un jeune homme qui porte une cuve [...]»¹⁸⁴. Mariette¹⁸⁵ descrive l'opera in modo molto simile a Huber e Rost ma conosce più stati dello stesso soggetto, tra cui due acqueforti ed un bulino tutti anonimi. Sostiene inoltre di avere nella sua collezione di disegni alcuni dei fogli originali utilizzati per la realizzazione del paesaggio di fondo.

In questo secondo nucleo di xilografie è presente il *San Girolamo nella solitudine*. Nella *Vita di Marcantonio*, tra le xilografie del maestro cadorino, Vasari¹⁸⁶ cita un solo San Girolamo non indicandone, però, l'iconografia. Risulta per tanto impossibile leggere nel testo vasariano un preciso rimando a questa xilografia o a quella realizzata da Ugo da Carpi. Certo la vicinanza nel testo vasariano ai paesaggi e al San Francesco, opere individuate poi nelle analisi della letteratura successiva come un gruppo unitario, sembrerebbe indicare una maggiore potenzialità di riconoscimento nel *San Girolamo nella solitudine*. Simile approccio si può applicare al testo del Ridolfi, quel «[...] San Girolamo nella solitudine [...]»¹⁸⁷ è difficilmente identificabile data la singola figura umana presente in entrambe le xilografie. Nonostante questa difficile identificazione Muraro-Rosand¹⁸⁸ e Moretto Wiel¹⁸⁹ riconoscono con buona certezza nel testo la xilografia realizzata da Boldrini negli anni '30 del Cinquecento, sulla base soprattutto

¹⁸³ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, Parigi, chez De Lormel, Saillant, Durand, Deissant, 1767, pp. 508-509

¹⁸⁴ N. 5 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 151. Forse compare, seppur descritta generalmente, in M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 350. La descrizione dell'opera non permette però in questo caso di individuare con certezza la xilografia rispetto ad altre opere simili.

¹⁸⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 336

¹⁸⁶ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20

¹⁸⁷ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

¹⁸⁸ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., pp. 102-103

¹⁸⁹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, 1982, Stamperia di Venezia, pp. 32-33

dell'unitarietà anche testuale di questo gruppo di xilografie. Gli stessi argomenti sono validi anche per il «[...] St. Hierom [...]»¹⁹⁰ citato da Evelyn. La prima fonte che specifica l'iconografia del San Girolamo è il *Traite* di Papillon che però cita l'opera come «[...] un Saint Jérôme dans le désert [...]»¹⁹¹. La collocazione spaziale fornita dall'autore del trattato è comunque riscontrabile in entrambe le xilografie, per cui risulta ancora una volta difficoltoso individuare con precisione l'opera descritta da Papillon. Una chiara descrizione della stampa è redatta prima da Huber¹⁹² e successivamente nel *Manuel* di Huber e Rost¹⁹³. L'opera è infatti indicata come eseguita da Niccolò Boldrini su disegno di Tiziano e rappresenterebbe il santo orante ai piedi di un masso in un paesaggio. Anche Mariette nonostante l'attenzione riservata all'opera, che l'autore distingue chiaramente



Figura 13. Niccolò Boldrini, da Tiziano, *San Girolamo nel paesaggio con tre leoni*, 1525 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. W,5.69

¹⁹⁰ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 50

¹⁹¹ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, I, op. cit., p. 161

¹⁹² M. HUBER, *Notices générales des graveurs* [...], op. cit., p. 351 «[...] Grand paysage dans lequel St. Jérôme est en prières, de même [...]».

¹⁹³ N. 3 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 151 «[...] St. Jérôme en prières au pied d'une rocher dans un paysage, d'après le même. T.gr. p. en t. [...]».

dalla xilografia di Ugo da Carpi, descrive il soggetto solo come un «[...] St Jerome priant dans sa solitude [...]»¹⁹⁴. L'autore dell'Abecedario dedica poi molta attenzione al paesaggio che costituisce buona parte della figurazione, mostrando di conoscere anche dei disegni arborei preparatori.

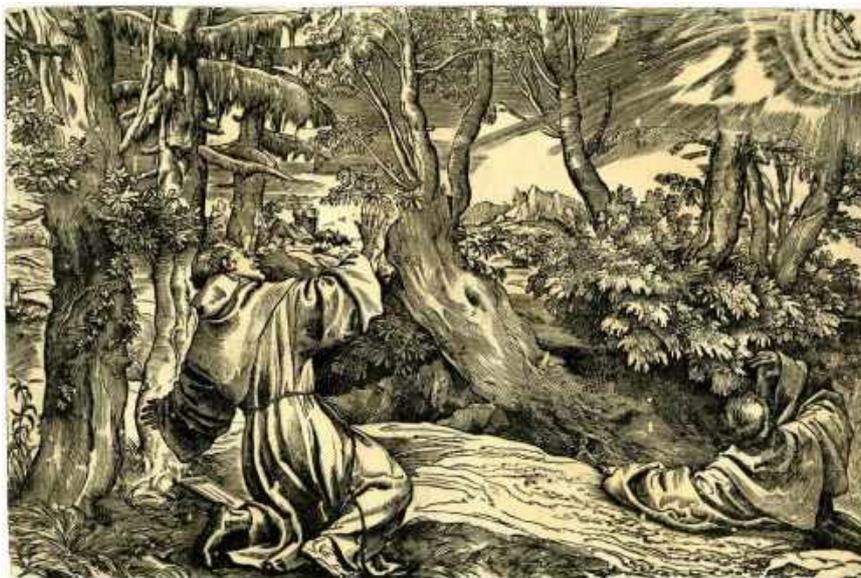


Figura 14. Nicolò Boldrini, da Tiziano, *San Francesco riceve le stimmate*, 1530 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. 1860,0414.137

L'opera parallela al precedente *San Girolamo* è la xilografia rappresentante *San Francesco che riceve le stimmate*. L'opera viene citata da Vasari ed Evelyn solo come «[...] un San Francesco [...]»¹⁹⁵ mentre Ridolfi ne indica anche l'iconografia «[...] San Francesco che riceve le stimmate, [...]»¹⁹⁶.

Successiva traccia di questa xilografia la si trova forse solo in Mariette¹⁹⁷. L'autore dell'Abecedario descrivendo, nell'insieme di stampe di e da Tiziano, un'incisione rappresentante la Vergine con il Bambino cita, infatti, come confronto un'opera a stampa dell'età di Tiziano che sembrerebbe essere stata realizzata dallo stesso incisore del *San Francesco che riceve le stimmate*. Mariette riporta l'informazione come ricevuta da Zanetti nel 1755. L'identificazione di quest'incisione risulta molto complessa, essendo infatti anche l'unica citazione di tale particolare soggetto tra tutte le opere legate al maestro cadorino ed analizzate da Mariette¹⁹⁸.

¹⁹⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., pp. 336-337

¹⁹⁵ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20 e J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

¹⁹⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

¹⁹⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 306

¹⁹⁸ «[...] J'en ai vu une estampe gravée en bois du temps de Titien même, et je suis comme assuré par celui qui a gravé le S. François d'Assise aux stigmates. Elle est parfaitement dans la manière du maitre et

Una presenza nelle fonti molto più ampia è quella riservata ad una xilografia che differisce dalle precedenti per la scarsa attenzione riservata all'elemento del paesaggio, così prominente nelle xilografie precedenti anche solo come sfondo. Tale differenza è però figlia anche della natura stessa dell'incisione, quale traduzione di una pala raffigurante sei santi per la chiesa di San Nicolò della Lattuga. La realizzazione dell'opera è citata da Vasari, che descrive attentamente la pala, aggiungendo poi «[...] L'opera della quale tavola fu dallo stesso Tiziano disegnata in legno e poi da altri intagliata e stampata [...]»¹⁹⁹. Vasari fornisce quindi una fondamentale informazione sulla realizzazione di questa xilografia: l'azione di Tiziano in questo caso è diretta sul legno, mentre intaglio e stampa vengono delegate ad altre maestranze. Anche l'anonima *Vita di Tiziano*²⁰⁰ cita l'opera, facendo riferimento però al solo San Sebastiano. Secondo l'anonimo autore la bellezza dell'opera era tale da spingere il maestro cadorino a farla conoscere «[...] da tutto il mondo [...] col mezzo della stampa, siccome fece di molte altre disegnate di sua



Figura 15. Nicolò Boldrini, da Tiziano, *Sei santi*, 1530 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. W,5.68

paroit être gravé sur son propre trait. Il ne s'y trouve ny nom ny marque et elle a 5°6' haut. Sur 9° de travers. C'est M. Zanetti qui me l'a fait connaître. 1755» in P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 306. Non si trova indicato lo scritto preciso con il quale Zanetti informa Mariette sulla stampa.

¹⁹⁹ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op.cit., p. 159

²⁰⁰ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1662), op.cit., p. 54

mano in legno, come l’Istoria di Faraone ed il Trionfo di Cristo [...]». L’opera viene per tanto paragonata alle più famose xilografie del maestro di Pieve. Singolarmente Ridolfi²⁰¹ descrive con perizia autoptica la pala, riportandone a riguardo anche un detto di Tintoretto, ma contestualmente non cita e non sembra conoscere la xilografia citata nelle fonti precedenti. Sandrart riprende la descrizione vasariana della pala, citando la fama dell’opera, ma specifica che «[...] à Titiano dehinc typo ligneo editum²⁰²». L’opera viene citata nuovamente a fine Settecento prima da Huber²⁰³ e successivamente dall’Huber-Rost nel gruppo di opere realizzate da Niccolò Boldrini su disegno di Tiziano come «[...] St Sébastien et Ste. Cathérine, avec quatre autres Saints [...]»²⁰⁴. Maggiori informazioni su quest’opera sono quelle raccolte e presentate da Mariette²⁰⁵. L’autore dell’*Abecedario*

²⁰¹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell’arte*, op. cit., p. 172 «[...] A Padri di San Nicolò de’Frari fece la tavola dell’Altar con maniera molto rinforzata. Sopra una nube giace Nostra Signora col bambino in grembo e due Angeletti l’adorano. Nel seno di rovinato edificio è San Nicolò Vescovo, vestito con la pianeta e tiene il pastorale in cui riportò gentilmente la testa del Laocoonte; havvi San Pietro vicino, la gloriosa martire d’idea molto soave e i Santi Francesco e Antonio da Padova. In altra parte è San Sebastiano, che sembra spirante, nè alcuno pensi giamai veder cosa, che più s’appressi al naturale, poichè Titiano rappresentò quell’ignudo così delicato con pochi sentimenti, che par di vera carne; e come altre fiato abbiamo detto, egli ridusse sempre le figure sue così al verisimile, e gli rese etiandio certa gratia, che appaga l’occhio d’ogni intendente; onde dir soleua il Tintoretto, che Titiano tal’hor fece alcune cose, far non si potevano più intese o migliori, ma che altre ancora si potevano meglio disegnare.»

²⁰² J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, op.cit, p. 163. Sandrart sceglie il participio *editum* per indicare l’azione compiuta da Tiziano nella lavorazione dell’incisione. Sandrart rinuncia alla specifica divisione con cui Vasari sostiene sia stata realizzata la xilografia, preferendo generalmente attribuire contemporaneamente a Tiziano sia l’azione di cura della stampa che forse di incisione della stessa.

²⁰³ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 351

²⁰⁴ N. 4 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l’art*, III, op.cit., p. 151

²⁰⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., pp. 314-315 «[...] St Nicolas , évêque de Myre, accompagné de l’apostre St Pierre, de Sa Catherine, de St François, de St Antoine de Padoue et du martyre St Sebastien, la plus part de ces saints considerans la Se.Vierge qui est assise dans le Ciel, où elle tient sur ses genoux l’enfant Jésus. Dessiné et gravé à l’eau forte par Valentin le Febre, d’après un des plus fameux tableaux du Titien qui est dans l’église de St Nicolas de’ Frari à Venise. — M. Crozat a une première pensée à la plume de la partie inférieure de ce tableau, qui est merveilleuse pour le grand goût et la fermeté. —Ce beau dessein fait aujourd’hui partie de ma collection. — La partie inférieure de ce même tableau oh sont représentés St Nicolas et les autres saints, dont il est accompagné, gravée en bois par un anonyme. L’on prétend que le Titien en avoit luy même dessiné le trait sur le bois, et que c’est ce qui fait qu’elle est exécutée avec tant de fermeté.— Sans aucuns noms ny marques d’artistes. C’est Vasari qui dit, dans la vie du Titien, que ce peintre dessina ce sujet sur le bois et le fit ensuite graver. — Il est remarquable que la tête du St Sebastien, qui apparemment n’avoit pas été du goût du Titien, a été reformée depuis ; quand on y prend garde, on s’aperçoit du morceau de bois rapporté. — Une autre estampe semblable à la précédente pour sujet, celle cy ayant été aussy gravée en bois par André Andreani de Mantoue, qui réussissoit parfaitement dans cette sorte de travail. Cette excellente pièce en est une preuve. — Titian inven. AA (en monog.) intagliat. Mantoano a Fabio buon nobil Senese. Quoique la pièce précédente soit bien exécutée, celle cy me paroît encore mieux; elle est tournée de l’autre côté et il n’y a point de fonds, au lieu qu’il y en a un à l’autre. Même grandeur que l’autre planche en bois.»

dimostra di conoscere infatti sia la versione xilografica, basando la descrizione dell'opera sulla conoscenza diretta dell'opera ed il testo vasariano, sia una versione in chiaroscuro, stampata da Andrea Andreani e vista in un foglio di prova.

Rimanendo nel gruppo di xilografie realizzate da Niccolò Boldrini vi si trova un'opera identificata in modo non univoco nelle fonti. La prima citazione di questa opera è riscontrabile nella lettera indirizzata da Lampsonio a Tiziano, dove viene descritta come «[...] quella nostra Donna con Sant'Anna, Gioseppe, un'altra donna, Christo puttino et due angeli [...]»²⁰⁶. L'opera non viene citata da Vasari, mentre è forse identificabile, tra le stampe citate dal Ridolfi, con «[...] Maria Vergine con Sant'Anna, ch'egli dipinse a chiaro scuro sopra il sepolcro di Luigi Trivisano in S. Giovanni e Paolo [...]»²⁰⁷. Evelyn²⁰⁸ si limita a tradurre il passo del *Le Maraviglie* mentre Papillon²⁰⁹ che, possedendo una copia della stampa, ha modo di darne una descrizione autoptica e vi descrive la Vergine che tiene il Bambino con Sant'Anna e Giuseppe mentre un'altra vergine è inginocchiata davanti al Cristo infante. Papillon riporta inoltre la presenza in basso nella figurazione dell'iscrizione «[...] Titianus Vecellivs Inventor Lineavit [...]». L'autore del trattato di incisione su legno ritiene inoltre la xilografia una delle prime stampe di Tiziano. È Strutt il primo a citare la xilografia con la corrente



Figura 16. Niccolò Boldrini, da Tiziano, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, 1535-40 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. 1889,1116.9

²⁰⁶ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio*[...], op.cit.p. 282

²⁰⁷ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

²⁰⁸ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 50 «[...] Also the B. Virgin, a St. Anna, which he first painted in charo oscuro on the Sepulche of Luigi Trivisano in St. Giovanni e paolo at Venice [...]».

²⁰⁹ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 159

iconografia come «[...] a large upright print representing a holy family with St Catherine and two angels called the marriage of St Catherine [...]»²¹⁰. Huber²¹¹ prima e Huber e Rost²¹², poi, attribuiscono l'esecuzione dell'opera a Niccolò Boldrini, rifacendosi nella descrizione a quanto scritto da Papillon e Strutt. Mariette²¹³ esplicita il riferimento al testo di Ridolfi ma ne problematizza l'origine, ritenendo più probabile l'esecuzione da un disegno del maestro piuttosto che dalla pittura in chiaroscuro che l'autore dell'*Abecedario* ritiene poco somigliante e mal conservata. Il De Angelis²¹⁴ riporta quanto scritto nel *Manuel* da Huber e Rost.

Altra opera eseguita da Niccolò Boldrini sul disegno di Tiziano è la xilografia rappresentante Sansone e Dalila. L'opera viene citata per la prima volta nella lettera indirizzata da Lamponio al maestro cadorino come «[...] quella presa di Sansone, [...]»²¹⁵ mentre è solo nel *Le Maraviglie dell'Arte* che ne viene data generale descrizione «[...] Sansone preso da Filistei, con Dalida fastosa del tradimento co' recisi crini in mano [...]»²¹⁶. Evelyn riprende la notizia ma ne indica il soggetto semplicemente come «[...] Samson and Dallila [...]»²¹⁷. Bartsch, pur inserendo l'incisione tra quelle anonime, si

²¹⁰ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 380

²¹¹ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 351 «[...] Saint Sébastien e Ste. Catherine, avec quatre autres Saints, da même [...]».

²¹² N. 4 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 52 «[...] St Sébastien e Ste. Catherine, avec quatre autres Saints. D'après le même. T.gr. p. en t. [...]».

²¹³ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 317 «[...] Le mariage de Se Catherine, gravé en bois d'après le Titien. Ridolfi en fait mention dans la vie de Titien; c'est de cette estampe qu'il veut parler, qu'il dit avoir été gravée d'après la peinture en clair-obscur de Titien, qui est au tombeau du Trevisani, dans l'église de S. Jean et Paul à Venise. Mais il pouvoit mieux s'expliquer et dire qu'elle avoit été gravée d'après un dessein de Titien, différent de ce qu'il a peint. En effect, à l'exception du groupe de la Se Vierge et de Se Catherine, il n'y a rien de semblable dans la peinture; les deux anges ni le S. Joseph ne s'y trouvent point, et en place sont deux religieux dominicains. La forme en est encore différente; l'estampe est un carré oblong; la peinture est en demy ceintre, ce qu'on appelle lunette, et est placée au dessus du tombeau; elle a environ sept quarts de brasse de haut et 10 de large dans sa base. Au reste, la peinture a tellement souffert de l'humidité qu'elle est fort endommagée, et même au point qu'elle avoit échappé à un de mes amis que j'avois chargé d'en faire la perquisition dans l'église de S. Jean et Paul. Je dois tout ce détail à M. Bernard Cavagni, recteur de l'hospital..... à Venise; il me l'a communiqué par le moyen de M. Zanetti, 1731».

²¹⁴ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XV, op.cit., p. 51 «[...] San Sebastiano, e S. Caterina, con quattro altri Santi, dal medesimo, gr. p. in fol. [...]».

²¹⁵ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lamponio a Tiziano Vecellio [...]*, op.cit.p. 282

²¹⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

²¹⁷ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

sofferma con attenzione sulla xilografia e ne descrive puntualmente il soggetto, riportando anche un'iscrizione esplicativa della scena²¹⁸. L'autore de *Le Peintre Graveur* sostiene anche di aver visto più stati di questa xilografia, distinti dalla presenza o meno dell'iscrizione ed una correzione sulla mano sinistra dell'uomo che tiene il braccio destro di Sansone. Huber e Rost²¹⁹ prima e il De Angelis²²⁰ successivamente attribuiscono



Figura 17. Nicolò Boldrini, da Tiziano, *Sansone e Dalila*, 1540 ca., xilografia, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. Coll. Rem. III.79.136

²¹⁸ N. 2 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XIII, Vienna, 1811, pp. 70-71 «[...]Samson saisi par les Philistins. Dalila est assise à terre, à droite, tenant de la main gauche des ciseaux, et de l'autre les cheveux qu'elle vient de couper à Samson pendant le sommeil. Celui-ci, sur le point de se relever de terre, est saisi par les Philistens, dont l'un, à gauche, le tient par le bras droit, un second, vers la droite, le prend par le corps, et un troisième, au milieu, lui enlace une corde. On remarque quatre autres hommes qui accourent par une porte qui est à droite, au delà de Dalila. En bas on lit: *Come fo taliati li capilli a sanson da la donna sua incontinentemente fo preso et lizato da filistei*. Pièce ronde gravée d'une taille maigre et serrée. Copie de ce morceau gravée par un anonyme peu habile, mais très ancien. On la connoît *primo* en ce que l'inscription y manque. On remarque cependant quelques traces de lettres gratées. *Secundo*, en ce que l'on voit à la main gauche de l'homme qui tient le bras droit de Samson, quatre doigts sans le pouce, au lieu que dans l'original on ne voit à cette main que deux doigts et le pouce. Cette correction a eu lieu, par ce que le copiste a pris la main droite de Samson pour la main gauche du Philistin qui le prend par le bras droit. Même dimension ».

²¹⁹ N. 5 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 52 «[...]Samson pris par les Philistins, après que Dalila lui a coupé les cheveux. Pièce sans marque, gr. in-fol. en t.[...]».

²²⁰ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XV, op.cit., p. 31 «[...] Sansone arrestato da Filistei, dopo che Dalila avevagli tagliato i capelli. Pezzo senza marca. gr. in-fol. in tr.»

l'opera a Tiziano, sostenendo però che la realizzazione della xilografia spetta al Boldrini. L'*Abecedario*²²¹ nella prima edizione a stampa pone molta attenzione sul ruolo di Tiziano nella realizzazione della xilografia. Mariette confuta la possibilità di un intervento diretto del maestro cadorino nell'intaglio dell'opera ma sostiene invece l'autografia di Tiziano del disegno su legno.

Molto presente e citata nelle fonti è la xilografia satirica raffigurante tre scimmie. L'opera viene citata per la prima volta in Ridolfi come «[...] un gentil pensiero di tre Bertuccie sedenti, attorniate da serpi, nella guisa del Laocoonte, e de figliuoli posti in Belvedere di Roma [...]»²²². Come per le xilografie precedenti, il passo del *Le Maraviglie* viene tradotto da Evelyn²²³ mantenendovi anche il riferimento al Laocoonte. Papillon indica la xilografia direttamente come il modello «[...] Le Laocoon [...]»²²⁴ spiegandone in seguito la volontà fortemente ironica alla base dell'opera e l'occasione della sua realizzazione. Strutt²²⁵ fornisce una sommaria descrizione a cui aggiunge poi un giudizio che mostra pienamente il vivido interesse critico per l'opera e la diversità profonda di questa xilografia con il corpus di stampe di Tiziano. Il motivo che spinge Tiziano alla realizzazione di questa xilografia viene affrontato dal conte Francesco Algarotti nel *Saggio sopra la pittura*. La stampa, che conosce una fama tale da avere ancora molto mercato nell'epoca dell'Algarotti, viene descritta nel *Saggio* come «[...] stampa satirica, o vogliam dire pasquinata degli scimmioiti [...]»²²⁶. La volontà è chiaramente quella di riprendere in modo scherzoso ed ironico la costruzione plastica del Laocoonte, attaccando con questa composizione satirica, secondo il conte veneziano, coloro che non sapevano

²²¹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 304 «[...] Dalila livrant Samson aux Philistins après luy avoir fait couper les cheveux. Gravé en bois sur le propre trait du Titien. — Sans noms ny marques aucunes. L'on ne sçait pas le nom de ceux que Titien employoit pour graver ses ouvrages en bois; mais l'on sçait seulement qu'il en dessinoit luy mesme le trait sur le bois; ainsy le graveur n'avoit autre chose à faire qu'à suivre précisément ce trait; aussy peut-on regarder ces estampes en bois comme gravées par le Titien mesme. Elles sont rares à trouver de bonne qualité d'impression, c'est-à-dire d'impression pâle [...]».

²²² C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

²²³ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., pp. 50-51

²²⁴ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., pp. 160-161

²²⁵ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 380 «[...] A large monkey and two smaller ones, represented in the position of the antique statue of the Laocoon and his two sons, encompassed by two serpents; a large upright print. This, however, though a very spirited engraving, has all the appearance of being much more modern, than the other works attributed to this great master [...]».

²²⁶ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, presso Marco Coltellini, 1764², p.47

fare disegno, pittorico o plastico indistintamente, diverso da quello tratto da modello. Heineken²²⁷ nel *Dictionnaire des artsists* descrive la stampa e ne attribuisce l'esecuzione a Boldrini, spiegandone però la realizzazione in modo più puntuale rispetto all'Algarotti. La xilografia viene interpretata come una satirica presa di posizione da parte di Tiziano nei confronti di Baccio e della sua copia del Laocoonte, essendosi pubblicamente vantato di aver superato l'antico. Similmente la xilografia è citata anche dal De Angelis²²⁸ e nel *Manuel* di Huber e Rost²²⁹. Di diverso avviso è invece Mariette²³⁰ che sostiene non esistano abbastanza prove per sostenere la tesi dell'ironico gioco sul Laocoonte, dato l'interesse e la stima di Tiziano per l'opera, che l'autore dell'*Abecedario* legge negli studi fatti dal maestro cadorino sul Laocoonte. Mariette conosce infine un bulino rappresentate



lo stesso soggetto della xilografia.

Figura 18. Nicolò Boldrini, da Tiziano, *Caricatura del Laocoonte*, 1540-1545 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. W,5.74

²²⁷ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, II, op.cit, p. 89

²²⁸ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XV, op.cit., pp. 80-81 «[...] Un vecchio Scimmiotto in mezzo dei suoi piccoli figli, circondato di Serpenti, pezzo satirico del Tiziano contro Baccio Bandinelli, che avendo fatto un Laocoonte di marmo, s'era vantato d'aver superato l'antico. gr. p. in fol. (21)».

²²⁹ M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., pp. 51-52 «[...] Le Titien a gravé pour son amusement quelques paysages; on prétend même qu'il a taillé quelques-uns de ses dessins en bois. On lui a attribué un Laocoon sous la figure d'un vieux singe, pièce satyrique qu'il avoit faite contre Baccio Bandinelli, qui s'étoit vanté d'avoir fait un Laocoon supérieur à l'antique. La gravure en bois de ce morceau n'est pas du Titien, mais de Nicolo Vicentino, dit Boldrini, comme nous le dirons ci-après à son article [...]» e N. 6 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 151 «[...] Un vieux Singe au milieu de deux de ses petits, entortillés de Serpens, pièce satyrique du Titien contre qui, ayant fait un Laocoon de marbre, s'étoit vanté d'avoir surpassé l'antique. Gr. p. en t. Cette taille de bois a été attribuée au Titien lui même; mais on sait qu'elle est de Boldrini [...]».

²³⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 324

Il successivo gruppo di xilografie nelle fonti antiche era inserito in modo coerente con il precedente nucleo di opere, in quanto generalmente legate al nome di Tiziano, ma la critica recente²³¹ tende invece ad isolare e legare al nome di Johannes Breit (Giovanni Britto). Questo nucleo di opere è principalmente costituito da ritratti od opere eseguite su precisa richiesta, che si caratterizzano però per le scarse notizie e citazioni



Figura 19. Giovanni Britto, da Tiziano, Adorazione dei Pastori, 1540-1545 ca., xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. 1852,0612.4

nelle fonti antiche. La prima opera che si segnala per una certa tracciabilità nelle fonti è l'*Adorazione dei Magi*. Questa xilografia potrebbe essere identificata con «[...] la natività di Nostro Signore [...]»²³² citata nella lettera indirizzata da Domenico Lampsonio a Tiziano. Similmente compare anche nella *Vita di Marcantonio* del Vasari, che a proposito delle xilografie del maestro cadorino cita «[...] da Tiziano [...] una Natività di Cristo [...]»²³³. Entrambe le fonti non presentano dettagliate descrizioni del soggetto, ma similmente l'opera viene citata sia da Ridolfi «[...] la nascita del Signore [...]»²³⁴ che da Evelyn «[...] a Nativity, [...]»²³⁵. L'opera compare poi solamente nell'Huber – Rost dove

²³¹ Il primo studio approfondito e complessivo sugli sviluppi della xilografia nel Cinquecento che propone sistematicamente la divisione tra le incisioni legate alla figura del Boldrini e quelle vicine al Britto rimane M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 116-117

²³² D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio[...]*, op.cit.p. 282

²³³ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20

²³⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 203

²³⁵ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 50

gli autori la riportano per la prima volta come «[...] Adoration des Rois [...]»²³⁶ attribuendone la paternità realizzativa per quanto riguarda il disegno a Tiziano mentre l'esecuzione dell'intaglio a Niccolò Boldrini, riconosciuto dagli autori grazie alla presenza del monogramma. Tale monogramma e con esso la realizzazione della xilografia sono stati attribuiti dalla critica recente²³⁷ a Giovanni Britto.

Ulteriore opera di questo nucleo xilografico è il cosiddetto *Aretino e la sirena*. L'opera compare per la prima volta tra i chiaroscuri individuati nel dodicesimo volume del *Le Peintre Graveur*²³⁸. Bartsch riporta come la silografia a chiaroscuro a due legni, realizzata da un anonimo sia stata tratta da un disegno che alcuni attribuiscono al Parmigianino e altri al Tiziano.

Altra opera scarsamente documentata è l'*Autoritratto di Tiziano*. La realizzazione di questa xilografia ci viene però documentata da uno scritto di prima mano che dimostra chiaramente il legame tra i grandi personaggi coinvolti. Pietro Aretino scrive ed invia infatti una lettera datata luglio 1550 a Giovanni Britto, inviandogli anche un sonetto in lode proprio dell'autoritratto di Tiziano appena eseguito²³⁹. Mariette conosce chiaramente la lettera, citandone un passo²⁴⁰, ma attribuisce la realizzazione della xilografia a Calcar²⁴¹.

²³⁶ N. 2 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 151. In M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 351 tra le xilografie legate a Tiziano compare un «[...] Adoration des Bergers [...]» con il monogramma di Britto ma l'opera viene attribuita a Boldrini. Dato che l'opera indicata non compare nel *Manuel* sembra ipotizzabile che l'opera inizialmente identificata come un adorazione dei pastori venga successivamente indicata come Adorazione dei Magi.

²³⁷ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., pp. 119-120

²³⁸ N. 5 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 144 «[...] Aretin chantant la Sirene. Aretin vetu en pélerin, assis sur le bord de la mer, et chantant son poëme de *la Sirene*, dont la constellation lui apparoit à la gauche d'en haut. Clair-obscur de deux planches, gravé par un anonyme d'après un dessein que quelques uns attribuent au Parmesan. d'autres au Titien [...]»

²³⁹ N. 565 in P. ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, ed. a cura di F. PERTILE, E. CAMESASCA, II, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960, p. 340 « Maestro Giovanni, [...] a fare il sonetto, ch'io vi mando, in grazia del ritratto che del mio Tiziano ponete, come si vede, in stampa [...]».

²⁴⁰ Mariette non sembra conoscere infatti la figura di Giovanni Britto, indicato da Aretino come «[...] Giovanni Tedesco [...]». Nel Giovanni indicato da Aretino vi riconosce così un altro artista di origine nordica orbitante intorno alla figura di Tiziano: Johannes van Calcar.

²⁴¹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 329

L'ultima opera di questo nucleo con almeno una citazione in una fonte antica è il *Ritratto dell'Imperatore Carlo V*. Sono note più xilografie, alquanto diverse, raffiguranti lo stesso soggetto. Due sono però quelle legate al nome del Britto e note da fonti antiche. La prima xilografia è citata da Bartsch²⁴² come chiaroscuro in due fogli derivato da Tiziano e presentate un'iscrizione latina che riporta il nome di Carlo V. La seconda xilografia, che forse anche Bartsch conosce²⁴³, è pubblicata per volontà del Britto stesso e accompagnata da un sonetto descrittivo simile per stile a quelli dell'Aretino²⁴⁴ in cui si riporta chiaramente il soggetto dell'opera. Viene inoltre citato palesemente il Britto come intagliatore e dedicatario del testo.



Figura 20. Giovanni Britto, da Tiziano, *Ritratto dell'Imperatore Carlo V*, 1530-1535 ca., xilografia, Windsor, Berkshire, Royal Collection Trust, Windsor Castle, inv. RCIN 631262

²⁴² N. 1 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 140 «[...] Charles V. D'après le Titien. L'Empereur Charles V, à mi corps, armé de toutes pièces et tenant une épée de la main droite. Dans une tablette, au haut de l'estampe, est écrit: CAROLVS IMPERATOR QVINTVS. Clair-obscur de deux planches, gravé par un anonyme d'après un dessein du Titien. Sans marque. [...] On a aussi des épreuves de ce morceau, tirées d'une seule planche».

²⁴³ Alla fine della voce riguardante il ritratto in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, p. 140 Bartsch mostra di conoscere la stessa opera in una versione ridotta in un unico foglio. In M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., p. 121 gli autori sostengono che la seconda xilografia sia basata sulla precedente. Potrebbe quindi trattarsi della versione in un foglio già indicata dal Bartsch.

²⁴⁴ Il sonetto di dedica è trascritto in M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit., p. 121.

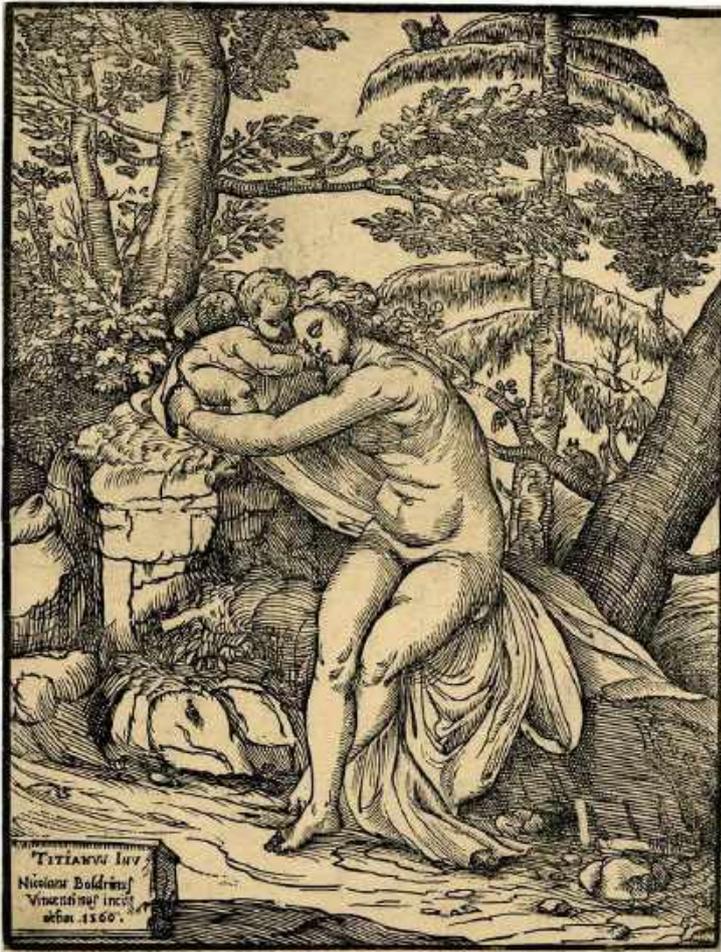


Figura 21. Niccolò Boldrini, da Tiziano, *Venere e Cupido*, 1566, xilografia, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. W,5.73

Una presenza nelle fonti storiche è la *Venere e Cupido*. Papillon descrive l'opera come «[...] une Venus et un Cupidon qui s'embrassent [...]»²⁴⁵. L'opera viene attribuita a Niccolò Boldrini e inoltre viene riportata la data di realizzazione e le dimensioni. Bartsch²⁴⁶ ne amplia la descrizione ma soprattutto trascrive l'iscrizione riguardante il ruolo del maestro cadorino, la presenza del Boldrini quale incisore e la data di esecuzione. L'autore de *Le Peintre Graveur* descrive l'opera prendendo come riferimento un chiaroscuro in due

Un ulteriore nucleo di xilografie legate direttamente o indirettamente alla figura di Niccolò Boldrini viene considerato come l'esito tardo dell'interesse di Tiziano per la stampa e l'intaglio su legno, quando ormai l'attenzione del maestro cadorino era già maggiormente rivolta all'incisione su rame. Anche per questo nucleo di xilografie il numero di opere che trovano riscontro nei testi scritti da metà XVI secolo al secondo decennio del XIX, è inferiore rispetto alle xilografie attribuite dalla critica storico-artistica

successiva. Seguendo le schede di catalogo di Muraro e Rosand la prima xilografia tarda con una

²⁴⁵ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 238

²⁴⁶ N. 29 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, pp. 126-127 «[...] *Vénus et l'Amour*. D'après le Titien. Vénus assise dans un paysage, se penche vers l'Amour qui fait des caresses à sa mère, et qui est assis sur une butte à la gauche de l'estampe. Au bas de ce même côté, une pierre carrée offre cette inscription: TITIANVS INV. Nicolans Boldrinus Vicentinus incidebat 1566. Clair-obscur de deux planches. Ce morceau est rare. On le trouve presque toujours imprime d'une seule planche».

blocchi ma dichiara anche la rarità di tale formato, rispetto alla molto più comune xilografia.

A differenza della precedente, la xilografia rappresentata il *Milone da Crotona* viene citata solo da Mariette²⁴⁷. L'autore dell'*Abecedario* riconosce correttamente l'iconografia della stampa e il tipo di incisione. L'incisore rimane anonimo ma Mariette è sicuro dell'autografia del disegno da parte del maestro cadorino ed ipotizza inoltre che lo stato della xilografia sul quale costruisce la voce dell'*Abecedario* sia in realtà un riadattamento di una versione in chiaroscuro mai effettivamente realizzata.

Anche il *Cacciatore a cavallo* compare in un unico testo, in questo caso il XII volume del Bartsch²⁴⁸. Come per le precedenti anche questa xilografia è nota all'autore del *Le Peintre Graveur* attraverso un chiaroscuro. Bartsch, descrive attentamente l'opera, riporta la data del 1566 e ne attribuisce, in questo caso è piuttosto dubbioso, la realizzazione a Boldrini dal disegno di Tiziano. «[...] à ce que quelques uns prétendent [...]».

Analogo è il caso del *Bambino e il vitello*. Questa xilografia viene infatti citata solo in Bartsch²⁴⁹ ed è nota all'autore solo per mezzo di un chiaroscuro. L'opera è comunque descritta con attenzione e ne viene attribuita la realizzazione ad un anonimo, riconosciuto dubitativamente in Boldrini, sempre su disegno del maestro Cadorino.

Maggiore fortuna critica è invece quella legata alla xilografia rappresentante *Il Diluvio Universale* che compare infatti sia in Papillon che in Mariette. Papillon²⁵⁰ dice di possedere un *Diluvio* di Tiziano ma non aggiunge molte altre informazioni al riguardo se

²⁴⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 324

²⁴⁸ N. 22 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, pp. 152-153 «[...] Jeune paysan à cheval. D'après le Titien. Un jeune paysan allant à cheval, et portant un levreau attaché à un bâton. Ses passe dirigent vers la gauche, où l'on voit, en bas, l'année 1566. Clair-obscur de deux planches, gravé, à ce que quelques uns prétendent, par Boldrini d'après un dessein du Titien».

²⁴⁹ N. 15 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, 1811, pp. 137-138 «[...] Le boeuf et l'enfant. Un bœuf debout et tourné vers la gauche. Il est suivi d'un jeune garçon qui semble le faire marcher en le poussant avec une branche de rosier. Le fond offre un paysage. Clair-obscur de deux planches, gravé par un anonyme qui est peut-être Boldrini, d'après un dessein que quelques uns attribuent au Titien».

²⁵⁰ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 160 «[...] Toutes ces estampes ont été gravées à la hâte, & en Peintre dont le temps étoit précieux: mais j'ai un Déluge de lui en deux planches, qui est gravé plus correctement, & d'une précision de dessein toute charmante. Il y a dans cette estampe des groupes & des airs de têtes admirables, entre lesquelles est à considérer une femme qu'un homme retire de l'eau, pour l'expression de la douleur & de l'abattement qui paroissent sur son visage. Cette belle estampe a 26 pouces de large sur 17 de haut; elle est rare & n'en point à la Bibliothèque du Roi.[...]»

non che è in due legni ed intagliato con molta precisione. Heineken²⁵¹ cita un *Diluvio* in quattro fogli tratto da Tiziano per mano di Andrea Andreani, il cui intervento è riconoscibile per la presenza del monogramma dell'incisore. La stessa incisione, nel medesimo formato, è inserita anche da Huber e Rost²⁵² nell'elenco delle incisioni di Andreani. E' Mariette²⁵³ invece a dedicare maggiore attenzione all'opera. L'autore dell'*Abecedario* ne chiarisce infatti il soggetto come «Les hommes périssans dans les eaux du déluge [...]». Mariette data e attribuisce la realizzazione della xilografia ad un anonimo autore contemporaneo a Tiziano e ne nota inoltre una netta differenza stilistica tra i due fogli. L'autore riporta inoltre la tesi attributiva che vedeva nel maestro cadorino l'autore del disegno originale ed era arrivata a sostenerne la diretta realizzazione su legno da parte de maestro. Preferisce però, sulla scorta di un *Diluvio* posseduto dall'Orlandi ed attribuito a Pontormo, attribuire la realizzazione ad un maestro fiorentino, anche sulla base anche del paragone stilistico tra questo *Diluvio* e il *Mar Rosso* di Tiziano.

Un ultimo caso interessante è quello delle xilografie utilizzate come illustrazioni per il *De Humani Corporis Fabrica* di Andrea Vesalio. La primissima citazione di queste incisioni è presente in una delle Dicerie di Annibal Caro, scritta attorno al 1539, dove viene presentata «[...] la Notomia del Vercelli [...]»²⁵⁴ come paragone per un'opera rappresentante una moltitudine di corpi smembrati. Caro cita una sola raffigurazione anatomica attribuita a Tiziano. Le opere vengono successivamente citate tre volte in tre

²⁵¹ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, I, op.cit, p. 240 «[...] Le Déluge, grande pièce de 4 planches gravées d'après le Titien. On y voit le chiffre d' Andreani. AA.entre les jambes d'un homme dans l' eau [...]»

²⁵² N. 10 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 208 «[...] Le Déluge, d'après le Titien; très grande pièce en quatre planches, marquée du chiffre d'Andreani [...]»

²⁵³ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., pp. 302-303

²⁵⁴ A. CARO, *La Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa*, in *Dicerie di Annibal Caro e di altri a' re della virtù*, Venezia, Calveley Hall, 1821, p.45 «[...] Dall'altro canto, vedendo un gran monte di teste mozze, di gambe fracassate, di braccia rotte e d'altri membri e arnesi squarciati, smorseccchiati e cincischiati tutti, mi si rappresentò davanti la Spelonca di Polifemo, la Notomia del Vercelli (sic) e la Sconfitta di Roncisvalle [...]».



Figura 22. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Basilea, 1555, p.214, *secunda musculorum tabula* (da Tiziano?); New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. 53.682

diverse *Vite* della giuntina di Vasari. Nella *Descrizione*²⁵⁵ le xilografie non vengono citate come opera di Tiziano, come invece accade nel testo di Annibal Caro, ma il disegno di tutte queste viene attribuito a Giovanni Fiammingo, allievo di Tiziano, indicato da Vasari come un'abile pittore di figura, che visse per qualche tempo a Napoli e vi morì. Più specifica è la citazione presente nella *Vita di Marcantonio*, dove infatti Vasari presenta gli «[...] gl'undici pezzi di carte grandi di notomia [...]» come eseguiti da Andrea Vesalio su disegno di «[...] Giovanni di Calcarea fiammingo[...]»²⁵⁶. Le incisioni vengono citate una terza volta nelle *Vite di diversi artefici italiani e fiamminghi* di fatto collegando e chiarendo le due citazioni precedenti. Vasari

²⁵⁵ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore*, op.cit., p. 170 «[...] È stato con esso lui fra gli altri un Giovanni Fiammingo, che di figure, così piccole come grandi, è stato assai lodato maestro, e nei ritratti meraviglioso, come si vede in Napoli, dove è vivuto alcun tempo e finalmente morto. Furono di man di costui (il che gli doverà in tutti i tempi essere d'onore) i disegni dell'anatomie che fece intagliare e mandar fuori con la sua opera l'eccellentissimo Andrea Vessalio ».

²⁵⁶ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., pp. 20-21 «[...] Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de' libri, mise negl'Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli; come furono anco gl'undici pezzi di carte grandi di notomia, che furono fatte da Andrea Vessalio e disegnate da Giovanni di Calcarea fiammingo, pittore eccellentissimo, le quali furono poi ritratte in minor foglio et intagliate in rame dal Valverde, che scrisse della notomia dopo il Vessalio ».

infatti scrive di aver conosciuto in prima persona Jan van Calcar a Napoli, il quale «[...] disegnò la sua notomia al Vessalio [...]»²⁵⁷. In nessuna delle tre citazioni Vasari riferisce almeno uno dei disegni delle xilografie a Tiziano. Anche Karel van Mander indica Calcar come l'autore dei disegni per le xilografie di Vesalio, seguendo le tre indicazioni vasariane, ma riporta anche la notizia della difficoltà di Goltzius, che vede le opere di Calcar a Napoli, nel distinguere lo stile dell'artista fiammingo da quello del maestro cadorino²⁵⁸. Quanto sostenuto da Van Mander viene ripreso da Sandrart che attribuisce nuovamente il disegno dell'intero insieme di xilografie a Calcar²⁵⁹. Pellegrino Orlandi²⁶⁰ e Strutt²⁶¹ mostrano di conoscere chiaramente il passo di Van Mander ma non citano, nelle rispettive voci biografiche relative al Calcar, l'esecuzione delle xilografie per Vesalio. Diversamente Le Comte²⁶² non ha dubbi nell'attribuire l'esecuzione dei disegni

²⁵⁷ G. VASARI, *Vita di diversi artisti*, op. cit., pp. 224-225 «[...] Conobbi ancora in Napoli, e fu mio amicissimo, l'anno 1545, Giovanni di Calcar, pittore fiammingo, molto raro, e tanto pratico nella maniera d'Italia che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo. Ma costui morì giovane in Napoli, mentre si sperava gran cose di lui, il quale disegnò la sua notomia al Vessalio ».

²⁵⁸ C. VAN MANDER, *Le livre des peintres*, ed. critica e traduzione di H. Hymas, I, Parigi, Imprimerie de l'art, 1884-1885, pp. 181-182 «[...] A Venise, Calcar fut un digne élève du grand Titien, dont il adopta la manière au point qu'on ne parvenait pas différencier leurs oeuvres. Goltzius, dont j'accepte le témoignage en toute confiance, étant à Naples, eut l'occasion de voir certains portraits qu'il déclara, d'emblée, devoir être du Titien. Les artistes lui dirent : «Vous êtes dans le vrai, et pourtant ils ne sont pas du Titien, mais de Jean de Calcar, dont la manière est si conforme à celle du maître, que les plus habiles s'y trompent ». Selon Vasari, qui le connut à Naples, on ne pouvait, d'après son style, le ranger parmi les Flamands. Il avait, à manier le crayon et la plume, un talent particulier, procédait par puissantes hachures, en quoi aussi il était difficile de le distinguer du Titien. C'est lui qui a dessiné, pour l'anatomiste Vésale, son précieux ouvrage dont les planches, extrêmement bien faites, suffisent à prouver la place éminente qu'il occupe parmi les Néerlandais ».

²⁵⁹ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, op.cit., pp. 232-233 «[...] Et hic noster idem est ille, qui librum illum celeberrimum Vesalii Anatomici delineavit, cuius figurae tantam praeferunt artem, ut laudis illius sufficientissima esse queant testimonia [...]».

²⁶⁰ P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, op.cit., p. 334 «[...] Gio. Calcar, così detto dalla Città di Calcar (Ducato di Cleyes): l'anno 1537 ebbe in Venezia per Maestro Tiziano, e si fece di quella maniera, con tanta somiglianza padrone, che il Goltzio in Napoli restò ingannato, ed il simile occorse in Roma ne quadri, che dipinse su la maniera di Raffaello. Col bulino, o con la penna disegnando, nella cera, o nella creta modellando, acquistò sempre fama, e gloria: brevi furono i suoi giorni; morì nel 1546 in Napoli. Sandrart fol. 232 ».

²⁶¹ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 167 «[...] He was a painter of no small eminence, born at Calcar, a city of Cleves. He was the disciple of Titian, and copied the style of that excellent master so exactly, as to deceive Henry Goltzius. He died at Naples, A.D. 1546, aged 47. It is said, that he engraved some few prints; but I have not seen any of them».

²⁶² F. LE COMTE, *Cabinet des singularités*, op.cit., II, p. 259 «[...] Il a dessiné aussi les figures Anatomiques du livre de Vésale, et les portraits des Peintres à la tête de leurs vies, que Vasari a mis au jour [...]».

per le xilografie del trattato di Vesalio al Calcar. Heineken²⁶³ e Mariette, pur attribuendo comunque l'esecuzione dei disegni al Calcar, mettono in luce chiaramente come sia uso comune attribuire a Tiziano i disegni di queste incisioni, tanto che Mariette stesso inserisce il passo all'interno della lunga trattazione delle incisioni attribuite al maestro cadorino²⁶⁴.

2.2 Fortuna critica delle incisioni su rame

Passando dunque alle incisioni su rame, l'analisi diventa più complessa. Nonostante il cospicuo numero di fonti storiche e critiche, è infatti ancora mancante un ampio studio volto a riunire e catalogare tutto l'insieme di incisioni su rame legate all'attività del maestro cadorino, con una ampiezza ed una sistematicità simile a quanto fatto anni fa da Muraro e Rosand²⁶⁵ per le xilografie. Come in parte già visto, un'ulteriore complicazione è rappresentata da numerose incisioni (sia su legno che su rame) che furono oggetto di stati, tirature e trasposizioni su altro tipo di supporto o per mezzo di diversa tecnica in un arco temporale piuttosto ampio. Su molti di questi stati poi è forte l'anonimato o la confusione delle fonti²⁶⁶: tracciare, quindi, un catalogo generale delle stampe su rame eseguite sotto il controllo di Tiziano o per espressa volontà del maestro rimane molto complesso. E' possibile però tentare di tracciare un primo catalogo di questo *corpus* di opere partendo dalle fonti coeve a Tiziano e quelle di poco successive. Questo catalogo risulterà però lacunoso di tutte quelle opere su rame attribuite al maestro cadorino dalla critica storico-artistica dalla metà dell'Ottocento fino alle più recenti.

Il primo bulino preso in esame viene descritto e attribuito a Tiziano da Mariette²⁶⁷. L'opera presenta *il Martirio di San Pietro martire* come traduzione del dipinto realizzato

²⁶³ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, I, op.cit, p. 240 «[...] C'est lui, qui a dessiné les figures pour le livre d'anatomie de Vesalius, qui passent ordinairement pour l'ouvrage du Titien [...]».

²⁶⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 304 «[...] André Vesale, de Bruxelles, si celebre par ses ouvrages sur l'anatomie, représenté en demy corps, faisant une demonstration de l'anatomie du bras. Gravé en bois en 1542 par un anonyme. L'on doute que ce soit d'après le Titien, car, quoyque toutes les figures du livre d'anatomie de Vesale où se trouve ce portrait passent pour estre du Titien, il est cependant indubitable qu'elles sont d'un de ses disciples nommé Jean Calker, Flamand [...]».

²⁶⁵ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, op.cit.

²⁶⁶ Le fonti antiche spesso non distinguono gli stati della varie incisioni mentre quelle più antiche fanno spesso confusione tra stati più antichi e recenti o tra tecnica e supporto originale e copie successive.

²⁶⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 316

da Tiziano per papa Pio V. Per Mariette il bulino venne realizzato da un anonimo, che l'autore dell'*Abecedario* riconosce in Gaspare Osello da Cittadella, edito per i tipi di Luca Bertelli. Mariette è l'unico a citare questa stampa tratta dall'importante variante del *Martirio di San Pietro martire*.

Fortuna critica completamente diversa è quella riservata all'*Annunciazione* realizzata da Jacopo Caraglio. L'opera è infatti già molto nota e diffusa poco dopo la sua realizzazione. Viene infatti citata nella lettera scritta da Domenico Lampsonio a Tiziano stesso come «[...] la Nonciata del Caraglia [...]»²⁶⁸. Qualche informazione aggiuntiva la si ricava da Vasari²⁶⁹, secondo il quale l'opera sarebbe stata realizzata da Caraglio dopo le incisioni realizzate per il Parmigianino. L'opera viene definita dall'aretino come «[...] bellissima [...]», specificando che il bulino venne tratto da un dipinto di Tiziano. Il soggetto dell'incisione viene però identificato da Vasari come una *Natività*. Con tale iconografia il bulino viene presentato anche in Evelyn²⁷⁰ ed in Le Comte²⁷¹. Basan²⁷² recupera invece la prima interpretazione iconografica e la derivazione dal maestro cadorino. Gori Gandellini è problematicamente l'unica fonte ad attribuire al Caraglio due bulini tratti dal maestro cadorino «[...] un'Annunziata, ed una Natività [...]»²⁷³. Mentre successivamente Joseph Strutt ripropone l'antica iconografia citando esclusivamente un unico bulino ovvero «[...] The *annuciation of the Virgin Mary*, a large upright plate from Titian [...]»²⁷⁴. Heineken²⁷⁵ cita anche Tiziano tra gli autori per i quali il Caraglio ha inciso ma non presenta un elenco delle opere conosciute cui fa riferimento. Huber e Rost²⁷⁶

²⁶⁸ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio* [...], op.cit.p. 282

²⁶⁹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 17

²⁷⁰ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 49 Il bulino viene citato come «[...] a rare Nativity after Titian [...]».

²⁷¹ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., pp. 31-32 «[...] *Giou Jacq. Caraglio Veronois* [...]d'après le Titien une Nativité [...]».

²⁷² F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, chez De Lormel, Saillant, Durand, Deissant, 1767, p. 105. L'opera è indicata come «[...]Une Annonciation. g.p.en h. d'après le Titien [...]».

²⁷³ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. Cit., p. 246

²⁷⁴ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 176

²⁷⁵ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, pp. 578-579

²⁷⁶ N. 6 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 156. Le iscrizioni trascritte da Huber e Rost sono «[...] Titiani figurarum ad Cosareni exemplar. Jac. Carag.f. [...]» e «[...] Titianus fecit, fecit [...]».

riportano invece per la prima volta le iscrizioni presenti nel bulino. Basandosi su queste, i due autori del *Manuel* giungono alla conclusione che Tiziano avrebbe visto nell'opera da



Figura 23. Jacopo Caraglio, da Tiziano, *L'Annunciazione*, 1537 ca., incisione a bulino, New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. 49.97.219

cui venne tratto il bulino dell'*Annunciazione* la sua miglior realizzazione. Bartsch²⁷⁷ descrive l'opera con precisione autoptica mettendo, per primo, in relazione il bulino con il dipinto realizzato per Carlo V notando la presenza del motto dell'imperatore nel panno che avvolge le colonnine rette dagli angeli. L'autore del *Le Peintre Graveur* riporta con lievi modifiche le iscrizioni già trascritte in precedenza, non cita però il «[...] Titianus fecit, fecit [...]»²⁷⁸ » centrale nella lettura proposta da Huber e Rost. Mariette²⁷⁹ come Heineken cita Tiziano tra i maestri per cui Caraglio ha lavorato ma non elenca le

²⁷⁷ N. 3 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, pp. 67-68 «[...] *L'annonciation*. D'après le Titien. L'ange arrive du côté gauche, la Vierge est à genoux à droite devant un priedieu. La partie supérieure représente une gloire d'anges dont il y en a deux qui soutiennent deux colonnes avec cette devise: PLVS VLTRA qui est celle de Charles V. Aussi ce pour cet empereur, que cet excellent tableau fut peint par le Titien. On lit au bas de la droite: TITIANI FIGVRARVM AD CAESAREM EXEMPLA, et à gauche: IACOBVS CARALIVS FE [...].»

²⁷⁸ N. 6 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 156

²⁷⁹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, op. cit., p. 305

opere. De Angelis²⁸⁰ invece, aggiornando il testo di Gori Gandellini sulle fonti coeve, attribuisce al Caraglio la realizzazione della sola *Annunciazione* e riporta anche le conclusioni tracciate da Huber e Rost sull'opera.

Poca è la fortuna critica tra i contemporanei di Tiziano di molti dei bulini presi nella loro singolarità, esclusi oltre al precedente quelli realizzati da Cornelis Cort ed Enea Vico. Diventa così più lineare seguire lo sviluppo della fortuna critica di queste incisioni per piccoli raggruppamenti, facenti riferimento al singolo diverso incisore. Così facendo l'insieme di stampe che mostra chiaramente una più netta differenza tra il numero di opere realizzate e l'effettiva attenzione critica è quello costituito dai bulini realizzati da Giulio Bonasone. Vasari nella *Vita di Marcantonio*, parlando delle incisioni da Tiziano, ne parla abbastanza generalmente citando solo «[...] il Tantalo, l'Adone et molte altre carte [...]»²⁸¹. Pur rimanendo generale il testo dell'aretino mette in risalto due dettagli illuminanti. Il primo dato da rilevare è che le «[...] carte [...]» incise da Giulio Bonasone per Tiziano sono «[...] molte [...]» insieme ad altre tratte da Raffaello, Giulio Romano, Parmigianino e altri grandi maestri. L'altro dato fondamentale è il fatto che queste opere siano tratte da disegni cui Giulio ha avuto diretto accesso. Quindi è possibile ipotizzare che almeno per la realizzazione di questo nucleo di bulini, l'intervento diretto del maestro cadorino si limiti di fatto al solo disegno preparatorio. John Evelyn²⁸² riprende, come più volte detto, il testo della giuntina con qualche adattamento lessicale, ugualmente cita però solo generalmente i bulini di Bonasone. Maggiore attenzione alle stampe del Bonasone è riscontrabile nella *Felsina pittrice*²⁸³ del Malvasia. Nel lungo elenco di stampe però, l'unica in cui l'autore del testo cita il nome del maestro cadorino è nella «[...] Sepoltura data al nostro signore, pensiero di Tiziano [...]», viene inoltre riportata la data di esecuzione del bulino «[...] del 1563 [...]»²⁸⁴. Il Malvasia inoltre definisce il bulino quale

²⁸⁰ N. VI in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., pp. 42-43 «[...] L'Annunciazione, Titiani figurarum ad Cesareni exemplar. Jac. Caraglio fee., gr. in fol. [...]».

²⁸¹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20

²⁸² J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 51 «[...] not to mention what where published by Giulio Buonasoni [...]».

²⁸³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678 ed. critica di Lorenzo Pericolo, introduzione, traduzione, e note di Naoko Takahatake, con l'edizione critica delle note alla *Felsina Pittrice* di Roger de Piles a cura di Carlo Alberto Girotto, con il supporto di Mattia Biffis e Elizabeth Cropper, vol. II, parte II, tomo I, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 140 -154

²⁸⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, op.cit., p. 146

«[...] stentato taglio [...]» benché non metta in discussione l'autografia dell'opera. Sandrart nell'*Academia nobilissimae artis pictoriae*, riprendendo Vasari, cita insieme ai soggetti delle precedenti xilografie anche «[...] item Tantalus, Adonis et alia [...]»²⁸⁵ realizzati dal Bonasone. Gori Gandellini²⁸⁶ riprende e ripropone il testo vasariano ponendo però come realizzate in rame anche *una Natività, un San Girolamo ed un San Francesco* che nelle precedenti letture erano ritenute essere xilografie scollegate dall'attività del Bonasone²⁸⁷. Nelle *Notizie dei professori del disegno* contenute nei manoscritti di Marcello Oretti, che pur segue nella trattazione delle stampe l'ordine e l'impostazione della *Felsina Pittrice*, non compare citata la



Figura 24. Giulio Bonasone, da Tiziano, *Deposizione nel sepolcro*, 1563, incisione a bulino e acquaforte, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. H,4.51

Deposizione del 1563. Vi compaiono invece citati il *Tantalo* e l'*Adone* ripresi dal testo del Sandrart²⁸⁸. Oretti condivide l'attribuzione ancora vasariana del disegno a Tiziano pur

²⁸⁵ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, op.cit., p. 196

²⁸⁶ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 150 «[...] Intagliò da Tiziano una Natività del Salvatore [...]».

²⁸⁷ Questa sembra più una superata ed erronea lettura del testo vasariano rispetto ad un'effettiva aggiunta al catalogo di bulini di Bonasone tratti da Tiziano.

²⁸⁸ Ms. B 123 c. 187 «[...] Madonna à sedere col Bambino, S. Giuseppe tiene una mano sopra il bastone, e rimira il Signorino, S. Giovannino porge un frutto alla BV coll'altra tiene nella pelicia molti frutti; un'angelo stacca frutti da un arbore, nel piano l'agnellino, l'asinello che pascola, un cervo, un'anitra, un

rivelando nel «[...] credo [...]»²⁸⁹ la presenza di un implicito forte dubbio. Diversamente non ha dubbi ad attribuire al maestro cadorino un bulino rappresentante la *Sacra Famiglia con il San Giovannino e alcuni animali*. L'*Adone* citato da Oretti, Sandrart e Vasari dovrebbe essere lo stesso citato da Heineken come «[...] Vénus retenant Adonis [...]»²⁹⁰ ed anche l'autore del *Dictionnaire* sembra condividere il dubbio circa la partecipazione di Tiziano al processo creativo dell'opera, pur mantenendo comunque l'autorialità dell'attribuzione vasariana. Heineken descrive inoltre un differente stato dello stesso bulino. Lo stato non presenta variazioni nella figurazione, è invece privo di iscrizioni ma presenta quattro versi in latino. L'autore del *Dictionnaire* cita inoltre come opera disegnata da Tiziano la *Deposizione* datata 1563²⁹¹, citata precedentemente solo in Malvasia. Assolutamente prive di precedenti citazioni sembrano essere le attribuzioni a Tiziano fatte dall'Heineken di ulteriori cinque bulini raffiguranti: *Cristo sul monte degli Ulivi*²⁹², un *San Girolamo che tiene un crocifisso*²⁹³, il *Ritratto di Pietro Bembo*²⁹⁴ ed i rimanenti due bulini che presentano identico soggetto, *il Riposo durante la fuga in Egitto*²⁹⁵. La *Sacra Famiglia con il San Giovannino* citata con sicurezza dall'Oretti non è riconoscibile con sicurezza in nessuno dei due bulini citati da Heineken. Basan²⁹⁶ cita Tiziano solamente nell'elenco dei grandi maestri dai disegni dei quali il Bonasone trae i propri bulini mentre Huber e Rost dei bulini del bolognese da Tiziano citano solo il

coniglio, e in aria due angiollini spargono rami d'ulivo, ed in basso, Tiziano inventor Iulio B fecit [...] Tantalò e Adone credo pensiero di Tiziano. Ripresa dal Sandrart fol. 196 questa carta[...].

²⁸⁹ Ms. B 123 c. 187

²⁹⁰ N. 100 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 140

²⁹¹ N. 51 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 136 «[...] Jesus Christ mis au tombeau, d'après le Titien, avec leurs noms, 1563[...].»

²⁹² N. 39 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 135 «[...] Jesus Christ, sur le montagne des Olives, d'après le Titien, avec leurs noms[...].»

²⁹³ N. 74 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 138 «[...] Un St. Jérôme d'après le Titien, il tient un crucifix, piece anonyme & douteuse, in - fol. [...].»

²⁹⁴ N. 3 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 131 «[...] Le Cardinal Pietro Bembo, aet. 77. p. anonyme, in 4°. d'après le Titien[...].»

²⁹⁵ N. 32-33 in K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 134 «[...] Repos pendant la suite en Egypte, d'après le Titien, avec leurs nome. [...]» «[...] Autre Repos dans suite; où la Vierge donne le sein à l'Enfant Jésus, in fol. enl. Sans celüi du Titien [...].»

²⁹⁶ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, op.cit., p. 72

*Ritratto di Pietro Bembo*²⁹⁷, indicando però come il bulino sia privo di una dichiarazione di autorialità, e *la Deposizione* del 1563²⁹⁸. Lo stesso bulino è citato anche da Bartsch²⁹⁹. L'autore de *Le Peintre Graveur* amplia ulteriormente il corpus di incisioni del Bonasone, incluse quelle tratte da Tiziano. Il *Cristo sul monte degli Ulivi*³⁰⁰, ad esempio, è citato e ampiamente descritto da Bartsch che ne riporta anche l'iscrizione che certifica il ruolo del maestro cadorino quale *inventor*. Allo stesso modo ricompare citata *la Sacra Famiglia col San Giovaninno*³⁰¹ citata da Oretti, il cui riconoscimento è possibile sulla base della coincidenza delle due dettagliate descrizioni. Questa incisione è però nota al Bartsch come eseguita metà al bulino e metà come acquaforte, elemento particolare e non indicato nella descrizione dell'Oretti. Non vengono citati dall'autore de *Le Peintre Graveur* né *il San Girolamo* né *il ritratto di Pietro Bembo* né i *Riposi dalla fuga in Egitto*. Non precedentemente citati e noti solo a partire dal testo del Bartsch sono un *Cristo crocifisso*³⁰² eseguito metà a bulino e metà ad acquaforte ed una *Vergine allattante*³⁰³ che dal confronto delle descrizioni nelle fonti non sembra identificabile con alcuno dei *Riposi*

²⁹⁷ N. 3 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 109 «[...] Le Cardinal Pietro Bembo. Aet 77. Pièce — anonyme. D'après le Titien. In.4 [...]».

²⁹⁸ N. 18 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 111 «[...] Jésus mis dans le tombeau, d'après le Titien, avec le nom des artistes et l'année 1563. In-fol. [...]».

²⁹⁹ N. 44 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 120 «[...] Jésus Christ mis au tombeau. D'après un dessein du Titien. On lit à la gauche d'en bas: TITIANO INVENTOR. J. BUONASONE. 1563 [...]».

³⁰⁰ N. 40 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 119 «[...] Jésus Christ au mont olivet. J. C. est en prières et dirigé vers l'ange qui descend du ciel à la gauche de l'estampe. Trois de ses disciples dorment sur le devant.. On lit à la gauche d'en bas, sur une pierre: TITIANO INVENTORE. IVLIO BONASONE F. [...]».

³⁰¹ N. 67 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 129 «[...] La Ste. Vierge assise à terre, au pied d'un arbre, allaitant l'enfant Jésus. Gravé partie à l'eau-forte, partie au burin d'après le Titien. On lit à la gauche d'en bas: JVLIO BONASONE F. [...]».

³⁰² N. 42 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 120 «[...] Jésus Christ attaché la croix. Le sang ruisselant de ses playes est recueilli dans des par trois anges. Cette pièce est gravée partie à eau-forte, partie au burin, d'après le Titien. On lit à la gauche d'en bas: TICIANO INVENTORE J. BONASONE F. [...]».

³⁰³ N. 69 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, pp. 129-130 «[...] La Vierge se reposant à l'ombre d'un arbre, et tenant l'enfant Jesus entre ses bras, au milieu de St. Joseph qui s'appuie de la main gauche sur un bâton, et de St. Jean Baptiste qui lui apporte des fruits qu'un ange à gauche cueille d'un grand arbre. D'après le Titien. Grave partie à l'eau-forte, partie au burin. On lit vers la droite, sur une grosse pierre : TITIANO INVENTOR. JVLIO B. F. [...]».

dalla fuga in Egitto. Nell'edizione rivista dal De Angelis del Gori Gandellini vengono presentate nel catalogo di Bonasone solo i due bulini già citati da Huber e Rost³⁰⁴.

Molto diverso è invece il caso delle stampe realizzate per Tiziano da Nicolas Beatrizet. Vasari traccia un sommario catalogo delle incisioni dell'italianizzato «[...] Niccolò Baetricio Ioterungio [...]»³⁰⁵ ma non mette in relazione l'attività incisoria di quest'ultimo con quella di Tiziano. Evelyn³⁰⁶ e Strutt³⁰⁷ seguono il testo vasariano ma in entrambi i casi non aggiungo al precedente catalogo opere realizzate sul disegno del maestro cadorino. De Marolles³⁰⁸ mostra una chiara conoscenza dell'incisore ma non mette mai relazione, in nessuno dei due *Catalogues*, Beatrizet e Tiziano. Nel *l'Abecedario pittorico*, Pellegrino Orlandi sostiene che Beatrizet intagliò molte opere dai principali artisti dell'epoca tra cui alcune «[...] carte [...] di Tiziano [...]»³⁰⁹. *Le Notizie Istoriche* del Gori Gandellini riprendono il testo di Pellegrino Orlandi, indicando solo «[...] Dal Mantegna, e da Tiziano [...]»³¹⁰. Pur ampliando il numero di opere attribuite al lorente, Basan³¹¹ ed Huber³¹² non sembrano conoscere bulini eseguiti per il maestro cadorino. Heineken stila un ampio catalogo dei bulini del Beatrizet ma tra questi l'unico attribuito con sicurezza al disegno tizianesco rappresenta un *San Girolamo inginocchiato di fronte*

³⁰⁴ N. III in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VII, op.cit., p. 64 «[...] Il Cardinal Pietro Bembo act. 77. Pezzo anonimo, da Tiziano, in 4. [...]». e N. XVIII in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VII, op.cit., p. 66 «[...] Gesù riposto nel Sepolcro, da Tiziano, col nome dell'Artista, e dell'anno 1563, in.fol. [...]».

³⁰⁵ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bologna-se e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 20

³⁰⁶ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., pp. 86-87

³⁰⁷ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., pp. 72-73

³⁰⁸ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, 1666, chez Frederic Leonard, p. 53 e M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, 1672, de l'Imprimerie de Jacques Langiois, p. 14

³⁰⁹ P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, op.cit., p. 334

³¹⁰ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 81

³¹¹ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, 1767, pp. 40-41

³¹² M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., pp. 348-351

ad un crocifisso³¹³. A quest'opera, la cui autografia viene ribadita³¹⁴, Huber e Rost con certezza aggiungono anche un bulino rappresentante *Cristo sul monte degli Ulivi*³¹⁵. Nell'edizione de *Le Notizie Istoriche* a cura del De Angelis, riprendendo quando sostenuto da Huber e Rost, vengono citati solamente il *Cristo sul monte degli Ulivi*³¹⁶ ed il *San Girolamo inginocchiato di fronte ad un crocifisso*³¹⁷ tra le opere realizzate da Beatrizet per Tiziano. Bartsch cita invece il *Cristo sul monte degli Ulivi*³¹⁸ come unica opera legata all'attività del maestro veneziano, ne riporta l'iscrizione recante il nome di Tiziano e ne fornisce, inoltre, una precisa ed attenta descrizione. L'autore de *Le Peintre Graveur* definisce la stampa come una delle opere minori del Beatrizet e potenzialmente una delle sue prime prove. Un *San Girolamo inginocchiato di fronte ad un crocifisso* compare anche nel catalogo del Beatrizet redatto dal Bartsch ma viene registrato come derivante da Girolamo Muziano³¹⁹.

³¹³ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, II, op.cit, p. 277 «[...] St. Jérôme à genoux devant un crucifix qui est attachée à un arbre, grande pièce en largeur marquée N. C. L. F. sans nom de Peintre qui est le Titien [...]».

³¹⁴ N. 21 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 124 «[...] St. Jérôme à genoux devant un Crucifix attaché à un arbre, pièce marquée N. C. L. F, sans le nom du peintre qui est le Titien. Gr. in-fol. en t. [...]».

³¹⁵ N. 10 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 123 «[...] Jésus sur la montagne des Olives, d'après le Titien; pièce marquée N. B. F. in-fol. [...]».

³¹⁶ N. X in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VI, op.cit., p. 163 «[...] Gesù nel degli Ulivi, dal Tiziano: pezzo marcato N. B. F. in fol. [...]».

³¹⁷ N. XXI in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VI, op.cit., p. 164 «[...] S. Girolamo inginocchiato dinanzi la Croce appesa a un albero. Pezzo marcato N. C. L. F. senza nome del Pittore, ch'è il Tiziano, gr. in fol. in tr. [...]».

³¹⁸ N. 19 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 249 «[...] Jésus Christ en prières à la montagne des olives. D'après le Titien. On lit à la droite d'en bas: TICIANUS INVENTOR, N. B. F, SE. Les lettres SE signifient vraisemblablement sequanus. Ce sujet est renfermé dans une bordure ornée de quatre petits ovales dont celui d'en haut offre la charité, celui d'en bas un phénix, celui à gauche St. Jean Baptiste et enfin droite un St. vieillard à qui Dieu apparait dans le Ciel. Cette estampe est une des moindres de l'oeuvre de Beatrizet, et vraisemblablement un de ses premiers essais. [...] On a de ce morceau des épreuves postérieures qui portent cette adresse: Joan. Bertelli exc. [...]».

³¹⁹ N. 32 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, p. 255 «[...] St. Jérôme à genoux devant un crucifix. D'après Jérôme Muciano. A la gauche d'en bas sont les lettres N. B. L.F. C'est - à - dire Nic. Beatrizet Lotharingus fecit., et vers le milieu on lit: Romae. Anto. Lafrery [...]».

Singolare è, come già detto, la fortuna critica dell'incisione realizzata da Enea Vico su disegno di Tiziano. Vasari la cita nella *Vita di Marcantonio* come «[...] et una nunziata col disegno di Tiziano [...]»³²⁰, rendendo così noto il rapporto diretto tra il maestro veneziano e l'incisore di Parma. In Evelyn la stessa opera viene indicata ugualmente come «[...] Annuntiation [...]»³²¹ mentre nell'*Abcedario pittorico* l'Orlandi si limita ad indicare come l'incisore di Parma realizzò opere anche «[...] da Tiziano [...]»³²². Nel *Dictionnaire* di Basan³²³ ed in Gori Gandellini³²⁴ viene ripreso il testo vasariano e aggiornato in forma di voce di catalogo. Un dettaglio ulteriore sulla stampa è invece



Figura 25. Enea Vico, da Tiziano, *Annunciazione*, 1548, incisione a bulino, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. Ii,5.55

³²⁰ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 18

³²¹ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 49

³²² P.A. ORLANDI, *Abcedario Pittorico*, op.cit., p. 137

³²³ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, op.cit., pp. 529-530 «[...] L'Annonciation de la Vierge, p. p. en t. d'après le Titien [...]».

³²⁴ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, II, op. cit., p. 367 «[...] Da Tiziano un'Annunciazione[...]».

fornito da Strutt che definisce il bulino «[...] a small upright plate, from Titian [...]»³²⁵, definizione ripresa anche da Huber e Rost³²⁶. Mariette³²⁷ descrive con acuta precisione l'opera e ne data la realizzazione al 1548 come similmente fa anche Bartsch. L'autore de *Le Peintre Graveur* indica e riporta inoltre l'iscrizione presente nel bulino³²⁸.

Relativamente alle incisioni di Battista Franco, Bartsch individua e descrive ampiamente una *Flagellazione di Gesù Cristo* realizzata «[...] d'après le Titien [...]»³²⁹. L'autore de *Le Peintre Graveur* trascrive anche quanto presente in basso a destra dove però non viene esplicitata la partecipazione del maestro cadorino alla realizzazione dell'opera. Nonostante l'attività incisoria di Battista Franco sia ampiamente documentata sin dalla giuntina del Vasari³³⁰, quest'opera non viene citata in alcuna delle fonti precedenti al Bartsch qui prese in esame.

Un nucleo più consistente è costituito dalle incisioni su rame realizzate da Battista del Moro per Tiziano. Vasari nella *Vita di Marcantonio Raimondi* scrive che «[...] ha fatto cinquanta carte di paesi varii e belli Batista pittore vicentino, e Battista del Moro veronese [...]»³³¹. Le proposizioni dell'aretino possono essere lette in almeno due modi diversi

³²⁵ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 390

³²⁶ N. 25 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 165 «[...] L'Annonciation de la Vierge, d'après le Titien. Petit in fol. [...]».

³²⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 305 «[...] J'ai fait mention dans mon catalogue d'Enéas Vicus d'une Annonciation qu'il a gravée en 1548, et que Vasari, en faisant mention des ouvrages de ce graveur, dit venir d'après Titien. [...]» e P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, VI, Parigi, 1851-1860, p. 60 «[...] La Se Vierge écoutant avec étonnement l'ange Gabriel qui luy annonce le mystère de l'incarnation, gravé en 1548. Vasari assure qu'elle est d'après le Titien: — Mon père prétendoit qu'elle étoit d'après le Parmesan, mais je crois qu'il se trompoit; aussi la crois-je gravée à Venise [...]»

³²⁸ N. 3 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, 1813, pp. 282-283 «[...] La Ste. Vierge écoutant avec étonnement l'ange Gabriel qui lui annonce le mystère de l'incarnation. Suivant *Vasari*, cette estampe a été gravée d'après le *Titien*. On lit à la droite d'en bas. AEN. VIG. PARM. M.D.XLVIII [...]».

³²⁹ N. 10 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 122-123 «[...] La flagellation. Jésus Christ attaché à une colonne, a la tête tournée vers la gauche de l'estampe. Il est flagellé par cinq bourreaux dont deux se voient à gauche, trois du côté opposé. L'un de ces derniers porte sa main droite sur l'épaule gauche du Sauveur. Cette estampe est gravée d'après le Titien. On lit à la droite d'en bas: Batista Franco fecit. Giacomo franco form. Les premières épreuves de cette estampe sont avant l'adresse de Giacomo franco [...]».

³³⁰ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 21

³³¹ G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, op. cit., p. 16

riguardo la realizzazione delle cinquanta stampe di paesaggio. Una prima possibilità è quella di attribuire la realizzazione delle cinquanta stampe tutte al pittore vicentino, leggendo nella presenza di Battista del Moro un inserimento numericamente imprecisato in un più lungo elenco di incisori. Altra possibilità è quella di leggere una doppia distribuzione o divisione delle cinquanta stampe di paesaggio. Ad aver realizzato queste incisioni sarebbero stati, interpretando il testo vasariano, i due Battista, realizzando complessivamente o entrambi circa cinquanta stampe di paesaggio. Quest'ultima è la principale interpretazione critica del Vasari che si diffonderà successivamente. Mentre Evelyn riporta solamente che i due artisti realizzarono «[...] many curious landscapes [...]»³³², il *Catalogue* datato 1666 si sofferma più a lungo sulle figure di Battista del Moro e di Battista e Giulio Fontana³³³. Il De Marolles attribuisce circa 144 incisioni ai tre artisti, mettendone in relazione l'opera con la grafica di molti grandi maestri. Il nome di Tiziano compare due volte ma l'elenco di opere citate nel testo sembrano costituire più un catalogo delle opere di Battista Fontana che dell'attività di Battista del Moro. I successivi quattro paesaggi da Tiziano potrebbero esserne però la traccia³³⁴. Le Comte³³⁵, invece, torna al testo vasariano e sostiene che i due incisero cinquanta acqueforti rappresentati paesaggi, questa notazione viene dunque ripresa da Strutt, che cita consapevolmente Le Comte ma aggiunge che tali paesaggi furono realizzati «[...] from Titian [...]»³³⁶, indicazione che non si trova nel *Cabinet*, dove il maestro cadorino compare solo come

³³² J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 48

³³³ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce* [...], 1666, op.cit., pp. 23-24 «[...]»

En 144. Pieces toutes considerables, plusieurs desquelles sont d'après le Titien, Fr. Parmesan, et sont dessinées admirablement et entr'autres son grand Jugement, son portement de Croix, son S. Jean dans le desert, son S. Pierre le Martyr de l'Ordre des Dominicains, son S. Laurent sur le Gril gravé par Jacques Franha et le reste. Il a fait par deux fois différentes l'Histoire de Romulus, l'une en vingt-sept pieces, avec des inscription Latines, & l'autre en 6 pieces; avec des inscriptions Italiennes. Il y a quatre paysages de luy entr'autres tout a fait excellens, & dignes du Titien de l'Année 1557. On y peut voir aussi son Andromede. La Religion de Cesar se prosternant toute nue devant la Valeur & la Paix, en de Jules Fontane. Dominique Fontane inventa les machines nécessaires pour l'élevation de l'obelisque du temps du Pape Sixte V [...].»

³³⁴ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce* [...], 1666, op.cit., p. 24 «[...]» Il y a quatre paysages de luy entr'autres tout a fait excellens, & dignes du Titien de l'Année 1557 [...].»

³³⁵ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 31

³³⁶ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., pp. 166-167

probabile maestro di Battista del Moro³³⁷. La notizia della derivazione da Tiziano delle incisioni di paesaggio, Strutt la ricava probabilmente dal *Dictionnaire* del 1767. È Basan infatti ad indicare in un breve catalogo delle opere di Battista del Moro «[...] *quelques paysages d'apres le Titien* [...]»³³⁸. Huber e Rost³³⁹ sostengono invece che le cinquanta incisioni, chiarendo per la prima volta l'oggetto di questi paesaggi, siano state realizzate dai due Battista in stretta collaborazione ma non fanno riferimento al maestro cadorino. Ugualmente nessuna delle incisioni citate da Huber e Rost nel catalogo di Battista del Moro viene riferita a Tiziano. Heineken cita il *Martirio dei santi Faustino e Giovita*³⁴⁰ come un'incisione attribuita da qualcuno a Tiziano e da qualcuno a Battista del Moro. I due nomi comunque non vengono messi in relazione tra di loro dall'autore del *Dictionnaire*. Heineken inserisce infatti l'opera nel catalogo di Luca Bertelli del quale l'iscrizione presente nell'opera certifica l'intervento. Mariette individua due acqueforti incise da Battista del Moro legate al maestro veneziano. Nell'*Abeceario* viene descritta l'acquaforte rappresentante la Vergine che allatta il Bambino con accanto la figura di San Giuseppe in un paesaggio ricco di rovine. Mariette attribuisce l'invenzione dell'opera a Tiziano e l'esecuzione di questa a Battista del Moro. Nelle *Notes Mss.* Mariette descrive il soggetto della seconda acquaforte, descritta come una scena di paesaggio con alcune vacche e figure umane e recante in primo piano una scena di mungitura, e attribuisce con certezza alla mano di Battista del Moro su invenzione di Tiziano³⁴¹. Nell'edizione curata dal De Angelis delle *Notizie storiche* viene tracciato un preciso profilo biografico dell'autore, che rende conto di molte elaborazioni critiche precedenti ma il breve catalogo di incisioni attribuitegli è inalterato rispetto a quello presentato nel *Manuel* da Huber e Rost³⁴². Solamente con l'opera del Bartsch si giunge ad una prima definizione di un

³³⁷ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 31 Indicazione questa senza ulteriore riscontro nelle fonti precedenti

³³⁸ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, op.cit., p. 338

³³⁹ M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 159 «[...] Parmi ses ouvrages il se trouve 50. beaux paysages qu'il a gravés conjointement avec Baptista Vicentino, de qui nous avons parlé ci-devant[...]».

³⁴⁰ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, II, op.cit, p. 645

³⁴¹ N. 13 in P.J. MARIETTE, *Notes Manuscrites sur les Peintres et les Graveurs*, Parigi, 1740-1770 in *Les Grandes Peintres*, I, Ecole d'Italie, Parigi, 1969, p. 290

³⁴² G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, V, op.cit., pp. 178-181

nucleo preciso di opere realizzate da Battista del Moro basandosi sull'opera del maestro cadorino. Nel *Le Peintre Graveur* vengono individuate come specificamente legate a Tiziano cinque incisioni. Le prime due, quelle in cui Bartsch mostra più dubbi sull'attribuzione, sono un *Riposo in Egitto*³⁴³ e una *Sacra Famiglia*³⁴⁴, la cui attribuzione a Tiziano è riportata dall'autore del testo come dubbiosa attribuzione precedente. Il secondo nucleo è invece costituito da tre incisioni di paesaggio in cui l'attribuzione del Bartsch si fa certa e solida. Questo nucleo è costituito dal paesaggio rappresentante in primo piano quattro mucche di cui una tirata da una figura femminile³⁴⁵ ed un paesaggio con Venere ed Amore³⁴⁶. L'ultima acquaforte di questo nucleo corrisponde a quella attribuita con certezza da Mariette a Tiziano, sicurezza attributiva recuperata e riproposta dal Bartsch. L'autore del *Le Peintre Graveur* individua e descrive però due diversi stati dell'incisione che distingue solamente per la presenza o meno nell'iscrizione contenente il nome di Battista del Moro insieme a quello di Nicolò Nelli³⁴⁷.

³⁴³ N. 3 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 178-179. L'incisione viene attribuita ad un maestro molto abile che Bartsch riconosce in Battista del Moro ma ritiene possibile che, come già sostenuto da altri, l'opera si leghi anche al maestro cadorino. «[...] Repos en Egypt. La Ste. Vierge allaitant l'enfant Jésus, pendant que St. Joseph déselle l'ane pour le laisser paitre; ce qui est représenté sur le devant à gauche dans un paysage où l'on remarque quantité de ruines d'anciens édifices situés au bord d'une rivière traversée par un pont d'une Seule arche. On croit que cette pièce est de l'invention du Titien. J. B. del Moro l'a parfaitement bien gravée dans le gout de ce fameux peintre. On lit la gauche d'en bas: Batt.a detto del Moro [...]»

³⁴⁴ N. 8 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 181 «[...] Ste. familie. Ste. Elisabeth présentant à genoux son fils à l'enfant Jésus qui lui donne la bénédiction, étant debout entre les bras de sa sainte mère, laquelle est assise auprès de St. Joseph, au devant d'un portique décoré d'un ordre rustique. Le fond à gauche présente un berger gardant un troupeau de moutons sur le bord d'un ruisseau qui fait une petite chute d'eau. Cette estampe est gravée par un maitre habile qui ne est désigné par aucune marque, mais qui est, suivant toutes les apparences, Jean Bapt. del Moro; peut être même que l'invention en est aussi de lui, quoiqu'elle soit attribuée par quelques uns à Titien. [...]»

³⁴⁵ N. 25 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 191 «[...] Le paysage à la vache traite. Paysage où l'on voit sur le devant quatre vaches dont l'une est traite par une femme. Vers la droite un paysan verse de l'eau d'un grand seau dans un autre qui est plus petit. On remarque dans le fond de ce même coté une villageoise portant deux seaux attachés aux deux bouts d'un bâton. Sans marque. Cette pièce est de l'invention de Titien et gravée, suivant toute apparence, par J. B. del Moro [...]».

³⁴⁶ N. 27 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 192-193 «[...] Le paysage à la Vénus. Vénus couchée près de l'Amour qui semble être endormi, sur le bord d'une rivière traversée par un grand pont de pierre, sur lequel passent quelques cavaliers et deux voitures remplies de femmes qui se dirigent vers la droite. Pièce gravée d'après un dessein du Titien, par un maître que l'on a tout sujet de croire J.B. del Moro [...]».

³⁴⁷ N. 26 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 191-192 «[...] Le paysage au betail. Paysage où l'on a représenté sur le devant plusieurs vaches et moutons dans un parc au devant d'une caverne. Au milieu une femme donne à boire dans un seau à une vache que trait un paysan, pendant qu'un jeune patre donne à manger à d'autres vaches. A gauche s'élève une montagne, au sommet de laquelle on remarque deux garçons gardant un petit troupeau de moutons et de chèvres. Dans le fond droite, plusieurs hommes sont occupés à décharger un bateau amarré près du bord d'une rivière dont la

Più confuse sono le notizie nelle fonti storiche riguardanti le incisioni di Giovan Battista e Giulio Fontana da soggetti di Tiziano. Riguardo l'attività incisoria di Giovan Battista, il primo a darne memoria è Ridolfi che riporta come della *Battaglia di Cadore*, dipinta da Tiziano nella sala del Maggior Consiglio e andata distrutta nell'incendio, si conservi memoria «[...] dell'invention in istampa del Fontana [...]»³⁴⁸. Il *Catalogue* del 1666 non riprende il testo del Ridolfi ma unendo nello stesso passo l'attività incisoria di Battista del Moro, Giovan Battista, Giulio e Domenico Fontana mette generalmente in rapporto l'opera del gruppo di incisori con Tiziano e Parmigianino³⁴⁹. De Marolles cita singolarmente alcune stampe: un grande *Giudizio Universale*, un *Gesù portacroce*, un



Figura 26. Anonimo, da Tiziano, *Battaglia di Cadore*, 1570, acquaforte, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. 1888,0807.2

vue se perd dans le lointain. Cette pièce est gravée d'après un dessein du Titien. On lit à la gauche d'en bas: *Batista del moro Ver. F- Nicolo Nelli exc.* [...] On a de ce morceau deux épreuves. *La première* ne porte que l'adresse de *Nicola Nelli exc.*, le nom de *B. del Moro* y manque. *La seconde* est retouchée, et porte le nom de *B. del Moro* outre l'adresse de *Nelli* [...]».

³⁴⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 166

³⁴⁹ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*[...], 1666, op.cit., pp. 23-24

San Giovanni nel deserto, un *Martirio di San Pietro Martire*, un *Martirio di San Lorenzo*, due *Storie di Romolo*, quattro paesaggi da Tiziano (probabilmente di Battista del Moro) e un' *Andromeda*³⁵⁰. Nel 1700 Le Comte attribuisce all'attività incisoria di Battista Fontana un *Cristo Morto*³⁵¹ e, riprendendo il De Marolles, un *Martirio di San Pietro Martire* non esplicitandone, però, il legame con il maestro cadorino. L'autore del *Cabinet* sottolinea però come il *Martirio di San Pietro martire* del Fontana sia più piccolo rispetto a quello inciso da Cornelis Cort³⁵². Questa nota viene ripresa anche da Papillon, il quale, probabilmente leggendo in modo incorretto il passo del Le Comte, ritiene l'opera un'incisione su legno e non su rame³⁵³. Il primo a riprendere l'indicazione del Ridolfi è Basan. Già dalla prima edizione del *Dictionnaire*, Battista Fontana è indicato prevalentemente come acquafortista legato a numerosi maestri tra i quali ha realizzato per Tiziano la *Battaglia di Cadore*, già dipinta in Palazzo Ducale³⁵⁴. Gori Gandellini attribuisce a Tiziano un «[...] Trionfo della Religione perseguitata dall'Eresia [...]»³⁵⁵ che non trova riscontro nelle fonti precedenti. Cita inoltre la *Battaglia di Cadore* come ulteriore incisione del Fontana da Tiziano. Similmente l'opera è citata anche da Strutt che però ritiene le incisioni del Fontana «[...] by no means correctly drawn; yet in the execution we see some appearance of the hand of the master [...]»³⁵⁶. Oltre alla *Battaglia di Cadore*, Strutt cita anche il *Martirio di San Pietro martire*, pur non esplicitandone

³⁵⁰ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*[...], 1666, op.cit., p. 24

³⁵¹ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 26 «[...] Battista Fontana de Veronne a gravé en 1573 un sujet de Christ mort, il a gravé aussi la mort de Saint Pierre le martyr dans le bois; le sujet est plus petit que celui de Corneille Cort [...]».

³⁵² F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 26

³⁵³ J.M. PAPIILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, op. cit., p. 230 «[...] Battista Fontana de Verone, Peintre et Graveur, en cuivre et en bois qui vivoit en 1573, a gravé en bois la mort de Saint Pierre le martyr; Sujet plus petit que celui de Corneille Cort [...]».

³⁵⁴ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, 1767, pp. 205-206 «[...] La Bataille de Cadore donnée entre les Impériaux & les Vénitiens m. p. en t. d'après le Titien [...]».

³⁵⁵ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, II, op. cit., p. 32 «[...] Pittore Veronese intagliò la morte di S Pietro Martire. Il Giudizio Universale. Nel 1573 un Cristo morto. Da Tiziano il Trionfo della Religione perseguitata dall'Eresia, fatto dal detto Professore a gloria dell'Imperator Carlo V. Il fatto di armi seguito a Cadore fra gli Imperiali, ed i Veneziani, dipinto dal detto in Venezia nella Sala del gran Consiglio, la quale da un incendio rimase poi consunta [...]».

³⁵⁶ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 301

l'origine tizianesca. Allo stesso modo ne esplica però il rimando alle incisioni recanti il medesimo soggetto eseguite da Martino Rota e Le Fevre. Strutt inoltre è il primo a sostenere che Papillon interpreti in modo incorretto De Marolles e Le Comte³⁵⁷. Nel breve catalogo presente nelle *Notices*, Huber cita alcune opere, tra cui compaiono il *San Pietro Martire* e la *Battaglia di Cadore*, solo quest'ultima è però riferita da Huber a Gian Battista Fontana³⁵⁸. Le due incisioni più note ricompaiono anche nel *Manuel* di Huber e Rost³⁵⁹, dove per la prima volte si avvicina il *Martirio* al dipinto realizzato da Tiziano e all'incisione con identico soggetto realizzata da Martino Rota. Mariette attribuisce invece a Battista Fontana su soggetto di Tiziano solamente il *Martirio*³⁶⁰. Il De Angelis³⁶¹ si limita a riportare il catalogo del *Manuel* mentre sicuramente più consistente è il numero di opere individuate da Bartsch in riferimento al Fontana e al maestro cadorino. Nel *Le Peintre Graveur* vengono attribuite più opere a Giovan Battista Fontana. Sul *San Giovanni Battista* è mantenuto il dubbio circa l'intervento originario di Tiziano³⁶². Dubbio che invece non sussiste per il *Martirio di San Pietro Martire*, del quale Bartsch

³⁵⁷ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 301 «[...] *The battle of Cadora, between the imperial troops and the Venetians*, a middling sized plate, length-ways, from Titian. *The martyrdom of a saint in a forest*, a middling sized upright plate, Martin Rota and Le Fevre both engraved from this picture. Papillon, mistaking Marolles and Le Comte, says, that this subject was engraved by this subject on wood, whene nothing can be more contrary to truth [...].»

³⁵⁸ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 350 «[...] *La Bataille de Cador, entre les Vénitiens & les Imperiaux*, JB Fontana fc [...].»

³⁵⁹ N. 3 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 175 «[...] *Le Martyre de St. Pierre de l'Ordre des dominicains dans une forêt, d'après un fameux tableau du Titien, gravé aussi par M.Rota. in-fol [...]*» e N. 4 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 175 «[...] *La Bataille de Cadore gagnée par les Vénitiens sur les Impériaux, d'après le Titien, pièce marquée: Julius Veron. Fec. Gr. in-fol. en t. [...]*».

³⁶⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 315 «[...] *St Pierre, martyr, de l'ordre de St Dominique, mis à mort par un assassin aposté par des hérétiques. Dessiné et gravé à l'eau forte par N. Cochin, d'après le celebre tableau du Titien qui est à Venise dans l'église de S' Jean et Paul. — Une autre estampe du même tableau, gravée à l'eau forte par Jean Baptiste Fontana ; celle cy est la moins fidèle et ne paroist même avoir été faite que sur un dessein [...]*».

³⁶¹ NN. III-IV in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, X, op.cit., p. 23 «[...] *Il Martirio di S. Pietro dell' Ordine dei Predicatori, in una foresta. Da un famoso quadro di Tiziano. Pezzo marcato: Julius Fontana Veron. fec. , gr. in fol. in tr. La Battaglia di Cadore, riportando in essa la vittoria i Veneziani sopra gl' Imperiali al tempo di Carlo V, pezzo marcato Julius Fontana Veron. fec., gr. in fol. in tr. [...]*».

³⁶² N. 21 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 226 «[...] *St. Jean Baptiste. Il est assis à gauche, au pied d'un arbre dans sa solitude. Il regarde le ciel les mains croisées sur la poitrine. L'agneau se repose à terre près de lui. Le fond à droite offre une rivière traversée par un pont de bois, sur lequel on remarque un homme à cheval. Sans marque. Cette estampe a été gravée par J. B. Fontana d'après un dessein qui est peut-être aussi de son invention, quoique quelques uns le croient du Titien. [...]*».

riporta la presenza dell'iscrizione «[...] TITIANUS INVENTOR – Jo. Baptista Fontana incidebat [...]»³⁶³ che fugge ogni dubbio. Bartsch inoltre attribuisce al Fontana su disegno di Tiziano anche una *Diana*³⁶⁴ ed un *Andromeda*³⁶⁵ prive però di iscrizione che possa certificarne l'autorialità.

Su Giulio Fontana le notazioni critiche sono ancora meno frequenti e precise. Il primo testo in cui viene fatto riferimento all'attività incisoria di Giulio è il *Catalogue* del 1666. In questo testo il De Marolles nella medesima voce mette insieme l'attività incisoria di più incisori anche molto diversi, rendendo difficile tracciare con definizione cosa venga attribuito a ciascuno di essi³⁶⁶. Vi sono, però, alcune eccezioni, tra le quali una stampa di carattere allegorico che viene attribuita a Giulio Fontana³⁶⁷. Le Comte mette insieme nuovamente Giulio e Domenico Fontana indicando entrambi come originari di Verona ed incisori³⁶⁸. Giulio viene solo nominalmente citato dal Gori Gandellini³⁶⁹ mentre una maggiore attenzione gli è riservata dallo Strutt. Nel *A Biographical dictionary* Giulio non viene più ritenuto fratello di Domenico ma di Giovan Battista e viene generalmente

³⁶³ N. 23 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 227 «[...] St. Pierre Martyr. St. Pierre martyr de l'ordre de St. Dominique, mis à mort par un Manichéen. Vers la droite d'en bas, sur une Pierre, est écrit: TITIANVS INVENTOR. — Jo. Fontana incidebat. D'après le fameux tableau du Titien qui étoit autrefois à Vénise dans l'église de St. Jean et Paul [...]».

³⁶⁴ N. 54 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 234 «[...] Diane. Diane poursuivant Orion qui est changé en une nue. Sa course est dirigée vers la droite; elle est accompagnée de deux chiens. Sans marque. On prétend que cette pièce qui paroît être gravée par J. B. Fontana, est de l'invention du Titien. Elle ne porte point de marque [...]».

³⁶⁵ N. 56 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 235 «[...] Andromède. Andromède exposée à un monstre marin, et délivrée par Persée que l'on voit en l'air à la gauche ile l'estampe. Sans marque. On pretend que cette pièce est gravée par J. B. Fontana, d'après l'invention du Titien [...]».

³⁶⁶ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce* [...], 1666, op.cit., pp. 23-24

³⁶⁷ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce* [...], 1666, op.cit., p. 24 «[...] La Religion de Cesar se prosternant toute nue devant la Valeur & la Paix, en de Jules Fontane [...]».

³⁶⁸ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 26 «[...] Il y a encore Julio &c Domenico Fontana de Vérone; ce dernier inventa les machines nécessaires pour l'élevation de l'obelisque du tems du Pape Sixte V [...]».

³⁶⁹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, II, op. cit., p. 32



Figura 27. Giulio Fontana, da Tiziano, *La Virtù dell'Impero soccorre la Religione*, post 1568, acquaforte, Londra, British Museum, Department of Drawings and Prints, inv. 1874,0808.459

accompagnato dalla pace, al soccorso della religione attacca dall'eresia in forma di *Idra*³⁷³ per entrambe le incisioni Mariette sottolinea come l'incisione derivi da un'opera

considerato l'esecutore di molte incisioni benché non ne venga definito un preciso catalogo³⁷⁰. Huber e Rost inseriscono la *Battaglia di Cadore* tra le incisioni realizzate da Gian Battista Fontana ma riportano l'iscrizione presente nella stampa che di fatto ne attribuisce l'esecuzione a Giulio Fontana³⁷¹. Mariette recupera e amplia quanto scritto in precedenza da De Marolles e Huber. Giulio Fontana viene citato così, per quanto riguarda i soggetti legati a Tiziano, come incisore della *Battaglia di Cadore*³⁷² e dell'allegoria rappresentante il *Valore di Carlo V che arriva,*

³⁷⁰ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 301 «[...] Giulio Fontana, who, according to Le Comte, was from Verona, and probably, if that be truth, of the same family with the preceding artist. He is also said to have engraved several plates [...]».

³⁷¹ N. 4 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 175. L'iscrizione trascritta da Huber e Rost è «[...] Julius Fontana Veron.fec. [...]»

³⁷² P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 326 «[...] Le combat donné à Cadore entre les Vénitiens et les Impériaux. Ce tableau avoit été peint par le Titien dans la salle du grand conseil à Venise, et il y fuit brulé lors de l'incendie du palais. Jules Fontana en a gravé à l'eau forte l'estampe qui se trouve icy. Vasari nomme cette action la déroute de Giaradda [...]».

³⁷³ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 327 «[...] La Valeur de l'empereur Charles Quint venant, accompagné de la Paix, au secours de là Religion, qui est attaquée par l'hydre de l'Hérésie. Gravé à l'eau forte par Jules Fontana. — Ce tableau — peint pour l'empereur par le Titien — est en Espagne; il est dans un des chapitres du monastère de l'Escorial [...]».

pittorica, quasi a voler escludere un coinvolgimento diretto di Tiziano nella realizzazione delle incisioni. Nel *Le Peintre Graveur* viene ripresa la modifica fatta da Huber e Mariette alla tradizionale attribuzione a Giovan Battista della *Battaglia di Cadore*. Sulla base dell'iscrizione riportata estesamente dal Bartsch stesso³⁷⁴ sembra, però, possibile ritenere che almeno per la *Battaglia di Cadore* il coinvolgimento di Tiziano nella realizzazione dell'incisione, dove viene esplicitamente indicato come «[...] inventor [...]» sia maggiore rispetto a quanto ritenuto da Mariette. L'esecuzione della famosa incisione viene dunque riferita con certezza all'attività di Giulio che rimane, però, praticamente sconosciuta alle fonti con l'esclusione di queste due opere. Per quanto riguarda le incisioni esplicitamente riferite al maestro cadorino il De Angelis nella seconda edizione delle *Notizie storiche* alla voce biografica di Giovan Battista Fontana, forte della presenza dell'iscrizione, segue Huber, Mariette e Bartsch nell'attribuire la *Battaglia di Cadore* a Giulio Fontana³⁷⁵. Assolutamente nuova ed unica è invece la presenza dell'iscrizione con la firma di Giulio Fontana come incisore anche del *Martirio di San Pietro martire*, opera che da tutte le altre fonti precedenti e coeve viene attribuita a Gian Battista³⁷⁶.

Un nucleo di incisioni più coeso e consistente è quello tradizionalmente attribuito a Martino Rota. Poco considerate dalla critica recente³⁷⁷, queste incisioni erano invece molto considerate ad inizio XIX secolo. Infatti si considerava il Rota quasi come un sostituto di Cornelis Cort nella bottega di Tiziano quando il principale incisore dell'artista cadorino non era presente a Venezia. Secondo la ricostruzione di Dominique Allart e Paola Moreno in «[...] quel suo bellissimo Adoni con la Venere, ché quelle due stampe di questa historia, le quali qui inanzi sono state intagliate, non satisfanno niente del mondo all'honor et riputatione di Vostra Signoria [...]»³⁷⁸ sarebbero identificabili, appunto con le due versioni della medesima incisione correntemente attribuite a Giulio Sanuto e

³⁷⁴ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 214. L'iscrizione trascritta da Bartsch è «[...] Titianus inventor. Julius Fontana Veron. Appresso Luca Guarinoni 1569 [...]».

³⁷⁵ N. IV in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, X, op.cit., p. 23

³⁷⁶ N. III in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, X, op.cit., p. 23 «[...] Pezzo marcato. Julius Fontana Veron. fec.gr.in fol.in tr [...]».

³⁷⁷ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Alinari, 2016, pp. 172-173

³⁷⁸ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lamponio a Tiziano Vecellio [...]*, op.cit.p. 282

Martino Rota. La lettera del Lampson non chiarisce il dubbio contemporaneo, in ragione di una fama evidente e dell'impossibile fraintendimento tra Lampson e Tiziano stesso: entrambi avevano infatti ben chiaro di quali incisioni si stesse parlando. Minore deve essere stata la fama presso le fonti antiche, come meno nota è l'attività incisoria di Martino Rota per Tiziano tanto che in *Sculptura* John Evelyn scrive del Rota, appunto, solamente in relazione con il *Giudizio Universale* di Michelangelo³⁷⁹. Michel de Marolles è il primo ad avvicinare le incisioni del Rota con l'attività di Tiziano³⁸⁰. Questa indicazione rimane però abbastanza isolata nelle fonti successive, tanto che sia Baldinucci³⁸¹ che Pellegrino Orlandi³⁸² attribuiscono al Rota il *Giudizio di Michelangelo* ed altre incisioni da Raffaello e Federico Zuccari ma in nessuno dei due testi viene citato il maestro cadorino. Le Comte³⁸³ recupera l'indicazione del De Marolles mentre Basan è il primo a redigere un catalogo più ricco e preciso con attente descrizioni delle singole opere citate. All'interno vengono indicati tre bulini da Tiziano: la *Maddalena penitente a mezza figura*³⁸⁴, il *Martirio di San Pietro Martire*³⁸⁵ e il *Prometeo lacerato da un avvoltoio*³⁸⁶. Gori Gandellini riprende il testo di Basan ma cita come derivate da Tiziano solo il *Martirio di San Pietro* e la *Maddalena*³⁸⁷. Strutt riprende le attribuzioni fatte da

³⁷⁹ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 53 «[...] And about this age, or a little after, flourished *Martin Ruota*, famous for his Judgement after *Michael Angelo* in a small volume, much to be preferred to that which is commonly sold at Rome in so many sheets likewise his *St. Anthony* and divers more [...]».

³⁸⁰ M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*[...], 1666, op.cit., pp. 33, 41-42

³⁸¹ F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, ed. critica a cura di E. Borea, Torino, 2013, Giulio Einaudi editore, p. 7

³⁸² P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, op.cit., p. 318

³⁸³ F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, op.cit., p. 73 «[...] Martin Rota Sibinicensis excellent Graveur, dont il y avoit 45. pieces de son invention, et d'après le Titien, [...]».

³⁸⁴ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, op.cit., p. 422 «[...] La Magdeleine pénitente, en demi-fig. p. p. en d'après le Titien [...]».

³⁸⁵ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, op.cit., p. 422«[...] Le Martyre de S. Pierre, de l'Ordre des Dominiquains. p. p. en h. d'après le même [...]».

³⁸⁶ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, op.cit., p. 422«[...] Prométhée déchiré par un Vautour. p. p. en h. id. [...]».

³⁸⁷ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, II, op. cit., pp. 171-172 «[...] Da Tiziano il rinomato S. Pietro Martire dell'Ordine de Predicatori; quadro ch'è posto nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia. Dal detto la mezza figura della Maddalena penitente con i capelli sparsi [...]».

Basan, ricompare quindi anche l'attribuzione del *Prometeo incatenato*³⁸⁸. Nelle *Notices generales* di Huber sono invece indicate come incisioni tratte da Tiziano il *Martirio di San Pietro*³⁸⁹ ed un'incisione descritta come raffigurante una *Ninfa attaccata da un drago e salvata da un cavaliere su un grifone*³⁹⁰. Qualche anno più tardi lo stesso Huber nel *Manuel* amplia il catalogo del Rota. Nel catalogo ricompaiono le tre incisioni già indicate da Basan ma non vi è traccia dell'opera descritta nelle *Notices*³⁹¹. Nuova è invece l'attribuzione di un'incisione rappresentante il tributo di Cesare, del quale Huber riporta l'iscrizione che esplicita il «[...] *Titianus inventor* [...]»³⁹². Tutte queste attribuzioni vengono riproposte dal De Angelis³⁹³ nella seconda edizione delle *Notizie storiche*. Più numerose sono invece le opere di cui Mariette discute l'attribuzione dell'invenzione al maestro cadorino. Una *Strage degli Innocenti*, datata 1569, viene attribuita a Tiziano ma è già lo stesso Mariette ad esprimere la poca fondatezza di questa attribuzione³⁹⁴. Sicuro è invece il riferimento in relazione all'opera seguente, anch'essa datata 1569, rappresentante il *Riposo della Vergine con la Sacra Famiglia e Giovanni Battista*³⁹⁵. Le

³⁸⁸ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 277 «[...] *The Martyrdom of St. Peter the Dominican*, a middling-sized upright plate, from Titian. *Mary Magdalen*, a half figure, a small upright plate, from the same painter. *Prometheus chained to the rock*, a middling-sized upright plate, from the same [...]».

³⁸⁹ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349 «[...] Martyre de St Pierre de l'ordre des Dominicains, Mart. Rota sc. [...]».

³⁹⁰ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349 «[...] Une Nymphé attaquée par un dragon & secouru par un Chevalier, monté sur un griffon, M. Rota sc.[...]».

³⁹¹ N. 6-7-8 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 167 «[...] 6. Martyre de Ste. Pièrre de l'ordre des Dominicains. Gr. in-fol. d'après le Titien. 7. La Madeleine d'après le Titien, in-4. 8. Prométhée déchiré par un vautour, d'après le même in-4 [...]».

³⁹² N. 5 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 166 «[...] Le Tribut de César, trois figures jusqu'aux genoux. Titianus inven. Martiuo Ruota Sebenzan. fece. in-fol. [...]».

³⁹³ N. V-VI-VII-VIII in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XIV, op.cit., p. 11 «[...] V. Il Tributo di Cesare. Tre figure fino al ginocchio, *Titianus inv.*, *Rota Sebenzan fec.*, in fol. VI. Il Martirio di S. Pietro dell'Ordine dei Domenicani, *gr. in fol. da Tiziano*. VII. S. Maddalena Penitente, mezza figura, *da Tiziano*, in 4. VIII. Prometeo lacerato dall'avvoltoio, dal *medesimo*, in 4 [...]».

³⁹⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 24 «[...] Le massacre des Innocens, gravé en 1569; on en attribue l'invention au Titien avec peu de fondement Cette pièce est assez commune; la composition en est asset mauvaise et très froide, et tient plus de la manière fiorentine que d'aucune autre. Elle est gravée d'une manière fort insipide. — Martin Rota Sebenzan. F. Appresso Luca Guarinoni, 1569 [...]».

³⁹⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 24 «[...] La Se Vierge se reposant à l'ombre d'un arbre; elle tient l'enfant Jésus entre ses bras, et est assise au milieu de St Joseph et de St Jean-

due incisioni analizzate successivement da Mariette e rappresentati *Cristo alla colonna*³⁹⁶ e la *Crocefissione*³⁹⁷, come la *Strage degli Innocenti*, sono note alle fonti e presenti nel catalogo del Rota almeno dalle indicazioni di Strutt³⁹⁸ ma vengono tutte e tre indicate come opere di invenzione autonome del Rota. Mariette ritiene possible l'attribuzione di un'incisione rappresentante *San Domenico che getta a terra un demonio*³⁹⁹, mentre sicura è la derivazione dal *Battista* di Tiziano in Santa Maria Maggiore della stampa di traduzione che però non reca la firma del Rota⁴⁰⁰. Seguono due stampe ben descritte da Mariette ma note dalle fonti precedenti: il *Martirio di San Pietro martire*⁴⁰¹ e la *Maddalena a mezza figura*⁴⁰². Queste due incisioni sono analizzate nell'*Abecedario* insieme ad altre due incisioni, rappresentanti un *San Pietro martire che scrive*⁴⁰³ ed una *Maddalena in ginocchio* in cui il riferimento al maestro cadorino è molto

Baptiste qui luy apporte des fruicts. Gravé en 1569, d'après le Titien. Le tableau doit être merveilleux; l'estampe, toute mal exécutée qu'elle est, le promet ; il est, je pense, à l'Escorial [...].

³⁹⁶ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 25 «[...] Jésus Christ attaché à la colonne et souetté par ses bourreaux. Gravé 1568, d'après le Titien — A été aussy. gravé par Baptiste Franco, et il n'est pas sûr que ce soit d'après le Titien [...].»

³⁹⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 25 «[...] Jésus Christ crucifié au milieu de deux; St. Magdeleine est à genoux au bas de la croix, et d'autre coté est' la S. Vierge et St Jean. Cette pièce, qui est fort rare, est d'après un dessein du Titien. Se Magdeleine est veue par le dos, et sur le devant est un squelette estendu par terre. — Le nom de Lucas Guarinoni est dessus un coin de la planche. — Le nom du Titien n'y est pas; elle est cependant bien d'après lui, mais mal exécutée [...].»

³⁹⁸ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 277

³⁹⁹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., pp. 27-28 «[...] St. Dominique terrassant le démon. Cette pièce a de la manière du Titien; elle paroît estre de son invention. — Lucae Bertelli formis. Martinus Rota F.—Elle n'est pas commune [...].»

⁴⁰⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 28 «[...] St Jean Baptiste debout, montrant l'Agneau de Dieu, d'après le tableau du Titien qui est dans l'église de Se Marie Majeure, à Venise. Gravé par Martin Rota; il n'y a mis ni son nom ni sa marque, mais seulement le nom de Titien: Ticianus inventor et celui du marchand: Claudii Duceti formis [...].»

⁴⁰¹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 28 «[...] Le martyre de St Pierre, de l'ordre des Frères prescheurs. Cette pièce est parfaitement bien exécutée, et d'après un des tableaux du Titien de la plus grande réputation — qui est St Jean et Paul, à Venise. —Lucae Guerinoni formis. Le nom du Titien et de Martin Rota tout au long, se trouvent sur une table pendue à un arbre. C'est une des plus belles pièces de M. Rota [...].»

⁴⁰² P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 29 «[...] Se Magdelaine pénitente dans le désert, en demy corps. — Ant. Vénatio episcopo Agriensi dicat Titianus. Mart. Roia Sibinicensis. Il a gravé un portrait de ce personnage. C'est une copie de celle de Corn. Cort; aux bonnes épreuves on trouve le nom de Lucae Guerinoni form., Ce qui a été effacé dans la suite; et alors on trouve gravée sur la planche une petite tablette sans rien dedans; il en est de même de la pièce suivante. —Autre du mesme sujet, traité différemment, aussi en demy corps. D'après Titien et rares [...].»

⁴⁰³ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 28 «[...] St Pierre martir, religieux dominicain, écrivant sur la terre les premières paroles du symbole — Lucae Bertelli for. Le nom de

dubbio⁴⁰⁴. Al noto *Prometeo incatenato*⁴⁰⁵ Mariette aggiunge anche una *Venere ed Adone* che potrebbe essere quella cui Lampson fa riferimento nella lettera a Tiziano⁴⁰⁶. Le ultime opere attribuite all'invenzione del maestro veneziano sono un *Giudizio Universale*, datato 1576⁴⁰⁷, i *Ciclopi*⁴⁰⁸ ed una *Danae*⁴⁰⁹. Ne *Le Peintre Graveur* tutte queste attribuzioni vengono riprese e discusse. Se per la *Strage degli Innocenti* Bartsch rifiuta definitivamente l'attribuzione a Tiziano⁴¹⁰, vengono invece riprese e confermate per il *Cristo alla colonna*⁴¹¹, la *Crocefissione*⁴¹² ed il *Riposo della Vergine*, della quale l'autore

Marlin Rota n'y étoit écrit qu'à la plume. — Cette pièce a encore beaucoup de la manière du Titien, mais on ne l'oseroit l'assurer, et elle est rare à trouver [...].»

⁴⁰⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 29«[...] Se Magdelaine a genoux regardant deux anges qui sont dans une gloire et qui luy offrent une palme. Gravé en 1570 — C'est du moins la date de l'année que la planche a été mise au jour. — L'on tient que le Titien est inventeur de cette pièce. — Si cela est le graveur a tellement déguisé manière du peintre qui il est méconnoissable — Joan. Delphino Torcellen. D. Claudi Duchei formis 1570. Le nom de Martin Rota y est tout du long [...].»

⁴⁰⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 31 «[...] Prométhée attaché sur le mont Caucase et déchiré par un vautour. Gravé en 1570, d'après le Titien. Ce mesme sujet avoit déjà été gravé quatre années par Con. Cort; celle cy en est une copie [...].»

⁴⁰⁶ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 31 «[...] Venus tachant de retenir Adonis qui s'en va à la chasse, d'après le Titien; c'est une des pièces de l'oeuvre que les curieux recherchent davantage et l'une des plus difficiles à trouver, surtout bien imprimée. — Martinus Rota formis. C'est la seule pièce de son oeuvre avec une pareille — C'est une des pièces les plus considérables de l'oeuvre. — Aux moindres épreuves, le nom de L. Bertelli formis et huit vers italiens au bas de la planche [...].» e D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio [...]*, op.cit.p. 282

⁴⁰⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 30 «[...] Le mesme sujet traité différemment et gravé en 1576, d'après le Titien. C'est encor une des pièces de l'oeuvre faite avec le plus de soin. — Rodolpho II Rom. Imp. à Martino nota dicatum. MDXXVI [...].»

⁴⁰⁸ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 32 «[...] ce sont les cyclopes d'après le Titien, gravé en 1572, que quelques-uns donnent mal à propos à C. Cort.

⁴⁰⁹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 32 «[...] et une cinquième qui est une Danae, d'après le Titien [...].»

⁴¹⁰ N. 1 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 248 «[...] Le massacre des innocens. Composition de beaucoup de figures que l'on attribue au Titien, mais avec peu de fondement. Elle paroît plutôt appartenir Jean Baptiste Franco. On remarque dans le fond droite, la Vierge et St. Joseph s'enfuyant en Egypte avec l'enfant Jésus nouvellement né. On lit en bas, vers la gauche: *Martin Rotta Sebenzan F.*, et vers la droite: *Appresso Luca Guarinoni. M. D. IXIX [...].»*

⁴¹¹ N. 7 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 250«[...] Jésus Christ attaché à la colonne et fouetté par les bourreaux. D'après le Titien. On lit à la gauche d'en bas: *Martin Ruota Sebenzan f.* 1568. Les épreuves postérieures portent cette adresse: *Luca Bertelli Exc.* gravée à la droite d'en bas [...].»

⁴¹² N. 8 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 251 «[...] Jésus Christ crucifié au milieu des deux larrons. Ste. Madelaine est à genoux au pied de la croix du Sauveur: à gauche se voit la Vierge, à droite St. Jean. D'après un dessein du Titien. On lit à la droite d'en bas: *Martin Rota F.* — *luca guerinoni.* Cette pièce est, des premières manières de *M. Rota* [...].»

riporta la presenza dell'iscrizione «[...] *Titianus Inventor. 1569* [...]»⁴¹³. A queste Bartsch aggiunge un'incisione rappresentante «[...] *Les Juifs interrogant Jesus Christ* [...]»⁴¹⁴, di cui riporta anche la presenza dell'iscrizione di attribuzione al maestro cadorino. Bartsch rimane possibilista sull'attribuzione del *San Domenico*⁴¹⁵ e del *San Pietro martire che scrive*⁴¹⁶, mentre è certa l'attribuzione del *Martirio*⁴¹⁷ di cui riporta anche l'iscrizione. Oltre alla *Maddalena* nota dalle fonti precedenti⁴¹⁸ e quella indicata da Mariette⁴¹⁹, Bartsch ne aggiunge dubbiosamente un'ulteriore al catalogo del Rota⁴²⁰. Riprende inoltre

⁴¹³ N. 2 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 249 «[...] La Ste. Vierge se reposant à l'ombre d'un arbre. Elle a l'enfant Jésus entre ses bras, et est assise au milieu de St. Joseph et de St. Jean Baptiste qui lui apporte des fruits. Vers la droite, un grand ange en cueille d'un arbre. Sur le devant ce même côté se voit l'agneau de Sr. Jean près d'une pièce d'eau animée par deux canards. On lit en bas, au milieu: *Titianus Inventor. 1569*, et vers la droite: *Martin Rota* [...]».

⁴¹⁴ N. 5 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 250 «[...] *Les Juifs interrogant Jésus Christ* une pièce de monnaie au coin de César, en demi-corps. D'après le *Titien*. On lit en bas, au milieu: *Titianus inven. — Ex Typis Lucae Guarinony— Martino Ruota Sebenzam. F.* A gauche et à droite sont quatre distiques Latins. [...] On a de ce morceau des épreuves postérieures, ou l'adresse de Guarinony est effacée, et remplacée par une tablette de la forme de celle dont s'est servi *Marc-Antoine, Aug. Venitien*, etc. [...]».

⁴¹⁵ N. 17 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 255 «[...] *St. Dominique terrassant le démon* qu'il frappe de coups de fouet. Cette pièce a beaucoup de la manière du *Titien*, aussi la croit-on de son invention. On lit au bas de la droite six distiques Latins: *Miste Deo Pater-- reverentia verbi*, un peu plus haut, sur une pierre: *S. Dominicus*, vers le milieu: *Martinus Rota F.* et vers la gauche: *Lucae Bertelli formis* [...]».

⁴¹⁶ N. 19 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 256 «[...] *St. Pierre martyr, religieux Dominicain, écrivant la première parole du Symbole* dans la puossière. Il est à genoux, ayant un sabre enfoncé dans la tête, et tenant un livre de la main gauche. Cette pièce a beaucoup de la manière du *Titien* [...]».

⁴¹⁷ N. 20 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 256-257 «[...] *Le martyr de St. Pierre* de l'ordre des frères prêcheurs. Cette pièce est parfaitement bien exécutée d'après un des tableaux du *Titien* de là plus grande réputation. Sur une tablette attachée à un arbre à mi-hauteur du côté droit de l'estampe, est écrit: *TICIANUS INVENTOR. MARTINUS ROTA F.* — et à la gauche d'en bas: *LUCAE GUERINONI FORMIS*. Cette estampe est cintrée par en haut [...]».

⁴¹⁸ N. 23 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 257-258 «[...] *Ste. Madelaine pénitente* dans le désert, mi-corps. D'après le *Titien*. On lit en bas, au milieu: *Titianus*, à droite: *Martinus Rota Sibenicensis.*, et à gauche une dédicace adressée à *Antoine Verantio, évêque d'Agram*, écrite sur une tablette, au dessous de laquelle on remarque les traces d'une inscription effacée [...]».

⁴¹⁹ N. 22 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 257 «[...] *La Madelaine en pénitence* dans le désert. Elle tient de la main gauche un livre, et a l'autre posée sur sa poitrine. D'après le *Titien*. On lit en bas, à droite: *Martinus Rota*, et à gauche, dans le livre: *Domine exaudi orationem etc.* Au milieu est une tablette, et au-dessous d'elle on remarque les traces d'une inscription effacée [...]».

⁴²⁰ N. 24 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 258 «[...] *Ste. Madelaine* vue de profil et priant les mains élevées. Elle est tournée vers la droite l'on voit en deux anges dont un lui apporte une palme. On croit que ce morceau est gravé d'après le *Titien*. En bas est écrit, à droite: *Martinus Rota Sibenicensis*, à gauche une dédicace adressée à l'évêque *Jean Dephino*. La marge offre quatre vers Latins: *Te gelidas nemoris etc. — Claudi duchetiformis* [...]».

le attribuzioni del *Giudizio Universale*⁴²¹, del *Prometeo incatenato*⁴²² e della *Venere ed Adone*⁴²³.

Diventa necessario ora prendere in esame il corpus principale di incisioni, legate alla figura del maestro cadorino, per numero ed attenzione critica: quello legato alla figura di Cornelis Cort. Vista la fama e la reiterata presenza nelle fonti di questo nucleo di incisioni è possibile fare un'analisi dettagliata e diversificata per singola incisione, come fatto per le xilografie, e non più per nucleo autoriale, come per gli altri incisori su rame.

Seguendo l'ordine in cui vengono elencate da Ridolfi⁴²⁴, prima fonte a tracciare un catalogo dei bulini realizzati da Cort per Tiziano, la prima incisione di cui ripercorrere l'affermazione storico-critica è la *Gloria*. Le prime fugaci notizie su questa incisione, ma di eccezionale rilevanza, sono riscontrabili in alcuni documenti redatti o indirizzati a Tiziano. Un primo riscontro lo si trova nella richiesta di privilegio avanzata dallo stesso Tiziano che afferma di aver «[...] nuovamente fatto metter in stampa [...] un disegno del paradiso [...]»⁴²⁵ mentre nella lettera inviata dal cadorino a Margherita di Parma il 15 giugno 1567, il maestro fa così riferimento alla stampa «[...] havendo io nelli giorni prossimamente passati fatto metter in stampa di rame il disegno della Trinità [...]»⁴²⁶. Mentre una più ampia descrizione di questa stampa è presente nella lettera indirizzata da Lampsonio a Tiziano⁴²⁷. Nella lettera vi è presente infatti un preciso riferimento alla

⁴²¹ N. 29 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 261 «[...] Le même sujet traité différemment, et gravé, à ce que l'on prétend, d'après le Titien. On lit dans la marge d'en bas: *Rodolpho II. Rom. Imp. El Germ. Vnzarie. Boemiaeq. Regi inclito. Arch. Austriac. Humill. Clientulus Suppl.e D. D. M. D. LXXVI. Martinus Rota.* [...]».

⁴²² N. 106 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 281 «[...] Prométhée attaché sur le mont Caucase, et déchiré par un vautour. Gravé d'après le Titien. On lit en bas, au milieu: *Titianus*, et vers la gauche: *Martinus Rota, 1570* [...]».

⁴²³ N. 108 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 282 «[...] Venus tachant de retenir Adonis qui s'en va à la chasse. D'après le Titien. C'est une des pièces de l'oeuvre de notre artiste que les curieux recherchent, et dont les bonnes épreuves sont rares. On lit vers la gauche d'en bas: *Martinus Rota formis*. La marge d'en bas contient huit vers Italiens: *Ecco la bella Dea — — suo mal s'appiglia* [...]».

⁴²⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴²⁵ L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, p. 284

⁴²⁶ La lettera è stata pubblicata da E. Müntz in *Les Archives des Arts, recueil des documents inédits ou peu connus par Eugène Müntz, Conservateur de l'école des beaux-arts*, Paris, Librairie de l'art, 1890, pp. 69-70. Recentemente è stata edita nuovamente, corredata da note critiche, in L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, p. 296

⁴²⁷ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio* [...], op.cit.p. 282

stampa e alle capacità di rappresentazione del divino del maestro cadorino, insieme alla notizia della presenza dell'autoritratto di Tiziano, insieme ai ritratti di Carlo V e Filippo II. Queste notizie, se pur brevi, danno un quadro abbastanza già definito dell'opera, permettono di datarla con buona precisione e risultano ancora più rilevanti in quanto direttamente provenienti da Tiziano o da figure a lui vicine. Una notizia simile vien riportata da Vasari nella giuntina⁴²⁸. Il testo dell'aretino sembra indicare però che alla composizione dell'opera l'incisione di Tiziano debba ancora essere stampata o quanto meno non sia ancora stata vista da Vasari, anche se la stampa sembra imminente. Giovanni Baglione parla generalmente delle «[...] carte [...] del mirabile Tiziano [...]»⁴²⁹ mentre, come già sottolineato, è Ridolfi che nella *Vita di Tiziano* inserisce ricche informazioni ed un primo catalogo di opere. *La Gloria* vi è indicata come «[...] il Paradiso già dipinto per lo Imperadore, [...]»⁴³⁰. Evelyn⁴³¹ si limita a tradurre il testo di Ridolfi mentre Sandrart⁴³² descrive l'opera come una *Gloria celeste* che congiunge Carlo V ed il figlio Filippo II con alle spalle alcune figure di santi e patriarchi. Nel *Dictionnaire* l'opera ricompare indicata come «[...] Le Paradis [...]»⁴³³ come anche in Strutt⁴³⁴ che però data l'opera con certezza al 1566 mentre Huber⁴³⁵ specifica la presenza di patriarchi e santi.

⁴²⁸ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, op. cit., pp. 165-166 «[...] In Vinezia, di ordine di Carlo Quinto, fece in una gran tavola da altare Dio in Trinità dentro a un trono, la Nostra Donna e Cristo fanciullo con la colomba sopra, et il campo tutto di fuoco, per lo Amore, et il Padre cinto di Cherubini ardenti: da un lato è il detto Carlo Quinto e dall'altro l'imperatrice, fasciati d'un panno lino, con mani giunte in atto d'orare, fra molti Santi, secondo che gli fu comandato da Cesare, il quale, fino allora nel colmo delle vittorie, cominciò a mostrare d'avere animo di ritirarsi, come poi fece, dalle cose mondane, per morire veramente da cristiano timorato de Dio e disideroso della propria salute. La quale pittura disse a Tiziano l'imperatore che volea metterla in quel monasterio dove poi finì il corso della sua vita; e perché è cosa rarissima, si aspetta che tosto debba uscire fuori stampata [...]».

⁴²⁹ G. BAGLIONE, *Intagliatori*, Roma, 1642, ed. note ed introduzione a cura di G.M. FARA, Pisa, Edizioni delle Normale, 2016, p. 27

⁴³⁰ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴³¹ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66 «[...] We mentioned *Titian*, for about 1570 *Corn. Cort* did use to work in that famous painters house, and Graved for him that *Paradise* he made for the emperor [...]».

⁴³² J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, 1683, p. 196

⁴³³ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, op.cit., p. 146

⁴³⁴ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 220 «[...] *Paradise*, a large upright plate, from *Titiano*, dated 1566[...]

⁴³⁵ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349 «[...] *Le Paradis* avec les Saints de l'ancien & du nouveau testament, *Corn. Cort* [...]».

Più ampia è la descrizione di Gori Gandellini⁴³⁶ che da Sandrart riprende la presenza della famiglia imperiale. Heinecken nell'ampio catalogo legato a Cort cita l'opera come «[...] La piece de tous les Saints ou la Ste. Trinité [...]»⁴³⁷ mentre compare nel catalogo redatto da Huber e Rost indicato come una Trinità «[...] ou la pièce nommée la Toussant [...]»⁴³⁸. Infine Mariette cita *il Paradiso* tra le opere realizzate nel 1566 da Cort per Tiziano⁴³⁹.



Figura 28. Cornelis Cort, da Tiziano, *La Gloria*, 1566, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6515

⁴³⁶ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 «[...] La Gloria Celeste, nella quale Tiziano rappresentò Carlo V Imperatore, la di lui Consorte, e Filippo II di lui figlio; avendo posto nella parte davanti Mosè, e Noè, con altri Santi; (questa gran tela è in Spagna nell'Escorial) [...]».

⁴³⁷ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 349

⁴³⁸ N. 4 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, Zurigo, chez Orell, Gessner, Fuesslin, et Comp., 1800, p. 125

⁴³⁹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., pp. 312-313 «[...] La Se Trinité adorée dans le ciel par les saints et par l'empereur Charles Quint, Philippe second, roy d'Espagne, et le reste de la famille impériale, qui y est introduite par les anges. Le Titien s'est aussy représenté dans ce même tableau, qu'il peignit par ordre de Charles Quint pour estre envoyé en Espagne, ou il se trouve presentement dans l'Escorial, l'estampe en a été gravée au burin par Corneille Cort, en 1566; elle est exécutée avec un grand art, et le dessein y est prononcé fort sçavamment; aussy a-t-elle été faite sous les yeux el la conduite du Titien — Au bas *Titianus*, et l'année 1566 *cum privilegio*; C. Cort n'y a pas mis son nom ; c'est pourtant une des pièces les plus parfaites de son œuvre [...]».

Del *Martirio di San Lorenzo* si trova una prima traccia nella lettera di Lampsonio a Tiziano, probabilmente in un momento in cui la lavorazione dell'incisione era ancora in fase iniziale dato che il Lampsonio scrive di aver visto «[...] certe pezze di un martirio di San Lorenzo di inventione di Vostra Signoria, che diceva eccellentemente⁴⁴⁰». Tiziano stesso scrive di aver inviato due stampe del *San Lorenzo* a Filippo II in una lettera datata 1 Agosto 1571⁴⁴¹. Nell'anonima *Vita di Tiziano* nella descrizione del corrispondente dipinto, l'autore scrive «[...] che fu con molte altre opere di lui da Cornelio Cort Fiammingo intagliato in rame [...]»⁴⁴². L'opera chiaramente compare nell'elenco di incisioni dato da Ridolfi, che però aggiunge il destinatario della stampa, riportando come sia stata fatta «[...] per il Re Cattolico [...]»⁴⁴³. L'opera è citata nell'elenco di incisioni presente in *Sculptura*⁴⁴⁴ e ne viene data inoltre notizia da Boschini nel *Le ricche minere* descrivendo la corrispondente tavola nella Chiesa dei Gesuiti⁴⁴⁵. Anton Maria Zanetti, ben conoscendo la descrizione fornita da Boschini e descrivendo lui stesso la Chiesa dei Gesuiti, testimonia la presenza al suo interno anche dell'incisione di Cort⁴⁴⁶. Relativamente a quest'ultima, la *Descrizione* è la prima fonte in cui si sostiene che la stampa sia modellata sul quadro inviato da Tiziano a Filippo II e non sull'esemplare conservato nella chiesa veneziana. Gori Gandellini descrive attentamente l'opera,

⁴⁴⁰ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio[...]*, op.cit., p. 282

⁴⁴¹ L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, p. 326 «[...] con qualche testimonio della infinita sua munificentia et liberalità, mandandole due stampe del disegno della pittura del beato Lorenzo [...]».

⁴⁴² TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, op.cit., p. 55

⁴⁴³ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁴⁴ J. EVELYN, *Sculptura, [...]*, op. cit., p. 66 Il bulino è qui indicato come «[...] St. Lazarus Martyrdom [...]».

⁴⁴⁵ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, op.cit., p. 12 «[...] Vedesi poi la tavola famosa del Martirio di S. Lorenzo, di Tiziano, intagliata da Cornelio Corte [...]».

⁴⁴⁶ A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733, p. 383 «[...] Entrando in Chiesa a mano sinistra la prima è la famosissima tavola di Tiziano col martirio di S. Lorenzo in tempo di notte; vedesi una stampa di questa intenzione intagliata da Cornelio Cort ma fu questa tratta da un altro simile quadro, che fece Tiziano per il Re Filippo di Spagna differente da questa nel campo avendo il primo il campo con architetture e figure lontane, e l'altro con fumo, nuvole, e due puttini nell'alto [...]».

soffermandosi sugli effetti della luce nel notturno e sulla collocazione della tavola che presenta il medesimo soggetto⁴⁴⁷. Mantiene inoltre l'affermata relazione tra la stampa e il quadro conservato nella Chiesa dei Gesuiti. L'opera è presente anche nei cataloghi stilati da Heinecken⁴⁴⁸, Huber⁴⁴⁹, Huber-Rost⁴⁵⁰, De Angelis⁴⁵¹ e Mariette⁴⁵², che cita l'opera e propone come possibile datazione di questa il 1571, anno individuato dall'autore sulla scorta delle indicazioni date da Ridolfi.



Figura 29. Cornelis Cort, da Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, 1571, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1934-620

⁴⁴⁷ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 «[...] St. Lazarus Martyrdom [...]».

⁴⁴⁸ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 348 «[...] Martire de St. Laurent, d'après le Titien 1571, gr. p. en h. [...]».

⁴⁴⁹ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 348 «[...] St Laurent sur le gril, id [...]».

⁴⁵⁰ N. 3 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 124 «[...] Martyre de St. Laurent; 1571, gr. in fol.[...]».

⁴⁵¹ N. III in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 276 «[...] Martirio di S. Lorenzo; 1571, gr. in fol. [...]».

⁴⁵² P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 314 «[...] St Laurent étendu sur un gril pour y souffrir le martyre. Gravé au burin par Corneille Cort en 1571, d'après le célèbre tableau du Titien, qu'il peignit par ordre de Philippe second pour le monastère de l'Escorial. L'estampe en est très bien exécutée; elle a été faite sous les yeux du peintre. — Philippe Hispaniarum regi dicatum. — Il y en a aussy un tableau à Venise, qui est original du Titien; il est dans l'église des Jesuites, — mais le fond est different [...]».

Riguardo la *Maddalena* incisa da Cort una prima notizia è individuabile nell'anonima *Vita di Tiziano*. Nel testo l'opera viene citata subito dopo il *Martirio di San Lorenzo*, specificando che «[...] l'original della quale si ritrova in Venezia in Casa delli Clarissimi Barbarighi [...]»⁴⁵³. Ridolfi nel passo già citato in precedenza cita l'opera chiarificandone il soggetto «[...] la Maddalena pentita nell'eremo [...]»⁴⁵⁴. L'opera, pur venendo citata



da Evelyn come «[...] Magdalen in the desert [...]»⁴⁵⁵, ricompare successivamente nelle fonti di letteratura artistica solo dalle *Notizie storiche* di Gori Gandellini⁴⁵⁶, dove viene descritta come «[...] La mezza figura della Maddalena penitente con i capelli sparsi, ch'è nell'Escuriale di Spagna (1566) [...]»⁴⁵⁷. Il Gori Gandellini avvicina quindi l'incisione ad un possibile modello pittorico presente nelle collezioni reali spagnole. Nel catalogo delle incisioni di Cort redatto da Heinecken⁴⁵⁸, nel *Manuel* di

Figura 30. Cornelis Cort, da Tiziano, *Maddalena penitente*, 1566, incisione a bulino, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. Coll. Rem. XLIV-1180-4708

⁴⁵³ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1662), op.cit., p. 55

⁴⁵⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁵⁵ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66

⁴⁵⁶ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 323

⁴⁵⁷ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 323

⁴⁵⁸ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 350 «[...] Une Ste. Madeleine, demi-figure, d'après le Titien, en 1566. [...]».

Huber e Rost⁴⁵⁹ e nelle *Notizie* edite dal De Angelis⁴⁶⁰ viene similmente descritta come una mezzafigura e datata al 1566. Queste tre indicazioni sono fondamentali per il riconoscimento e la datazione dell'opera. In Mariette l'opera, datata al 1566, viene indicata insieme al *Prometeo* e alla *Gloria*, realizzate nello stesso anno, come le opere incise «[...] avec plus de liberté, il y dans celle-cy plus d'intelligence [...]»⁴⁶¹. Heineken⁴⁶², Huber e Rost⁴⁶³ e De Angelis⁴⁶⁴ presentano nei loro rispettivi cataloghi un'ulteriore incisione rappresentante la *Maddalena* e ugualmente attribuita al disegno del maestro cadorino. Tutte e tre le fonti presentano il bulino come rappresentante la *Maddalena nel deserto*, questo elemento complica il riconoscimento attraverso le fonti precedenti data la stretta similitudine dei due soggetti e la generalità delle descrizioni fornite dalle fonti.

Domenico Lampsonio nella lettera a Tiziano datata 13 marzo 1567 dedica ampio spazio al tessere le lodi del *San Girolamo* inciso da Cornelis Cort dal disegno del maestro cadorino⁴⁶⁵. L'incisione definita come «[...] quel paesetto deserto e romitoso di San Ieronimo [...]»⁴⁶⁶ serve al Lampsonio per mostrare al suo interlocutore la superiorità nella resa dei panneggi e dei paesaggi di Cort su qualsiasi altro incisore legato al maestro

⁴⁵⁹ N. 7 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] La Madeleine, demi-figure, 1566. P. in-fol [...]».

⁴⁶⁰ N. VI in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] La Maddalena a mezza figura 1566, p. in-fol. [...]».

⁴⁶¹ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 317 «[...] Se Madeleine retirée dans le désert et y pleurant ses péchés en levant les yeux au Ciel, en demy corps. Gravé au burin par Corneille Cort en 1566, sous la conduite du Titien [...]».

⁴⁶² K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 350 «[...] Autre Ste. Madeleine assise au désert devant un Crucifix en prieres, f. n. de P. attribuée aussi au Titien [...]».

⁴⁶³ N. 8 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] La Madeleine dans le désert, devant un crucifix, in-fol [...]».

⁴⁶⁴ N. VIII in GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] La Maddalena nel Deserto innanzi ad un Crocefisso, in fol.[...]».

⁴⁶⁵ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio[...]*, op.cit., p. 282 «[...] tra li quali è una unica cosetta al mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Ieronimo, il quale, con grandissimo piacere, m'imagino quale possa esser stato colorito dalla felicissima mano di Vostra Signoria, in sorte che la figura del San Gieronimo sia stata grande quanto il vivo, come io mi persuado che Vostra Signoria habbia fatto. Et infatti Vostra Signoria ha di gran lunga tolto il vanto a tutti i nostri Fiaminghi in paesaggi, nella qual parte di pittura (poiché, in quanto alle figure, restavamo vinti da voi altri signori italiani) credevamo tener il campo [...]».

⁴⁶⁶ D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio[...]*, op.cit., p. 282

cadorino. Significativamente inoltre il Lampsonio si immagina che l'incisione derivi da un dipinto di Tiziano. L'opera è citata da Ridolfi come «[...] il San Girolamo nel deserto [...]»⁴⁶⁷ mentre Evelyn non specifica l'iconografia del santo⁴⁶⁸. Nel catalogo tracciato dal Basan, l'incisione è descritta con ancora maggior precisione «[...] un S. Jérôme assis au pied d'un rocher [...]»⁴⁶⁹. Come *San Girolamo nel deserto* compare anche nel Gori Gandellini dove però viene indicato come il quadro d'origine dell'opera sia esposto all'Escorial⁴⁷⁰. Strutt descrive l'opera più generalmente ma ne data l'esecuzione al 1566⁴⁷¹ mentre Huber descrive l'opera come «[...] St. Jérôme en méditation dans un paysage [...]»⁴⁷². Heineken cita nel proprio catalogo un *San Girolamo nel deserto che legge un libro* da Tiziano datato al 1565⁴⁷³. A partire da questa voce Huber e Rost nel *Manuel* iniziano a distinguere due incisioni ben diverse ma fino alla pubblicazione del *Manuel* non distinte con certezza. Queste due voci di catalogo fanno riferimento a due diverse incisioni da Tiziano con soggetto un *San Girolamo*: la prima⁴⁷⁴ ripropone l'opera così come descritta dal Heineken, mentre la seconda incisione rappresenta «[...] St. Jérôme dans le désert, à l'entrée d'une caverne, et prosterné devant une crucifix [...]»⁴⁷⁵.

⁴⁶⁷ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁶⁸ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66 «[...] and St. Hierom.[...]».

⁴⁶⁹ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, 1767, p. 146

⁴⁷⁰ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., pp. 322-323 «[...] S Girolamo nel Deserto (nell'Escoriale) [...]».

⁴⁷¹ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 220 «[...] St. Jerom, a small upright plate, from the same master, dated the same [...]».

⁴⁷² M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 348

⁴⁷³ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 348 «[...] St. Jérôme au désert, lisant dans un livre d'après le Titien en 1565 [...]».

⁴⁷⁴ N. 5 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] St. Jérôme dans le désert, lisant un livre ; 1565 in-fol.[...]».

⁴⁷⁵ N. 6 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125

Mariette cita un'unica opera e la data al 1565⁴⁷⁶ mentre il De Angelis traducendo il *Manuel* ne ripropone due distinte⁴⁷⁷.

Una delle incisioni più famose e lodate di Cort è sicuramente la *Diana e Callisto*. L'incisione, descritta da Ridolfi come «[...] il bagno di Calisto con molte ninfe [...]»⁴⁷⁸, è ampiamente lodata da Boschini⁴⁷⁹ che la ritiene il risultato più alto della produzione incisoria del maestro cadorino e ne descrive con grande acutezza l'iconografia. Boschini inoltre riporta la grande stima e il riguardo che lo stesso Tiziano aveva per questa incisione. L'opera viene in seguito citata da Evelyn come «[...] Calisto and the nymphs [...]»⁴⁸⁰ mentre Sandrart presenta l'incisione



Figura 31. Cornelis Cort, da Tiziano, *Diana e Callisto*, 1566, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6372

⁴⁷⁶ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 314 «[...] St. Jérôme méditant sur les saintes Écritures, étant assis au pied d'un rocher dans le désert. Gravé au burin par Corneille Cort en 1565.— Son nom n'y est pas; seulement celui du Titien. Gravé dans la même année et dans la même manière que le sujet tiré de l'Arioste. Tout le monde convient que l'un et l'autre sont de Corneille Cort [...]».

⁴⁷⁷ N. V in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] S. Girolamo nel Deserto sull'ingresso di una caverna , proteso ad un Crocefisso. In Venezia Cor. Cort fec., in fol., RARA. Non trovasi nell' Heinecke [...]» e N. VII in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] S Girolamo nel Deserto, che legge un libro 1565, in fol. [...]».

⁴⁷⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁷⁹ M. BOSCHINI, *La carta del Navegar Pitoresco*, op.cit., pp. 332-333«[...] Ma el gran Tician, che in la Pitura impra, / Serve col so penel l'Imperator / Sacro Cesareo, e mostra con stupor/ Dela più casta Dea l'efige vera. / Quela Diana digo, che imperando / Va per el Mondo in ftampa de quel Corte, / Che col bolin a tuti ha avrì le porte, / E che Tician stimava al segno grandò. / Quela bela Diana tuta casta, / Che scovese la piaga de Calisto, / E che al so mal s'aveva anche provisto / D'ogio, d'unguento, de pezze e de tasta, / Quela, quela bisogna riverir / E darghe el primo posto, el primo vanto / Né puol qual da Poeta col so canto / I meriti in so laude proferir [...]».

⁴⁸⁰ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66

come «[...] Balneum Dianae [...]»⁴⁸¹. Gori Gandellini inserisce nel catalogo delle incisioni di Cort l'opera, datandone l'esecuzione al 1566 e riconoscendone gli elementi iconografici, l'autore nota infatti come nella scena sia presente Atteone mutato in cervo⁴⁸². Il Gori sostiene inoltre che il modello dell'opera sia un dipinto di Tiziano conservato nel Palazzo Reale di Madrid. Successivamente Strutt cita l'opera come «[...] The discovery of the incontinency of Calista [...]»⁴⁸³ e ne data l'esecuzione al 1566 in parallelo al *San Girolamo* e alla *Gloria*. Nel Catalogo di Cort presente nelle *Notices generales de Graveur* viene citata un'opera di identico soggetto tizianesco ma l'esecuzione viene attribuita a «[...] M. Pool [...]»⁴⁸⁴. L'opera è citata da Heinecken⁴⁸⁵, Huber-Rost⁴⁸⁶ e De Angelis⁴⁸⁷ in modo abbastanza simile centrando l'attenzione sulla scoperta della gravidanza. Heinecken e Huber – Rost datano l'opera al 1566 mentre il De Angelis propone come anno di esecuzione dell'incisione il 1565.

⁴⁸¹ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, 1683, p. 196

⁴⁸² G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 «[...] Diana, e le sue Ninfe nel Bagno, con Atteone mutato in Cervo; quadro in Madrid nel Palazzo Reale [...]».

⁴⁸³ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 220

⁴⁸⁴ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349

⁴⁸⁵ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 351 «[...] La grossesse de Calisto découverte, d'après le Titien, en 1566, gr. en h. [...]».

⁴⁸⁶ N. 10 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] Diane découvrant la grossesse de Calisto; 1566. gr. in-fol. [...]».

⁴⁸⁷ N. X in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] Diana, che scopre la gravidanza di Calisto 1565., gr. in fol.[...]».

L'incisione successiva anch'essa molto famosa è descritta dal Ridolfi come «[...] Prometeo lacerato dall'aquila [...]»⁴⁸⁸. L'incisione rimane indicata con tale soggetto in Evelyn⁴⁸⁹, Basan⁴⁹⁰ e Gori Gandellini⁴⁹¹. Nelle *Notizie* viene proposto un quadro conservato allora nel Palazzo del Re di Spagna come possibile modello per l'incisione. Anche Strutt⁴⁹² cataloga l'incisione con lo stesso soggetto ma ne specifica le dimensioni



Figura 32. Cornelis Cort, da Tiziano, *Tizio o Prometeo*, 1566, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6372

⁴⁸⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁸⁹ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66 «[...] Prometheus [...]»

⁴⁹⁰ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, op.cit., p. 147 «[...] Prométhée enchaîne sur le Caucase [...]».

⁴⁹¹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 323 «[...] Prometeo lacerato dall'Avvoltoio [...]».

⁴⁹² J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, op.cit., p. 220 «[...] Prometheus chained to the rock [...]».

e ne data l'esecuzione al 1566. Similarmente l'opera viene citata anche da Huber⁴⁹³, Heineken⁴⁹⁴, Huber – Rost⁴⁹⁵, De Angelis⁴⁹⁶ e Mariette⁴⁹⁷.

L'ultima incisione espressamente citata dal Ridolfi viene indicata nel *Le Maraviglie* come «[...] Andromeda legata al sasso liberata da Perseo [...]»⁴⁹⁸. Come «[...] Andromeda [...]»⁴⁹⁹ l'incisione è citata

da Evelyn e Sandrart⁵⁰⁰.

Gori Gandellini descrive l'opera come «[...] L'Andromeda liberata da Perseo in un gran paese; quadro ch'è nel Regio Palazzo di Madrid [...]»⁵⁰¹.

Huber descrive l'opera come rappresentante una ninfa attaccata da un drago e soccorsa da un cavaliere a cavallo di un grifone ma ne attribuisce l'esecuzione a



Figura 33. Cornelis Cort, da Tiziano, *Ruggero libera Angelica*, 1565, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-H-H-1142

⁴⁹³ M. HUBER, *Notices générales des graveurs* [...], op. cit., p. 349 «[...] Prométhée attaché au rocher [...]».

⁴⁹⁴ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 351 «[...] Prométhée rongé par le vautour [...]».

⁴⁹⁵ N. 11 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] Prométhée à qui une vautour ronge le foie [...]».

⁴⁹⁶ N. XI in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] Prometeo, cui l'Avvoltoio rode il fegato [...]».

⁴⁹⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 317 «[...] Prométhée attaché sur le mont Caucase, où il est déchiré par un vautour [...]».

⁴⁹⁸ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁴⁹⁹ J. EVELYN, *Sculptura*, [...], op. cit., p. 66

⁵⁰⁰ J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, 1683, p. 196

⁵⁰¹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322

Martino Rota⁵⁰². Mentre Heineken è il primo a descrivere la stessa incisione come rappresentante *Ruggero sull'Ippogrifo che salva Angelica, attaccata da un drago*⁵⁰³. Con questa stessa iconografia l'incisione è citata anche da Huber – Rost⁵⁰⁴ e De Angelis⁵⁰⁵. Mariette data la realizzazione dell'opera al 1565 e descrive la realizzazione dell'opera come «[...] sous la direction du Titien, qui en avoit fourny le dessein, en ayant pris le sujet dans le poëme de l'Arioste⁵⁰⁶».

L'incisione rappresentante *Tarquinio e Lucrezia* non è presente tra le opere di Cort citate espressamente da Ridolfi ma potrebbe essere inserita tra le «[...] altre invenzioni rese celebri negli intagli di quel valoroso Artefice [...]»⁵⁰⁷. Il primo ad inserire l'incisione tra quelle realizzate da Cort per Tiziano è Basan⁵⁰⁸. Gori Gandellini⁵⁰⁹ descrive ampiamente il bulino, ne riporta la data di esecuzione e riconosce il dipinto d'origine tra quelli posseduti dalla monarchia francese. L'incisione è similmente citata da Huber⁵¹⁰, Heineken⁵¹¹, Huber – Rost⁵¹² e De Angelis⁵¹³. Mariette data l'esecuzione del bulino al

⁵⁰² M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349 «[...] Une Nymphé attaquée par un dragon & secouru par un Chevalier, monté sur un griffon, M. Rota sc. [...]

⁵⁰³ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 352 «[...] Roger monté sur l' Ipogrife, délivrant Angelique, exposée au dragon, d' après le Titien [...]

⁵⁰⁴ N. 12 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] Roger, monté sur l'hypogrife, va délivrer Angelique exposée à un dragon. gr. in-fol. en t. [...]

⁵⁰⁵ N. XII in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] Ruggero montante su l'Ippogrifo, che va a liberare Angelica esposta al Drago, gr. in fol. in tr. [...]

⁵⁰⁶ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 325

⁵⁰⁷ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁵⁰⁸ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, 1767, p. 147 Il bulino è indicato come «[...] Tarquin e Lucrece [...]

⁵⁰⁹ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 «[...] la Lucrezia romana, che si difende dalle violenze, e minacce di Tarquinio (fatta nel 1571); tavola, che si possiede dal Re di Francia [...]

⁵¹⁰ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 348 «[...] Tarquin faisant violence à Lucrece [...]

⁵¹¹ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 351 «[...] Tarquin voulant forcer Lucrece, d'après le Titien, en 1571 [...]

⁵¹² N. 9 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 125 «[...] Tarquin faisant violence à Lucrece, 1571 [...]

⁵¹³ N. IX in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 277 «[...] Tarquinio, che fa violenza a Lucrezia 1571 [...]

1571, descrivendone attentamente il soggetto. L'autore dell'*Abecedario* riporta inoltre l'esistenza di un quadro con il medesimo soggetto nelle collezioni reali francesi, come sostiene anche Gori Gandellini, ma mostra un forte dubbio sulla totale autografia del quadro ipotizzando un intervento di solo ritocco da parte di Tiziano⁵¹⁴.

Il bulino rappresentante i *Ciclopi nella fucina* non viene elencato dal Ridolfi nella specifica parte della *Vita di Tiziano* in cui affronta le stampe su rame legate alla figura di Cort⁵¹⁵. L'opera viene invece citata in riferimento alla corrispondente opera pittorica



eseguita a Brescia e andata distrutta. Il Ridolfi cita il bulino come l'unica memoria rimasta della perduta opera ma non esplicita mai il nome di Cort, quale incisore della stampa⁵¹⁶. Nelle *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia* Baldassarre Camillo Zamboni riprende il testo del Ridolfi e nota la presenza di due esemplari della stampa in

Figura 34. Cornelis Cort, da Tiziano, *L'officina dei Ciclopi*, 1572, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-H-K-43

⁵¹⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 325 «[...] Tarquin surprenant Lucreèce dans le lict et l'obligeant, un poignard à la main, à lui laisser satisfaire sa passion. Gravé au burin par Corneille Cort, en 1571. — Il y en a un tableau chez le roi; mais est—il original ou seulement retouché par le Titien ? [...]».

⁵¹⁵ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 202

⁵¹⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, op. cit., p. 177 «[...] E nel terzo entravano i Ciclopi, che fabricavano armi diverse col Leone simbolo di San Marco; lavorandosi del continuo in quella Patria armature per lo Stato Veneto, quali pitture furono recinte da gentili ornamenti da Stefano e Christoforo Rosa Bresciani, valorosi Architetti e molto intrinsechi di Titiano, che gli procurarono l'impiego, ma quelle pitture furono poscia consumate dal fuoco, onde non vi rimane altra memoria che una carta in stampa dei Ciclopi et quello che da noi si scrive [...]».

Brescia⁵¹⁷. Nelle *Notices générales* è Huber il primo ad inserire la stampa nel catalogo di incisioni da Tiziano, riportandone l'esecuzione da parte di Cort e l'iconografia quale «[...] Les Cyclopes travaillant dans les forges de Vulcain[...]»⁵¹⁸. Heineken cita l'opera come «[...] Les Cyclopes [...]»⁵¹⁹ e soprattutto data l'esecuzione del bulino al 1572. L'autore del testo propone successivamente che la stampa non sia autografa del Cort, benché ne porti il nome, ma sia stata invece incisa dall'allievo Soye⁴³⁰. Mariette dedica molto spazio a questo bulino. Descrive infatti attentamente l'opera, ricostruendone la storia realizzativa e descrivendo con attenzione la figurazione e la collocazione nella stampa della data d'esecuzione e dell'iscrizione facente riferimento al Cort⁵²⁰. Mariette nota però la presenza di un altro monogramma, elemento che spinge l'autore dell'*Abecedario* a sostenere che l'opera non sia stata incisa da Cort ma da Martino Rota.

Il primo autore che cita l'*Annunciazione* tra le opere eseguite da Cort per Tiziano è Boschini⁵²¹ che nel *Le ricche minere* cita l'incisione e il suo incisore descrivendo le opere pittoriche contenute nella chiesa di S. Salvatore. L'opera è parimenti citata da Anton

⁵¹⁷ B. C. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia, presso Pietro Vescovi, 1778, pp. 78-79, nota 35 «[...] Il Ridolfi nel l.c. ragionando di tai quadri di Tiziano asserisce che di essi consumati dal fuoco non vi rimane altra memoria, che una carta in stampa dei Ciclopi, e quello, che da esse si scrive. Di questa carta dei Ciclopi due copie ho vedute in Brescia l'una presso al Nob. Sig. Luigi Arici e l'altra presso al Sig. Dott. Jacopo Pinzoni Cancellier Episcopale entrambi dei libri i più rari e delle più preziose Memorie giudiziosi e fortunati Raccoglitori [...]».

⁵¹⁸ M. HUBER, *Notices générales des graveurs [...]*, op. cit., p. 349

⁵¹⁹ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 351 «[...] Les Cyclopes, d'après le Titien, 1572. Cette estampe n'est pas de Cort, quoiqu'elle porte son nom, c'est de Soye fon disciple qui l'a gravée [...]».

⁵²⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., pp. 322-323 «[...] Les Cyclopes forgeans des armes sur le mont Etna. Ce sujet est l'un des trois que le Titien avoit peint dans le plafond du palais public de la ville de Bresse, qui fut consumé depuis par un embrasement — arrivé le 18 janvier 1570, voyez *Pitture di Brescia*, p. 56, — et le seul qui ait été gravé. Il l'a été au burin en 1572, par un anonyme, car il ne faut pas croire qu'il ait été gravé par Corneille Cort, à cause que l'on a mis son nom après coup au bas de la planche. La manière dont cette pièce est exécutée fait connoître assez clairement la supposition. — Il y a au bas un lyon, qui sont les armes de Venise. Aussi ce sujet représente-t-il d'une façon allégorique les armes que l'on fabrique à Bresse pour le service. de la republique de Venise. Quoy qu'il en soit, l'on trouve sur une Pierre la date 1572, et au bas de la planche : Cornelio Cort fe.; mais, outre que cette planche n'est pas assez bien exécutée pour estre de luy, si on l'examine de près on remarquera dans une ombre, derrière la queue du lyon, cette marque MF, qui est certainement celle du veritable graveur. J'en ignore le nom, car je ne croy pas que ce soit Martin Rota, quoyque la gravéure soit de sa manière, la planche n'étant pas gravée avec assez de propreté et de soin pour me paroistre de luy. Jusqu'à présent je l'avois toujours entendu donner à C. Cort, peu de gens ayant fait la remarque que je lais [...]».

⁵²¹ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, apresso Francesco Nicolini, 1674, p. 105 «[...] Vi è poi la famosa Tavola dell'Annonziata di Tiziano, intagliata da Cornelio Corte [...]».



Figura 35. Cornelis Cort, da Tiziano, *Annunciazione*, 1566, incisione a bulino, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6472

Maria Zanetti⁵²² e da Gori Gandellini⁵²³ facendo sempre riferimento alla tela di S. Salvatore dei Canonici regolari. I due autori danno però due diverse teorie sulla ragione della presenza nell'opera pittorica dell'iscrizione «[...] *Titianus fecit fecit* [...]»⁵²⁴. L'opera compare singolarmente quindi nelle *Notices générales* di Huber⁵²⁵ mentre Heineken ne cita ben due distinguendole sulla base delle iscrizioni: una presenta il nome di Tiziano⁵²⁶ mentre l'altra presenta in basso l'iscrizione «[...] *Ignis ardens et non comburens* [...]»⁵²⁷. Questa stessa distinzione si trova anche in

⁵²² A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733*, Venezia, 1733, p. 186 «[...] Segue la tavola dell'annunziata opera celebre di Tiziano, che v'è alla stampa di Cornelio Corte. Fece quell'opera Tiziano ridotto già alla vecchiezza, e perché chi la fè fare si lamentava, che non era finita sotto vi scrisse; *Titianus fecit, fecit*. Ora fù nuovamente aggiustata ; [...]».

⁵²³ G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 «[...] Dal detto l'Annunziata esistente in Venezia nella Chiesa di S. Salvatore de' Canonici Regolari la quale lo stesso Tiziano credette, che fosse un'opera sì perfetta, che a piè di essa scrisse *Titianus fecit fecit* [...]».

⁵²⁴ In G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, op. cit., p. 322 l'autore sostiene che Tiziano ponga l'iscrizione in quanto ritiene l'opera tra le più perfette mentre in A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733*, Venezia, 1733, p. 186 la presenza di tale iscrizione derivi dalle continue e pressanti richieste del committente dell'opera.

⁵²⁵ M. HUBER, *Notices générales des graveurs* [...], op. cit., p. 349 «[...] L'Annonciation, Corn. Cort sc. [...]».

⁵²⁶ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 343 «[...] Autre Annonciation, piece en largeur, avec le nom du Titien [...]».

⁵²⁷ K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, IV, op.cit, p. 343 «[...] Autre Annonciation, au bas: *Ignis ardens et non comburens*, in-fol. sans le nom du Titien qui l'a peint [...]».

Huber – Rost⁵²⁸ e De Angelis⁵²⁹. Mariette⁵³⁰ cita una sola incisione rappresentante l'Annunziata ed eseguita da Cort ma sostiene che l'opera d'origine sia nella chiesa di San Lorenzo.

Risulta necessario ai fini della completezza d'indagine individuare una serie di incisioni tra loro coerenti ed alcune incisioni su rame singole, per tutte queste opere l'attribuzione è piuttosto dubbia e dibattuta e si caratterizzano, inoltre, per le scarse notizie presenti nei diversi testi della letteratura presa in analisi. La serie è costituita di dodici incisioni raffiguranti i primi dodici imperatori romani ed è citata solamente nel *Le Peintre Graveur* e viene attribuita da Bartsch ad Andrea Schiavone, realizzata però su disegno di Tiziano⁵³¹.

⁵²⁸ N. 1 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 124 «[...] L'Annonciation, au bas: *Ignis ardens et non comburens*. gr. in-fol. [...]» e N. 2 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, op.cit., p. 124 «[...] Autre Annonciation. in-fol. en t. [...]».

⁵²⁹ N. I in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 276 «[...] L'Annunziata, a basso si legge: *Ignis ardens et non comburens*. gr. in-fol. [...]» e N. II in G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, op.cit., p. 276 «[...] Altra Annunziata, in-fol. in t. [...]».

⁵³⁰ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 305 «[...] L'ange annonçant à la Se Vierge le mystère de l'Incarnation. Gravé au burin par Corneille Cort, d'après le tableau qui est dans l'église de S. Laurent à Venise [...]».

⁵³¹ N. 1-12 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 79-83 «[...] Ces Césars sont représentés en buste, vus de profil, et renfermés dans des ovales qui sont placés au milieu d'une décoration d'architecture ornée de statues. Les planches sont gravées d'après les desseins du Titien.

- 1) Jules César. Il est tourné vers la droite. De chaque cote de la décoration est une femme ayant un casque sur la tete. Dans un cartouche au de l'estampe, on lit: *CESARE P.o Visse anni LVI, regno anni III. Titiano V.* (C'est-à-dire *Titiano Vecelli.*)
- 2) *Octave Auguste*. Il est dirigé vers la gauche. De chaque côté de l'encadrement est debout un vieillard ayant les mains croisées devant lui; et en haut sont deux enfans qui tiennent un cartouche dans lequel est écrit. *OTTAVIO II. Regno con Antonio anni XII et solo anni XLIII.* Au milieu d'en bas est écrit: *Titiano V.*
- 3) *Tibère*. Il est tourné vers la gauche. De chaque côté de l'encadrement on voit en haut un enfant nud, en bas une sirène. Dans un cartouche au bas de l'estampe, on lit: *III. TIBERIO. Visse anni LXXX. Regno anni XXV - Titiano V.*
- 4) *Caius Caligula*. Il est tourné vers la droite. Le cadre est orné de chaque côté, en haut d'une femme qui tient un voile, et en bas d'un génie ailé dont l'un tourne le dos à l'autre. Dans un cartouche au bas de l'estampe, on lit: *GAIUS III. Visse anni XXVIII. Regno anni III, mesi X, giorni VIII. — Titiano V.*
- 5) *Claudius*. Il est dirigé vers la gauche. On voit de chaque côté du bas de l'estampe un enfant assis. Dans un cartouche qui est en bas, on lit: *V. GLAUDIO. Visse anni LXIII, regno anni XIII – Titiano V.*
- 6) *Néron*. Il est tourné vers la droite. L'encadrement est orné de chaque côté, en haut d'une femme habillée, et en bas d'une femme nue qui se termine en rinceaux. Dans le cartouche d'en bas on lit: *NERONE. Visse anni XXXII, regno anni XIII -VI. Titiano V.*
- 7) *Galba*. Il est tourné vers la gauche. L'encadrement est orné en bas de deux femmes assises dont chacune a posé une main sur un cartouche qui offre cette inscription: *GALBA VII. Visse anni LXXIII. Regno mesi VII. Titiano -V.*
- 8) *Otto*. Il est tourné vers la gauche. L'encadrement est orné en haut de deux génies ailés, assis le dos tourné contre un mascarone qui est au milieu, et en bas de quelques jeunes femmes qui semblent soulever un cartouche, dans lequel est écrit: *OTHONE. Visse anni XXXVII, regno anni III -VIII – VIII – Titiano V.*

Tra le incisioni su rame singole un caso interessante è quello della stampa rappresentante un paesaggio con un drago ed un soldato. L'opera viene attribuita da Heineken totalmente a Giovan Francesco Camoccio⁵³². L'opera non viene in alcun modo avvicinata a Tiziano. Mariette⁵³³ mette in luce come di solito l'opera sia attribuita non solo nel disegno ma anche nell'esecuzione al maestro cadorino stesso. Sull'esecuzione di quest'opera per mano di Tiziano, Mariette si mostra molto dubbioso, preferendo attribuirne la realizzazione all'allievo del cadorino che nella ricostruzione dell'*Abecedario* avrebbe eseguito l'incisione di tutti gli altri paesaggi del maestro. Bartsch invece attribuisce disegno ed incisione a Tiziano⁵³⁴.

Il paesaggio con il guardiano di maiali è citato da Mariette che riporta come il disegno e l'esecuzione dell'acquaforte siano attribuiti a Tiziano⁵³⁵. L'autore dell'*Abecedario* mostra

9) *Vitellius*. Il est tourné vers la droite. Le cadre est orné en haut de deux enfans nuds qui se tiennent par la main, un peu plus bas de deux femmes qui courent, et tout au bas de deux enfans nuds debout des deux côtés cartouche qui offre cette inscription : *VITELLIO. Visse anni LVII. Regno mesi VIII - VIII — Titiano V.*

10) *Vespasien*. Il est tourné vers la droite. Le cadre est orné de deux femmes habillées qui soutiennent l'ovale du portrait, et en bas de trois génies ailés dont on en voit un au milieu, les deux autres des deux côtés d'un cartouche où est écrit: *VESPASIANO. Visse anni LXVIII, mese I, di III. Regno anni VIII — X - Titiano V.*

11) *Titus*. Il est tourné vers la droite. Le cadre est orné de chaque côté, en haut d'une femme ailée qui n'est vue mi -corps, et en bas d'une femme nue, élevant les bras pour soutenir l'ovale du portrait. Dans un cartouche d'en bas on lit: *TITO XI. Visse anni XLII. Regno anni II, mesi II, giorni XX. — Titiano — V.*

12) *Domitien*. Il est tourné vers la gauche. L'encadrement est orné de chaque côté, en haut d'une femme, et en bas d'un génie ailé qui supportent l'encadrement. Dans un cartouche d'en bas on lit: *XII. — DOMITIANO. Visse anni XLV. Regno a. XV. — Titiano V. ».*

⁵³² K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes*, III, op.cit, p. 543 «[...] Un paysage, nommé le Dragon, large de 12 p. 2. l. sur 7. p. 6. l. de hauteur [...]».

⁵³³ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., pp. 331-332 «[...] Un soldat habillé à la grecque, regardant avec frayeur un horrible dragon étendu sur le sable dans un paysage, où l'on voit dans le fond un vieil chateau et quelques maisons bâties sur un rocher au bord d'une rivière. Cette pièce, qui est gravée à l'eau forte, passe pour être, non seulement de l'invention du Titien, mais encor de sa graveure.— Cependant, quoique cette pièce soit touchée avec autant d'art que de précision et qu'on ne puisse mieux imiter la manière du Titien, il me semble qu'on ne peut pas dire qu'elle soit gravée par ce savant peintre. Je la crois plustost d'un de ses disciples qui a gravé tous les autres paysages dont l'on attribue la graveure au Titien, et je tiens que c'est celui qui a marqué quelques unes de ses pièces de la marque D. B. [...]».

⁵³⁴ N. 5 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 99 -100 « Le paysage au dragon. Un soldat habillé à la Greque, regardant avec frayeur un horrible dragon étendu sur le sable, la tête dirigée vers la gauche de l'estampe. Dans un paysage, où l'on voit dans le fond à gauche un vieux château et quelques maisons bâties sur un rocher au bord d'une rivière [...]».

⁵³⁵ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 332 «[...] Un autre paysage, que l'on appelle celui au gardeur de cochon, parce que l'on y trouve un pasteur qui dort près d'un troupeau composé de moulons, d'une chevre et d'un cochon. Cest encore un des plus beaux de l'oeuvre du Titien. On prétend qu'il est de sa gravure et de son invention. — Il paroist gravé de la mesme main que le précédent Cependant on y lit au bas : Ex divino Titiani exemplare exemplum. Cela voudroit-il dire que c'est une copie d'un excellent dessein du Titien, ou bien que c'est une épreuve de la planche de ce grand

di conoscere due stati di questa incisione: uno con il solo indirizzo di Tiziano e uno successivo in cui compare l'indirizzo di Valentin le Fevre. Mariette ritiene inoltre che l'esecutore di questa acquaforte sia lo stesso del *Paesaggio con il Drago*. Bartsch descrive ampiamente l'opera e, come la precedente, ne attribuisce disegno ed esecuzione a Tiziano sulla base dell'indirizzo presente nell'acquaforte⁵³⁶.

Un altro paesaggio citato da Mariette rappresenta uno scudiero che conduce un cavallo lungo una discesa⁵³⁷. Questa incisione viene ampiamente descritta dall'autore dell'*Abecedario* che riporta inoltre come normalmente l'esecuzione del disegno e dell'incisione vengano attribuite a Tiziano, proposta che trova conferma nell'iscrizione presente nell'incisione stessa. Mariette, che considera l'opera «[...] un des plus considerables de son œuvre, et en même temps un des plus beaux paysages qui aient jamais été gravés [...]»⁵³⁸, propone invece di attribuire l'esecuzione dell'incisione a Battista Franco. Bartsch inserisce l'opera tra quelle eseguite di propria mano dal maestro cadorino, riprendendo così l'indirizzo presente nella stampa⁵³⁹.

Più consistente è la presenza nella letteratura artistica dell'incisione rappresentante un paesaggio con un suonatore di flauto. Una prima citazione di quest'opera è presente in Basan che di tutti le incisioni con paesaggi attribuite a Tiziano sceglie di descrivere

maitre. Elle est gravée à l'eau forte. — Une copie de celle estampe gravée à l'eau forte par Valentin le Fevre [...]».

⁵³⁶ N. 6 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 100 « Le paysage gardeur de cochons. Paysage que l'on appelle communément celui du gardeur de cochons, parceque l'on y trouve un pasteur qui dort auprès d'un troupeau composé de moutons, d'une chèvre et d'un cochon. Au second plan du côté droit on remarque deux autres homraes qui dorment, et dont l'un est assis au pied d'un arbre. Le lointain à gauche offre la vue d'une ville baignée par une large rivière. On lit vers le bas du milieu: *Ex divino Titiani exemplare exemplum* [...]».

⁵³⁷ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 334 «[...] Une autre, dans lequel est représenté un écuyer qui conduit un cheval par la bride à une descente, celui qui doit monter ce cheval étant assis d'un autre côté. L'invention en est du Titien, et la graveure en est aussy de lui; c'est un des plus considerables de son œuvre, et en même temps un des plus beaux paysages qui aient jamais été gravés. — Au bas: *Ticianus manu propria*. Il est à l'eau forte. — Bien que le nom du Titien s'y trouve au bas d'une manière qui designe, à n'en point pouvoir douter, que la graveure est de luy, j'en doute pourtant; je la crois d'un de Ses disciples d'après luy. Je suis comme assuré que la graveure est de Batista Franco ».

⁵³⁸ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 334

⁵³⁹ N. 8 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 101 « Le paysage à l'écuyer. Paysage dans lequel est représenté un écuyer qui conduit un cheval par la bride à une descente. Celui qui doit monter ce cheval, étant assis au milieu du devant, le dos tourné vers le spectateur. On lit vers la droite d'en bas : *Ticianus manu propria* [...]».

estensivamente solo questa⁵⁴⁰. L'alto valore attribuito implicitamente da Basan all'incisione è esplicitato da Strutt che affrontando la descrizione del soggetto dell'opera la definisce «[...] One of the most remarkable of these print [...]»⁵⁴¹. Huber e Rost citano l'opera tra quelle che comunemente passano per essere eseguite di mano del cadorino stesso⁵⁴², citazione ripresa anche dal De Angelis⁵⁴³. Anche Mariette ritiene l'acquaforte «[...] le plus parfait de l'oeuvre du Titien [...]»⁵⁴⁴. L'autore dell'*Abecedario* riporta come l'incisione non presenti indirizzi e racconta di aver visto il disegno originale da cui ritiene sia stata tratta l'acquaforte. Bartsch⁵⁴⁵ descrive l'opera, riporta l'assenza di indirizzi nella stampa e mantiene l'attribuzione a Tiziano, sicuramente però in modo più dubbioso rispetto alla certezza di Mariette.

⁵⁴⁰ F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, op.cit., pp. 508-509 «[...] On lui attribue la gravure de quelques beaux Paysages qui font de son dessein, entr'autres, celui où se voit un Troupeau qui descend vers un ruisseau et à la tête duquel marche un Berger qui joue de la flûte [...]».

⁵⁴¹ J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, op.cit., p. 380 «[...] One of the most remarkable of these prints is that, in which some cattle is represented coming to a brook, with the sheperd walking before them, playing upon his flute ».

⁵⁴² N. 3 in M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, op.cit., p. 52 «[...] Pastorale où se voit au bord d'un ruisseau un berger qui marche à la tête de son troupeau en jouant de la flûte. gr. in-fol, en t. ».

⁵⁴³ N. III in G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XV, op.cit., p. 31 «[...]Pastorale, ove si vede su la riva di un fiume un pastore, che cammina alla testa del suo armento, suonando il flauto ».

⁵⁴⁴ P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette*, V, op. cit., p. 334 «[...] Un berger jouant du chalumeau et marchant à la tête de son troupeau, qui descend au bord d'une rivière. Ce paysage, que l'on connoît sous le nom du Fluteur, est sans contredit le plus parfait de l'oeuvre du Titien. La composition en est naturelle et vraie; les figures et les animaux surtout dessinés avec élégance, chaque chose touchée differemment avec autant d'art que d'intelligence; enfin tout y est tel qu'on le pouvoit attendre du Titien, qui a surpassé tous les autres peintres dans cette partie de leur art. Il est gravé à l'eau forte. Une estampe comme celle-cy est bien considérable lorsqu'ellè se trouve si parfaite d'épreuve et si bien conditionnée. — Au bas, il n'y a ny nom ny marque. Cette estampe est fort chère. — J'en ay veu le dessein original chez les héritiers de M. Jabach, et l'on prétend qu'il avoit auparavant appartenu à Rubens; il est de la même grandeur que l'estampe, et tourné de l'autre sens, ce qui est une preuve qu'il a servy pour graver. — Une copie de Cette estampe du Titien, gravée à l'eau forte par un anonyme; — sans aucun nom; gravée en France; je crois que c'est mon père qui en a la planche ».

⁵⁴⁵ N. 7 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 100 « Paysage connu sous le nom du fluteur. On y voit un berger jouant du chalumeau, et marchant à la tête de son troupeau qui passe au bord d'une rivière. Vers le fond à gauche, on aperçoit deux autres hommes dont l'un fait marcher le troupeau, l'autre le suite, précédé d'un chien. Sans noms [...]».

Capitolo 3

Le incisioni su rame di Tiziano della Collezione Remondini di Bassano

La Collezione Remondini conservata nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Archivio Biblioteca di Bassano è composta da circa 8500 fogli lasciati da Giambattista Remondini alla città nel 1849⁵⁴⁶. Le incisioni si presentano ritagliate ed incollate con colle di glutine e gelatina animale su cartoni di colore grigio o azzurro. Sui cartoni sono spesso presenti delle indicazioni di genere attributivo, solitamente con precisi riferimenti a testi della letteratura artistica⁵⁴⁷. In alcuni casi, però, le scritte attributive sono state direttamente vergate a penna sulla superficie figurativa dell'incisione in uno o più momenti successivi non precisati e non individuati da cataloghi o fonti⁵⁴⁸. Ferdinando Rigon sostiene che la collezione sia costituita da due nuclei maggiori: un primo nucleo acquisito da Antonio Remondini poco prima del 1777 da un «[...] celebre uomo di gusto fino e sicuro [...]»⁵⁴⁹ ed un secondo nucleo, acquisito dal Remondini nel decennio successivo, appartenuto al

⁵⁴⁶ Le informazioni principali sulla Collezione Remondini nella sua totalità sono tratte F. RIGON, *Introduzione*, in *Nicolaes Berchem. Incisore e inventore. 1620-1683. Stampe dalla Collezione Remondini*, catalogo della mostra (Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa, Luglio- Ottobre 1981), catalogo a cura di G. Dillon, introduzione di F. Rigon, nota tecnica di G. M. Zilio, Bassano del Grappa, Vincenzi Editore, 1981, pp. 5-8 e da G. ERICANI, *Tiziano nelle collezioni grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007- 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 185-187

⁵⁴⁷ Relativamente alle iscrizioni presenti nei cartoni in cui sono incollate le incisioni su rame analizzate in questo capitolo, l'unico riferimento alla letteratura riscontrato rimanda a precise pagine del XVI tomo del *Le peintre graveur*. A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, tomo XVI, Vienna, 1818, chez Pierre Mechetti

⁵⁴⁸ Alcuni esemplari mostrano infatti anche più iscrizioni redatte con calligrafie facilmente individuabili come sostanzialmente differenti

⁵⁴⁹ F. RIGON, *Introduzione*, in *Nicolaes Berchem. Incisore e inventore. 1620-1683. Stampe dalla Collezione Remondini*, op.cit., p. 7

pittore ed incisore Domenico Bernardo Ziliotti. Il pittore, originario di Borso del Grappa, pur collaborando con i Remondini aveva avuto modo di affinare le proprie tecniche a Venezia, venendo quindi a contatto con i principali incisori veneziani del tempo. Giuliana Ericani⁵⁵⁰ non esclude che una prima sistemazione della raccolta sia da attribuire proprio a Domenico Bernardo Ziliotti in un periodo di tempo compreso tra il 1776, quando inizia a collaborare con i Remondini, ed il 1795, anno della morte. Ericani sostiene inoltre che l'attuale organizzazione della collezione sia da datare ad un momento successivo all'acquisizione della collezione di Ziliotti e soprattutto all'edizione del Bartsch iniziata nel 1801 e terminata nel 1821, più volte citata nelle note manoscritte presenti nei cartoni su cui sono incollate le incisioni. La divisione dei cartoni è per scuole, all'interno della scuola italiana i cartoni che nel lato superiore presentano l'attribuzione a Tiziano sono novantasette, per un totale di centoventi incisioni assegnate dall'anonimo che ha sistemato ed organizzato la collezione al maestro di Pieve di Cadore. All'interno di questo nucleo di incisioni sono presenti esemplari di diversa origine, esecuzione e datazione. Coesistono quindi all'interno dei novantasette cartoni stati cinquecenteschi con stati più recenti, copie con originali. Allo stesso modo nei novantasette cartoni xilografie e rami sono nettamente distinti ma tra le incisioni su rame non è presente alcuna ulteriore indicazione, anche manoscritta, volta a raggruppare per differente tipologia di incisione il gruppo di opere a stampa. Il presente capitolo si focalizza sull'analisi di una parte di collezione: quella costituita dai rami realizzati dagli incisori di metà Cinquecento che, seppur con diversa intensità, gravitavano attorno alla figura del cadorino ed alla sua bottega e le cui opere incisorie sono datate prima della morte di Tiziano. La scelta è stata motivata dalla rilevata disparità nello studio degli esemplari della Collezione Remondini tra xilografie ed incisioni su rame. Le prime infatti sono già state ampiamente studiate e discusse a partire dal volume di Muraro e Rosand⁵⁵¹ mentre è mancante un ampio studio dei bulini e delle acqueforti della collezione, interessanti invece da uno studio abbastanza episodico e legato principalmente a particolari esemplari eccellenti. Per ogni incisione è stata realizzata una scheda di catalogo che rende conto dei dati tecnici, delle iscrizioni presenti nella stampa e nel cartone su cui le opere sono state incollate e dello stato di

⁵⁵⁰ G. ERICANI, *Tiziano nelle collezioni grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, op.cit., p. 186

⁵⁵¹ M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976

conservazione dell'incisione stessa. Ognuna di queste schede è corredata da un breve commento in cui non viene presentato un generale studio dell'iconografia della singola incisione ma ho preferito invece concentrare l'analisi ed il commento sulle specificità legate allo stato ed alla datazione degli esemplari della Collezione Remondini. Ogni scheda è stata costruita attraverso il confronto di più elementi differenti. Le prime fondamentali fonti di informazioni e dati sono state le schede di catalogo presenti nel volume afferente la mostra di incisioni di Tiziano e tizianesche della Collezione Remondini a cura di Ferdinando Rigon⁵⁵². Per alcune importanti stampe si è potuto contare inoltre sul confronto di dati, informazioni ed ipotesi avanzate da Rigon con quanto presente invece in più recenti schede di catalogo redatte da Maria Agnese Chiari Moretto Wiel delle incisioni bassanesi presenti nella mostra *Tiziano. L'ultimo atto*⁵⁵³. Alla lettura di queste schede di catalogo, ho aggiunto inoltre dati, informazioni ed ipotesi ottenute attraverso la visione diretta delle opere bassanesi. Infine per la realizzazione del commento di alcune incisioni è risultato necessario confrontare l'esemplare bassanese con le fotografie ad altissima definizione di altri importanti esemplari presenti nelle banche dati online delle collezioni del British Museum di Londra, del Metropolitan Museum di New York, del Rijksmuseum di Amsterdam e dell'Albertina di Vienna⁵⁵⁴. Il catalogo delle incisioni da Tiziano conservate presso il Museo Correr di Venezia è risultato molto utile come ulteriore strumento per il confronto tra i diversi esemplari osservati⁵⁵⁵. Allo stesso tempo il catalogo della collezione del Museo Correr è risultato una preziosa ulteriore fonte primaria di informazioni, soprattutto circa i diversi stati noti di molte incisioni. Per l'analisi degli esemplari bassanesi delle incisioni realizzate da Cornelis Cort per Tiziano, si è seguito quanto indicato da Sellink⁵⁵⁶. In alcuni ho preferito

⁵⁵² F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano. Incisioni. Disegni. Tele*, catalogo della mostra (Bassano, Museo Civico, 18 dicembre 1976 – 6 febbraio 1977), a cura di F. Rigon, Bassano, Grafiche Tassotti, 1977

⁵⁵³ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Schede di catalogo nn. 68, 76, 78, 80, 93, 97, 98, 100-111*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 388, 394,396, 397-398, 406, 407-409, 410-417

⁵⁵⁴ << <https://www.britishmuseum.org/collection> >>, <<<https://www.metmuseum.org/art/collection>>>, <<<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken>>>, <<<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/ab487f25-d5e4-4eae-b3a4-dc9fc347b05f>>> (Settembre 2020)

⁵⁵⁵ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, 1982, Stamperia di Venezia, pp. 44-73

⁵⁵⁶ M. SELLINK, *Cornelis Cort*, Part I-II-III, The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000

presentare alcuni dati delle schede di catalogo tra parentesi quadre perché frutto di ipotesi attributive o di datazione di cui non è stato possibile trovare ulteriore riscontro. Il prodotto di questa ricerca e confronto è stato espresso in schede di catalogo che, per quanto ridotte ed essenziali nei commenti, presentano nuove informazioni, nuove ipotesi e nuovi dati fondamentali su molti esemplari dei rami cinquecenteschi presenti nella Collezione Remondini. Il *corpus* di rami bassanesi ha così modo di mostrarsi pienamente nell'importanza della sua globalità ed al tempo stesso nell'eccezionalità di alcuni suoi esemplari.

Coll. Rem. VI-162-583

Autore: **Giovanni Jacopo Caraglio; da Tiziano**

Anno: 1537 ca

Titolo: *Annunciazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. VI-162-583

Misure: cartoncino mm 750 x 540, foglio smarginato, mm 455 x 345

Tecnica: acquaforte e bulino

Iscrizioni: In alto a sinistra e a destra sui cartigli retti agli angeli: "PLUS – ULTRA". In centro a destra: "SPES – MEA/ IN DEO/ EST". In basso a sinistra: "IACOBUS CARALIUS/- FE-". In basso a destra: "TITIANI FIGURARUM/ AD CAESAREM EXEMPLA-"

Coll. Rem. VI-162-582

Autore: **Giovanni Jacopo Caraglio; da Tiziano**

Anno: 1537 ca

Titolo: *Annunciazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. VI-162-582

Misure: cartoncino mm 750 x 540, foglio smarginato mm. 449 x 337

Tecnica: acquaforte e bulino

Iscrizioni: In alto a sinistra e a destra sui cartigli retti agli angeli: “PLUS – ULTRA”. In centro a destra: “SPES – MEA/ IN DEO/ EST”. In basso a sinistra: “IACOBUS CARALIUS/- FE-”. In basso a destra: “TITIANI FIGURARUM/ AD CAESAREM EXEMPLA-”

Iscrizioni su cartoncino azzurro: Sopra al centro: “Giacomo Caraglio inc./ Tiziano Vecellio”. Sotto danneggiato e barrato: “[...]15 riparo di qualche [...] copia /[...] marcato B./ Bartsch T°XV, pag. 67, nn.3, seg... [...]”

Commento: Coll. Rem. VI-163-583 e Coll. Rem. VI-162-582 costituiscono due esemplari dell’*Annunciazione* realizzata da Jacopo Caraglio per Tiziano. Entrambe le stampe sono ritagliate ed incollate sul medesimo cartoncino azzurro e sono definite da due lettere dell’alfabeto maiuscole poste a lato delle due incisioni “A” per l’incisione di destra e “B” per l’incisione incollata a sinistra. “A” è presentata nel catalogo di Rigon, mentre di “B”



viene citato solo il numero di catalogo e la presenza in collezione⁵⁵⁷. Comunque l'autore della scheda fornisce un'informazione importante sui due esemplari: nota, infatti, come "B" sia molto più inchiostrata di "A". Osservando la stampa, ho notato come sia stata ritagliata a circa un millimetro dall'incisione mentre "B" risulta ritagliata a filo della figurazione, risultando un millimetro più corta e quattro millimetri più stretta. Dallo studio delle due incisioni e dal confronto tra i due esemplari ritengo si possa sostenere, anche sulla base di quanto già evidenziato da Rigon, l'appartenenza delle due stampe a due diverse tirature⁵⁵⁸.

Dettaglio da Coll. Rem. VI-162-582



Dettaglio da Coll. Rem. VI-162-583



⁵⁵⁷ D5 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 47

⁵⁵⁸ Alcune interruzioni anche importanti nei segni lasciati dal bulino sul volto dell'angelo centrale in alto a destra e nel viso e nel collo della Madonna, osservati con lente di ingrandimento, mi hanno portato a ritenere possibile ipotizzare l'appartenenza dei due esemplari a due stati differenti, dove "A" sarebbe l'esemplare più antico e "B" l'esemplare più recente. Risulta difficile però stabilire con certezza se la differenza nei segni del bulino rimandi a due diversi momenti di incisione sulla matrice di rame o se si tratti invece solo di due tirature diverse: una più forte ed inchiostrata ("B") ed una invece un po' più debole ("A"), dove l'assenza dei segni del bulino sarebbe da imputare solamente al tipo di inchiostrazione.





Coll. Rem. VI-172-646

Autore: **Giulio Bonasone; da Tiziano**

Anno: 1563

Titolo: *Deposizione di Cristo*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. VI-172-646

Misure: cartoncino mm 754 x 543, foglio mm 290 x 183, lastra mm 290 x 180

Tecnica: acquaforte e bulino

Iscrizioni: Sulla pietra in basso a sinistra: “TITIANO/ INVENTOR/ I BONASONE/ 1563”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto la stampa: “Bartsch T°XV, pag. 120. N°. 44 – La carta fatta da un disegno di Tiziano”

Commento: La stampa è in buone condizioni. Risulta ritagliata sul segno della lastra nei lati superiore e inferiore. Diversamente è stata ritagliata a circa tre millimetri dal segno della lastra nei lati destro e sinistro. Presenta qualche macchia lungo i bordi e agli angoli. Tra questi il superiore destro appare strappato ed incollato nuovamente. L’opera non è inserita nel catalogo per la mostra del 1976-1977 a cura di Rigon⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.,



Coll. Rem. VII-202-748

Autore: **Enea Vico; da Tiziano**

Anno: dopo 1548

Titolo: *Annunciazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. VII-202-748

Misure: cartoncino mm 768 x 357, foglio smarginato mm 233x519

Tecnica: acquaforte e bulino

Iscrizioni: In basso a destra vicino alla base della colonna: "AEN. VIC. PARM. M.D.XLVIII". Più sotto: "Stefano Scolari forma in Venetia"

Iscrizioni su cartoncino: Sotto la stampa a sinistra: "Tiziano inv. - Bartsch T°XV. N°. 3."

Commento: La stampa risulta tagliata a destra sopra la prima colonna e sopra l'indirizzo a Stefano Scolar, in un secondo momento è stata poi incollata nuovamente sul cartoncino. La parte tagliata e successivamente incollata è larga circa 8,5 centimetri. Ugualmente a sinistra è stata tagliata ed incollata nuovamente una parte larga circa 1,6 centimetri della stampa dove le uniche parti figurate sono le dita del piede e le ultime pieghe della veste dell'angelo. Le due parti sono riconoscibili perché più ingiallite rispetto al resto del corpo della stampa che è comunque piuttosto ingiallita. L'incisione nella sua globalità risulta infatti ritagliata a filo di stampa ed incollata su un cartoncino azzurro. L'iscrizione in cui compare il nome di Stefano Scolari è ritagliata nella prima parte del nome e sembra scritta a penna, o quantomeno ampiamente ripassata, da una grafia diversa rispetto a quella dell'anonimo che scrive sul cartoncino all'esterno della stampa. Stefano Scolari fu attivo come stampatore a Venezia tra il 1644 ed il 1687 nella parrocchia di San Zulian. Si dedicò intensamente anche alla stampa di rami precedenti, non suoi, ma legati ai grandi

maestri tra cui anche Tiziano⁵⁶⁰. Qualora l'iscrizione facente riferimento allo Scolari fosse corretta e non aggiunta da qualche collezionista in un momento successivo, la data d'esecuzione della stampa sarebbe ampiamente successiva a quella del primo stato di Enea Vico. L'opera non è inserita nel catalogo a cura di Rigon per la mostra del 1976-1977⁵⁶¹.



⁵⁶⁰ A. GIACHERY, *Stefano Mozzi Scolari «stampadore e miniatore di stampe di rame» nella Venezia del Seicento: vita, attività, eredi*, s.l. 2012, < <https://bibliothecae.unibo.it/article/view/5691> > (08/09/2020)

⁵⁶¹ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.

Coll. Rem. XXIV-671-3173

Autore: **Battista Franco; da Tiziano**

Anno: 1552-1561 ca.

Titolo: *La flagellazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XXIV-671-3173

Misure: cartoncino mm 765 x 539, foglio smarginato, mm 552 x 418

Tecnica: bulino

Inscrizioni: In basso a sinistra, poco visibile e semi cancellata: “Battista Franco faciebat”. In basso a destra, ben visibile: “Batista Franco fecit/ Giacomo Franco forma”

Inscrizioni su cartoncino: Sopra la stampa: “Battista Franco”. Sotto la stampa: “La flagellazione. Tiziano inv. Colà Bartsch T°XVI, pag. 122. N° 10”

Commento: La stampa è in buone condizioni, leggermente ritagliata a filo della figurazione nei lati. È stata successivamente incollata su cartoncino. Presenta due distinte iscrizioni all'interno della stampa con la medesima attribuzione a Battista Franco, di cui una delle due poco visibile. Il testo a destra con la scelta di usare il “fecit” invece del “faciebat” segnala uno stato successivo a quello di Battista Franco. Questo elemento coincide con l'iscrizione a destra che mostra il ruolo avuto nella stampa dell'incisione di Giacomo Franco. Giacomo è figlio di Battista e a sua volta lavora come incisore, dedicandosi alla tiratura di nuovi stati di incisioni precedenti e già famose, tra cui proprio quelle del padre. Lo stato di Bassano per tanto credo si possa attribuire al secondo, spostandone avanti la data di realizzazione. La datazione proposta si origina dal confronto con le schede di catalogo di esemplari simili. L'incisione è molto simile infatti all'esemplare del British Museum, numero di catalogo 1874,0808.369, al numero di

catalogo DG2018/1/428 in It/III/5/26 dell'Albertina⁵⁶² e al numero 26.70.3(221) del Metropolitan Museum di New York. Differente è però l'iscrizione presente in basso a destra dove nel Coll. Rem. XXIV-671-3173 si legge "Giacomo Franco forma" mentre gli altri tre esemplari presentano come corrispondente testo solo "Giacomo Franco fo." L'opera non è inserita nel catalogo a cura di Rigon per la mostra del 1976-1977⁵⁶³. Chiari Moretto Wiel indica l'esistenza di due stati dell'incisione sulla scorta di D'Amico⁵⁶⁴, uno riferibile a Battista Franco, l'altro a Giacomo⁵⁶⁵. L'esemplare di Bassano sembra inserirsi perfettamente in questo secondo stato.

⁵⁶² L'esemplare dell'Albertina, come molte delle successive incisioni presenti nel database online della collezione viennese, risulta incollato in grandi volumi di raccolta. Ho preferito riportare per ciò sia il numero di inventario dell'incisione, sia l'indicazione del volume e la pagina del volume in cui l'esemplare è incollato.

⁵⁶³ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.

⁵⁶⁴ R. D'AMICO, *N. 180*, in *Catalogo Generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca di Bologna. Gabinetto delle stampe. Sezione V. Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, 1980, Associazione per le Arti "Francesco Francia", p. 47

⁵⁶⁵ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, op.cit., p.66

Antoine France



Gravé par M. de la Haye sur un Dessin de M. de la Haye. 1710.

Coll. Rem. XLIII-1161-4668

Autore: **attribuita a Tiziano [LeFebre, Valentin ?]**

Anno: [1648 ca.]

Titolo: *Il suonatore di flauto o gregge con un pastore che suona il flauto*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1161-4668

Misure: cartoncino mm 761 x 537, foglio ritagliato lungo i margini, mm 313 x 445

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: nessuna

Iscrizioni su cartoncino: Sotto la stampa: “L’invenzione e l’intaglio dal maggior numero degli intendenti e scrittori viene attribuito allo stesso Tiziano. È conosciuta sotto il nome del Suonatore di Flauto. Bartsch T°16, pag. 100. N°.7”.

Commento: Come descritta da Bartsch, l’incisione è anonima e non presenta alcuna iscrizione⁵⁶⁶. Rigon⁵⁶⁷ ritiene però l’incisione uno stato *ante litteram* della stampa da lui intitolata *Pastori in cammino con gregge*, incisione realizzata da Valentin LeFebre e presente in un altro esemplare con indirizzo nella Collezione Remondini (Coll. Rem. XLVII-1258-4892). Nella collezione del Museo Biblioteca Archivio di Bassano è presente anche un disegno (Coll. Dis. Riva 4-119-223) che Rigon⁵⁶⁸ suppone sia stato tratto dall’incisione di LeFebre, è infatti nello stesso senso e concordante con l’incisione. Qualora la stampa fosse effettivamente uno stato *ante litteram* dell’identica incisione di LeFebre l’opera sarebbe da datare attorno al 1648, anno di esecuzione della stampa Coll. Rem. XLVII-1258-489. Un utile confronto a sostegno della proposta di Fernando Rigon

⁵⁶⁶ N. 7 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 100-101

⁵⁶⁷ C18 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp.42-43

⁵⁶⁸ E5 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 58

può essere fatto con l'identico stato *ante litteram* presente nelle raccolte dell'Albertina (DG2017/4/9007 in It/II/42/80). Le due incisioni sono infatti quasi del tutto sovrapponibili, se non fosse per la presenza di una scritta in basso a destra nell'esemplare di Vienna, che sembra però aggiunta a penna in un secondo momento.



Coll. Rem. XLIII-1161-4670

Autore: **Battista del Moro, da Tiziano**

Anno: attorno al 1560

Titolo: *Cadmo e il drago*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1161-4670

Misure: cartoncino mm 761 x 537, foglio mm 216 x 347, lastra mm 200 x 324

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: In basso a destra: “Apresso Gioa’ Franc.° Camocio”.

Iscrizioni su cartoncino: Di lato a sinistra a metà, barrato in matita rossa: “Anonimo/ (V. Cat. T.)”. Sotto l’incisione: “Il Paese Col Dragone, opera creduta di Tiziano, ciò che sarà raporto al disegno, ma non mai all’intaglio”.

Commento: La stampa si presenta in condizioni discrete, presentando delle macchie visibili solo agli angoli. Non sembra ritagliata, è infatti ben visibile anche ad occhio nudo il segno della battuta di stampa sulla carta. L’acquaforte è incollata su cartoncino. L’opera è presentata nel catalogo di Rigon⁵⁶⁹ che attribuisce al Camocio solamente il ruolo di editore di uno stato successivo, che dall’analisi della tipologia di carta fa propendere l’autore per una datazione successiva alla seconda metà del Seicento. Inoltre Rigon ipotizza, attraverso il confronto stilistico con altre opere avvicinate a quella data, che l’incisione originale sia databile al 1558-59 circa, riconoscendovi anche il paesaggio di Pieve di Cadore con il suo castello e le Marmarole. Maria Agnese Chiari individua due stati dell’incisione, dove il discrimine è la presenza dell’indirizzo del Camocio. L’incisione viene attribuita da Chiari Moretto Wiel a Battista del Moro da un disegno

⁵⁶⁹ C8 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp.37-38

autografo di Tiziano e datata a circa il 1560, sulla base di confronti stilistici⁵⁷⁰. Lüdemann⁵⁷¹ riprende l'attribuzione a Battista del Moro e indica la morte del Camocio, editore della stampa, come necessario *terminus ante quem* per l'esecuzione della stessa. Lo studioso discute l'iconografia del soggetto e sulla base delle *Metamorfosi* di Ovidio⁵⁷² propone di identificare il soggetto dell'opera come *Cadmo e il drago*.

⁵⁷⁰ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 93*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 406

⁵⁷¹ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016, pp. 231

⁵⁷² OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 95-100 «[...] Dum spatium victor victi considerat hostis / vox subito audita est (necque erat cognoscere promptum, / unde, sed audita est): "quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens". / Ille diu pavidus pariter cum mente colorem /perdiderat, gelidoque comae terrore rigebant».

Il testo poteva essere nota a Tiziano attraverso le numerose versioni cinquecentesche dell'opera, tra cui è presente quella più prossima a Tiziano realizzata da L. DOLCE, *Le trasformazioni di M. Ludovico Dolce*, Venezia, appresso Gabriele Giolito Ferrari, 1553, p.91 «[...] Sbrigato, il serpe a remirar fermosse / Cadmo: e benche de la vittoria goda, / La morte de' compagni il preme & ange / Tanto, che di dolor sospira e piange. / Quando udi resonar una gran voce /Per la foresta io non so donde uscita: / A che riguardi l'Animal feroce / Cadmo (ne'l mio parlar t'inganna, o noce) /Che tu per gratia a te dal ciel largita / Dopo molt'anni diverrai serpente / Di che ne rimas'ei mesto e dolente ».



Il Paese Al Dragone, opera veduta di Tiziano, ciò che Livì raporto al disegno, ma non mai all' intaglio

Coll. Rem. XLIII-1163-4672

Autore: **Battista del Moro**

Anno: post seconda metà del XVI secolo

Titolo: *Maria col Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino, su un paese*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1163-4672

Misure: cartoncino originale mm 765 x 527, cartoncino tagliato 221 x 527 mm, foglio smarginato, mm 203 x 275

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: nessuna

Iscrizioni su cartoncino: Sopra la stampa: "Tiziano Vecellio". Sotto la stampa a destra: "Battista del Moro f.e"

Commento: L'incisione è ritagliata ed incollata orizzontalmente nel medesimo cartoncino azzurro con le due opere seguenti. L'incisione non presenta iscrizioni facenti riferimento a Tiziano ad esclusione di quanto presente nel cartoncino. L'opera non è riconoscibile tra quelle inserite da Bartsch⁵⁷³ negli elenchi di opere di Battista del Moro e Tiziano. Un'esemplare del tutto simile è presente nelle collezioni dell'Albertina⁵⁷⁴, anch'esso attribuito a Battista del Moro. L'opera non è presentata nel catalogo di Rigon⁵⁷⁵.

⁵⁷³ N. 7 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, pp. 97-101, 177-200

⁵⁷⁴ DG2018/1/138 in It/III/2/16

⁵⁷⁵ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.



Coll. Rem. XLIII-1163-4673

Autore: **Battista del Moro**

Anno: post seconda metà del XVI secolo

Titolo: *Riposo durante la fuga in Egitto*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1163-4673

Misure: cartoncino originale mm 765 x 527, cartoncino tagliato mm 249 x 527, foglio smarginato, mm 236 x 351

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: In basso a sinistra: “Batt.a detto del Moro.” Centrale in basso: “Apud Camocium”. Su un sasso nel fiume a destra: “Titiano inv.”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto la stampa a destra: “Questa stampa è da Bartsch descritta nel Catalogo di quelle di Batt. del Moro. Peintre graveur T. 16 – p. 178 – n.3”.

Commento: La stampa si presenta in discrete condizioni, con qualche macchia oleosa al centro dell'incisione. L'incisione è ritagliata ed incollata su cartoncino azzurro. Attribuita da Bartsch⁵⁷⁶ a Tiziano, questa è mantenuta e riproposta nel catalogo di Rigon⁵⁷⁷, che come tale la espone nella mostra del 1976-1977. L'esemplare di Bassano credo si possa ritenere un terzo stato o comunque successivo al secondo. L'esemplare del British X,1.30, caratterizzato dalla presenza dell'iscrizione a destra ma privo del riferimento al Camocio, è quello più vicino al Coll. Rem. XLIII-1163-4673 di Bassano. Nel sasso è presente il riferimento a Tiziano che però nella forma e nella grafia differisce completamente dall'iscrizione presente nell'esemplare di Bassano e l'iscrizione dell'esemplare del British X,1.30 sembra aggiunta a penna in un secondo momento. Tra

⁵⁷⁶ N. 3 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 178

⁵⁷⁷ C6 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp.36-37

i database consultati non è stato possibile individuare un'esemplare completamente sovrapponibile a quello bassanese. Il potenziale secondo stato dovrebbe essere invece quello degli esemplari 1874,0808.453 del British e DG2018/1/135 in It/III/2/14 dell'Albertina, caratterizzati dalla presenza delle iscrizioni facenti riferimento a Battista del Moro e Camocio ma privo dell'indirizzo a Tiziano. Il terzo stato, quello di Bassano, si caratterizzerebbe invece per la presenza di tutti e tre le iscrizioni.



Coll. Rem. XLIII-1163-4674

Autore: **Marco Angelo del Moro, [da Tiziano]**

Anno: post seconda metà del XVI secolo

Titolo: *La Sibilla Tiburtina addita la Vergine Maria ad Augusto*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1163-4674

Misure: cartoncino originale mm 765 x 527, cartoncino tagliato mm 295 x 527, foglio ritagliato lungo i margini, mm 273 x 400

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: Centrale in basso: “Apud Camocium”. In basso a destra: “MARCO A.V.F.”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto la stampa a sinistra: “La sibilla Tiburtina che mostra ad Augusto M.V. in cielo. Bartsch T°. 16-pag. 206-N°. 3”. A destra: “Marco Angelo del Moro Veronese sc.”

Commento: Bartsch⁵⁷⁸ attribuisce dubitativamente il disegno dell’opera a Tiziano. La stampa è comunque un secondo stato, dato che nelle collezioni del British l’esemplare 1874,0808.804 è privo dell’indirizzo del Camocio. L’opera non è presentata nel catalogo di Fernando Rigon⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ N. 3 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 205

⁵⁷⁹ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.



Coll. Rem. XLIII-1163-4675

Autore: **Giulio Fontana, da Tiziano**

Anno: post 1568

Titolo: *La Virtù dell'Impero soccorre la Religione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1163-4675

Misure: cartoncino originale mm 765 x 527, foglio smarginato, mm 400 x 312, lastra (parte figurata) mm 380 x 312

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: In basso a sinistra: "TITIANUS/INVENTOR/Iulius Fontana fecit". Più sotto a sinistra: "CAESARIS INVICTI PIA RELIGIONIS IMAGO; / HAERESIS ANGVICOMA, ET SAEVVS QVAM TERRITAT HOSTIS". A destra: "CHRISTIGENVM; PASSVRA DOLOS (VT CERNIS) VTRINQVE/ VIRTVTI, ET PACI SE SE COMMENDAT AMICAE".

Iscrizioni su cartoncino: "Bartsch non cita altra stampa che quella qui appresso di Giulio Fontana rappresentante il fatto d'arme di Cadore tra Imperiali e Veneziani"

Commento: La stampa si presenta staccata dal cartoncino azzurro, in buone condizioni, con qualche macchia. Ritagliata all'interno del segno di battuta della lastra di rame, venne incollata nel retro del cartoncino con le tre stampe precedenti, che infatti presentano in catalogo lo stesso numero di riferimento del medesimo cartoncino della collezione. Interessante notare come l'iscrizione presente nel cartoncino originale ponga più l'attenzione sulla *Battaglia di Cadore* che sull'incisione stessa. L'esemplare è inserito nel catalogo di Rigon⁵⁸⁰, nel catalogo della mostra sull'ultimo Tiziano⁵⁸¹ ed anche nella

⁵⁸⁰ B52 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 30

⁵⁸¹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 78*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 396

monografia di Peter Lüdemann⁵⁸². In quest'ultimo testo viene discussa la realizzazione dell'incisione e viene proposta la datazione dell'esemplare di Bassano ad un periodo successivo al 1568. Datazione in parte proposta anche da Ferdinando Rigon e dubitativamente discussa da Moretto Wiel.



⁵⁸² P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 172-173

Coll. Rem. XLIII-1164-4676

Autore: **Giulio Fontana, [da Giulio Romano]**

Anno: seconda metà del XVI secolo

Titolo: *Battaglia di Ponte Milvio*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1164-4676

Misure: cartoncino mm 762 x 540, foglio ritagliato lungo i margini, mm. 409 x 555

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: nessuna

Iscrizioni su cartoncino: Sopra: “Tiziano Vecellio”. Sotto la stampa: “Giulio Fontana f. – Battaglia di Cadore tra Imperiali e Veneti. Opera di Tiziano era in Sala del Maggior Consiglio in Venezia perita per un incendio. Bartsch T°. 16, pag. 214.

Commento: La stampa si presenta tagliata lungo la linea di battuta e incollata su un cartoncino. L’opera è presente nel catalogo redatto da Rigon⁵⁸³, che per primo nota come l’incisione di Bassano sia sostanzialmente diversa da tutti gli altri esemplari riconosciuti come *Battaglia di Cadore*⁵⁸⁴. Rigon per primo ritiene l’attribuzione proposta dall’autore della nota come erronea, ritenendo l’opera collegabile ad un’altra “Battaglia” d’epoca, forse tizianesca, mantenendone però l’attribuzione a Giulio Fontana. La stampa rimasta nell’attribuzione a Giulio Fontana rappresenta una sezione della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* dalle Stanze Vaticane e come tale è attualmente catalogata.

⁵⁸³ *D11* in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano [...]*, op.cit., p. 50

⁵⁸⁴ Si prenda ad esempio l’esemplare 1897,1117.205 del British Museum o l’esemplare It / II / 41/82 dell’Albertina

Fra'cano Rocelli



Coll. Rem. XLIII-1167-4681

Autore: **Martino Rota, da Tiziano**

Anno: 1540-1580

Titolo: *Maddalena nello speco*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1167-4681

Misure: cartoncino mm 764 x 536, foglio mm 197 x 151, lastra mm 192 x 145

Tecnica: bulino

Iscrizioni: Nella pagina del libro in basso a sinistra: “Omine/xaudi ora_/ionem mea/et clamor me/us ad te veni/at. Non aver/tas faciem tua/à me in qu/acue die tribu”. Centrale sotto lo specchio cancellato e poco leggibile: “Luca Guarinoni (?)”. In basso a destra: “Martinus Rota”.

Iscrizioni su cartoncino: Sopra: “Tiziano Vecellio”. Sotto a sinistra: “Bartsch T°.16, PAG. 257. N°. 23”. A destra: “Rota”.

Commento: La stampa è ritagliata a circa un paio di millimetri dalla linea di contorno, incollata su cartoncino. Appare generalmente in buone condizioni. L'esemplare di Bassano non è presente nel catalogo di Rigon⁵⁸⁵ ma l'esemplare DG 2017/3/9025 in It/I/34/20, sempre attribuito a Martino Rota e presente nelle collezioni dell'Albertina, è del tutto simile all'esemplare bassanese,

⁵⁸⁵ F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit.



Bauspoh 2: 6: pag. 257-ff. 23-

Rota

Coll. Rem. XLIII-1167-4682

Autore: **Martino Rota, da Tiziano**

Anno: 1570

Titolo: *Prometeo o Tizio*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1167-4682

Misure: cartoncino mm 764 x 536, foglio mm 201 x 153, lastra (parte figurata) mm 196 x 152

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra sul lato della roccia: “Martinu. Rota F / 1570”. In basso al centro sul lato frontale della roccia: “Tit’anus”. Sotto la linea di contorno al centro verso destra: “In Ven.a Donato rascicotto. for.”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l’incisione a sinistra: “Bartsch T°.16, pag. 281. N°. 106”

Commento: La stampa è ritagliata ed incollata su cartoncino. Presenta inoltre delle macchie di inchiostro blu all’angolo superiore destro. La stampa è inserita nel catalogo di Rigon⁵⁸⁶. Come sostenuto da Chiari Moretto Wiel⁵⁸⁷ e da Lüdemann, che inserisce l’incisione di Bassano nella sua monografia⁵⁸⁸, l’esemplare si presenta in controparte e ridotto rispetto all’incisione di Cornelis Cort. Come scrive Rigon, quindi, l’incisione bassanese si presenta nello stesso senso del quadro da cui è stata probabilmente tratta, conservato al museo del Prado. Seguendo questa proposta, è possibile ricostruire agevolmente una genealogia delle incisioni. Sulla base di ciò si può ritenere l’incisione del

⁵⁸⁶ B39 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 25-26

⁵⁸⁷ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 105*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 413-414

⁵⁸⁸ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., pp. 171-173

Rota come una derivazione e riduzione dell'incisione del Cort, e come tale è ritenuta anche da Lüdemann⁵⁸⁹. L'esemplare di Bassano deve comunque essere ritenuto un secondo stato data la presenza della scritta oltre il contorno della stampa. Iscrizione questa che, ad esempio, nell'esemplare dell'Albertina⁵⁹⁰ e nell'esemplare del Correr analizzato da Chiari Moretto Wiel non compare⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, op.cit., p. 173

⁵⁹⁰ L'esemplare conservato all'Albertina è il numero di inventario DG2007/249.

⁵⁹¹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, op.cit., pp. 67-68



Bausph 7:16-pag. 281-ff. 106-

Coll. Rem. XLIII-1167-4683

Autore: **Martino Rota, da Tiziano [Nicolò Nelli]**

Anno: 1573

Titolo: *Venere e Adone*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1167-4683

Misure: cartoncino mm 764 x 536, foglio smarginato, mm. 235 x 175

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: “Tician inventor / 1573/ NN for.” In alto dentro un riquadro, scritto a penna: “Alla lug[i]e / [1]675 / Venezia”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l’incisione a sinistra: “Bartsch T°.16, pag. 282. N°. 108”.
A destra: “Martino Rota sc.”

Commento: L’opera è tagliata ed incollata su cartoncino. E’ presente nel catalogo di Rigon⁵⁹² che mantiene l’attribuzione fatta dall’anonimo autore delle scritte sul cartoncino. Il monogramma NN, seguendo Maria Agnese Chiari⁵⁹³, è però identificabile con quello di Nicolò Nelli, il quale però è solamente l’editore della stampa. Moretto Wiel non attribuisce l’incisione del Correr a Martino Rota, ritenendolo solamente l’editore di uno degli stati. Particolarmente enigmatica la scritta a penna in alto a destra che non è presente nell’esemplare del museo Correr, nonostante la presenza del riquadro. Questo, nell’esemplare bassanese, si caratterizza come un riquadro bianco e chiuso da cornice, mentre nell’esemplare veneziano all’interno del riquadro si concludono seppur più

⁵⁹² B37 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 25

⁵⁹³ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, op.cit., p. 67

debolmente le nubi del paesaggio di sfondo. L'esemplare del British 1982,U.4534 presenta una scritta con il rimando a Martino Rota e a Luca Bertelli e non presenta ne la scritta con il monogramma di Nicolò Nelli ne il riquadro in alto a destra. Tra i due esemplari presi a confronto, quello a cui la stampa della collezione Remondini si avvicina maggiormente è sicuramente l'esemplare conservato al museo Correr.



Coll. Rem. XLIII-1168-4684

Autore: **Martino Rota, da Tiziano**

Anno: post 1568

Titolo: *La moneta del tributo*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1168-4684

Misure: cartoncino mm 760 x 537, foglio mm 278 x 230, lastra (parte figurata) mm. 242 x 228

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: “Optans gens laqueis IESVM pharisaica CHRISTVM / In sermone constringere / Illum cui liceat phariseus pendere posat / Censum Caesari, uel Deo.” In basso al centro: “TITIANVS INVEN. / Martino Ruota Sebenzan / F.” In basso a destra: “Indicat ex issu Christi numisma, figuram / Impressam tenens Caesaris. / Inquit cui IESVS; quid Regis, reddite Regi; / Pendatis Deo, quid Dei est”.

Iscrizioni su cartoncino: Sopra l’incisione: “Tiziano Vecellio”. Sotto l’incisione a sinistra: “Bartsch T°.16, pag. 250. N°. 5”.

Commento: La stampa è ritagliata vicino alla linea di margine lasciata dalla lastra, ed è incollata su cartoncino. La stampa è inserita nel catalogo di Rigon⁵⁹⁴, che nota come sia nello stesso senso dell’originale, individuato da Rigon con il dipinto di identico soggetto datato al 1568 circa e conservato nella National Gallery di Londra.

⁵⁹⁴ B41 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 26



Coll. Rem. XLIII-1168-4685

Autore: **Martino Rota, da Tiziano**

Anno: seconda metà del XVI secolo

Titolo: *L'uccisione di San Pietro martire*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1168-4685

Misure: cartoncino mm 760 x 537, foglio mm 400 x 278, lastra mm 395 x 270

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra su un sasso: "LUCAE / GUERINONI / FORMIS". In centro verso destra su una tavoletta attaccata ad un albero: "TICIANVS / INVENTOR / MARTINVS / ROTA SIBE^{sis} / F."

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l'incisione a sinistra: "Bartsch T°.16, pag. 256. N°. 20".

Commento: L'incisione è ritagliata ed incollata su cartoncino, è inoltre presente nel catalogo redatto da Rigon⁵⁹⁵. L'esemplare di Bassano è stato inoltre pubblicato ed analizzato da Moretto Wiel⁵⁹⁶. L'incisione riproduce nello stesso senso la celebre pala dipinta da Tiziano per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e distrutta nell'incendio del 1867. Martino Rota sceglie di riprodurre la pala mantenendo la forma della pala centinata, questa scelta permette al Rota di ottenere un'interpretazione più attenta agli effetti di luce sugli alberi, sul fogliame e sui corpi. L'opera risulta così, se la si confronta con l'incisione recante il medesimo soggetto realizzata da Giambattista Fontana, sicuramente più interessata a mostrare il dramma del martirio attraverso gli effetti luministici dati dall'improvvisa irruzione della luce divina. Significativamente Martino Rota inserisce il suo nome e

⁵⁹⁵ DI16 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 54

⁵⁹⁶ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 111*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., pp. 416-417

quello di Tiziano, quale *inventor* del soggetto, in latino all'interno di una tavoletta affissa ad un ramo.



Coll. Rem. XLIII-1168-4686

Autore: **Giambattista Fontana, da Tiziano**

Anno: 1569

Titolo: *L'uccisione di San Pietro martire*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIII-1168-4686

Misure: cartoncino originale mm 760 x 537, foglio smarginato, mm 356 x 238

Tecnica: acquaforte

Iscrizioni: In basso a sinistra su un sasso: "TITIANUS INVENTOR / Io. Baptista Fontana / incidebat / Nicolai Nelli for / Vene / 1569"

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l'incisione a sinistra: "Bartsch T°.16, pag. 227. N°. 23".

Commento: L'incisione è ritagliata ed è stata incollata su cartoncino per esserne successivamente staccata, è inoltre presente nel catalogo redatto da Rigon⁵⁹⁷. A differenza dell'incisione di Martino Rota che mantiene la forma della pala originale, l'incisione del Fontana è di forma rettangolare. Nella voce di Bartsch⁵⁹⁸ non è ricordata l'iscrizione riportante il nome dell'editore e la data di realizzazione, è pertanto ipotizzabile l'esistenza di due diversi stati della medesima stampa, come è provato dall'esistenza di due esemplari dell'Albertina. DG2018/1/191 in It/III/2/75 è infatti privo dell'indirizzo di Nicolò Nelli mentre DG2018/1/192 in It/III/2/76 è perfettamente sovrapponibile all'esemplare di Bassano, che si caratterizza dunque come un secondo stato. L'esemplare bassanese è inoltre catalogato da Moretto Wiel⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷ D15 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 53-54

⁵⁹⁸ N. 23 in A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1818, p. 227

⁵⁹⁹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 110*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 416



Coll. Rem. XLIV-1179-4705

Autore: **Cornelis Cort,**

Anno: 1577

Titolo: *L'Annunciazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1179-4705

Misure: cartoncino mm 735 x 540, foglio mm 210 x 279, lastra mm 208 x 272

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: “Di. Greg. P.P. xiy. ex Privil. p. an. x. / C. Cort fec. 1577”.
Sul vaso a destra: “Ignis ardens et non combu”. Sotto la riga di base scritto a penna: “Tiziano inv.”

Iscrizioni su cartoncino: Sopra l'incisione: “Tiziano Vecellio”

Commento: Rigon notava già come la stampa fosse stata realizzata dopo la morte di Tiziano, dubitando quindi dell'attribuzione proposta dall'anonimo autore della scritta a penna⁶⁰⁰. Dell'opera si conoscono tre stati: il primo, quello dell'esemplare bassanese e dell'esemplare DG48060 in H/I/10/60 dell'Albertina, è caratterizzato dalla presenza delle due sole scritte in basso a sinistra e due righe orizzontali che separano la stampa da un rettangolo vuoto. Il secondo stato, ad esempio l'esemplare DG48061 in H/I/10/60 dell'Albertina, mostra la presenza di una corposa iscrizione nel rettangolo bianco mentre nel terzo stato compare nella figurazione in basso al centro l'indirizzo di Pieter de Jode, come nell'esemplare 1868,0612.1364 del British Museum. In nessun caso viene indicata una possibile presenza di Tiziano come *inventor* della stampa.

⁶⁰⁰ D6 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 47-48



Coll. Rem. XLIV-1179-4706

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565-1567

Titolo: *L'Annunciazione*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1179-4706

Misure: cartoncino mm 735 x 540, foglio 416 x 284, lastra mm 410 x 276

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: "Ignis ardens et non Comburens". In basso sul plinto della colonna a destra: "Cornelio Cort fe". In basso sul pavimento, scritto a penna: "Tiziano inv,"

Iscrizioni su cartoncino: nessuna

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata ed incollata su cartoncino. Presentata da Rigon⁶⁰¹, la stampa bassanese è analizzata da Chiari Moretto Wiel⁶⁰² che indica l'acquaforte come un primo stato. Già Rigon non vedendo nell'indirizzo di Cort rimandi al privilegio del 1567 o a Tiziano datava l'opera ad una fase precedente. Questa tesi viene ripresa da Chiari Moretto Wiel che ipotizza inoltre che l'esemplare appartenga ad uno stato eseguito da Cort per Tiziano quando era arrivato a Venezia da poco e si apprestava ad entrare in contatto con la bottega e le opere di Tiziano, prima che il cadorino presentasse quindi la richiesta di privilegio.

⁶⁰¹ B45 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 28

⁶⁰² M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 100*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 410



Coll. Rem. XLIV-1180-4707

Autore: **[Cornelis Cort], da Tiziano**

Anno: post 1566

Titolo: *Maddalena penitente*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Musei civici di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1180-4707

Misure: cartoncino mm 765 x 537, foglio smarginato mm 351 x 280

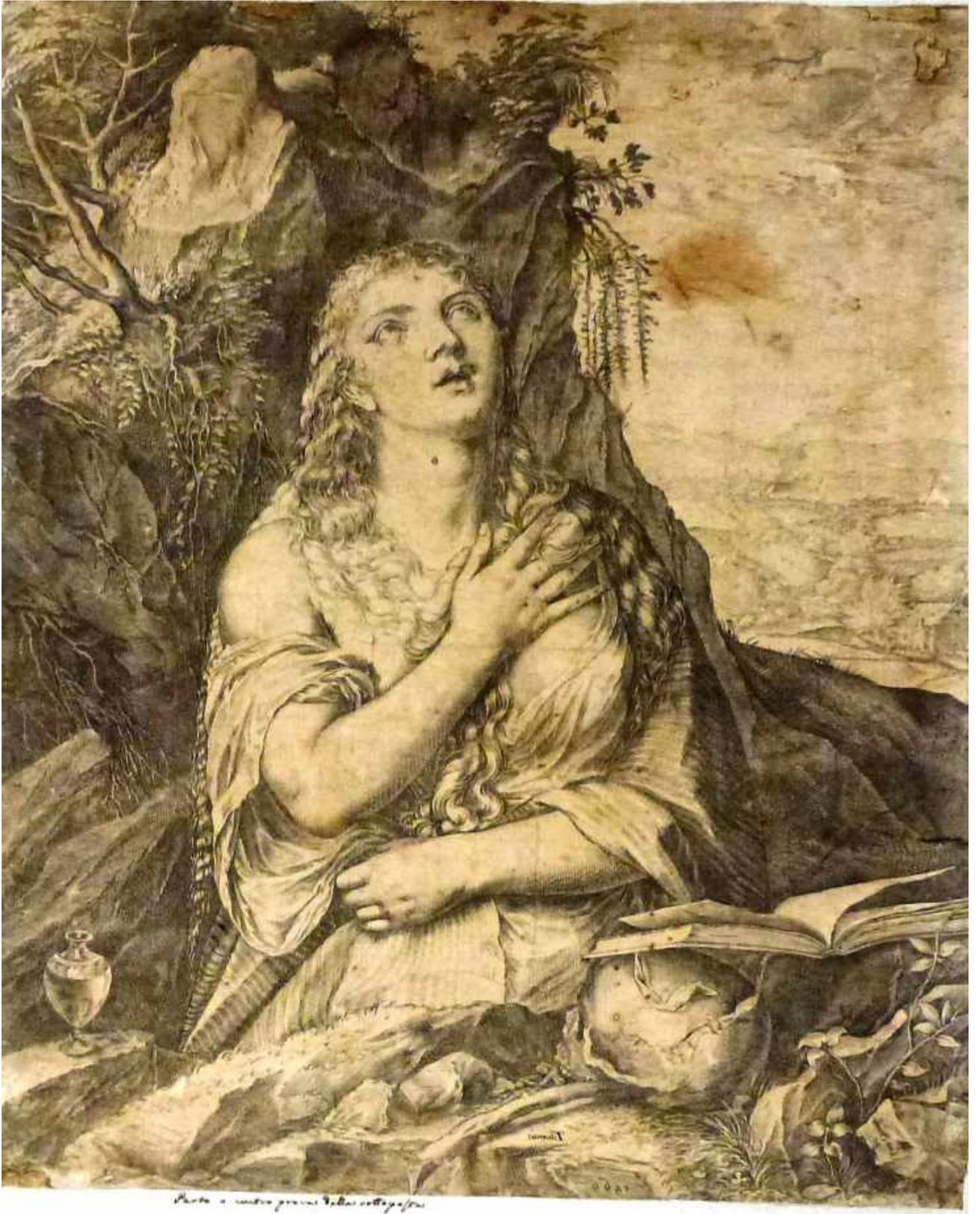
Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a destra a rovescio: “Cun privile / gio”. In basso al centro a rovescio: “Titianus / 1566”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l’incisione: “Parto o controprova della sottoposta”

Commento: La stampa è ingiallita, ritagliata ed incollata su cartoncino. Come già indicato dall’anonima scritta e sostenuto da Rigon⁶⁰³, la stampa è la controprova o derivata dall’esemplare successivo. Non sono presenti iscrizioni, altre a quelle storte della stampa originale, che permettano di datare l’esecuzione della prova o di attribuirne con certezza l’esecuzione.

⁶⁰³ B47 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 28-29



Parte a sinistra presso l'altare di S. Maria

Coll. Rem. XLIV-1180-4708

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Maddalena penitente*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1180-4708

Misure: cartoncino mm 765 x 537, foglio mm 355 x 285, lastra mm 351 x 282

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a destra: “Cun privile / gio”. In basso al centro: “Titianus / 1566”

Iscrizioni su cartoncino: In basso a destra: “Cornelio Cort sc.”

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata ad un paio di millimetri dal segno della battuta ed incollata su cartoncino. Come già indicato da Rigon⁶⁰⁴ la stampa è l'originale da cui è stata tratta la prova precedente. Secondo quanto ipotizzato da Sellink⁶⁰⁵ e riportato da Moretto Wiel⁶⁰⁶ gli stati della stampa sarebbero due, con l'esemplare bassanese che apparterebbe dunque al primo stato, vista la mancanza dell'indirizzo di Cort caratterizzante il secondo stato.

⁶⁰⁴ B48 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 29

⁶⁰⁵ N. 132 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, I, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000, p. 194

⁶⁰⁶ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 68*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 388



Coll. Rem. XLIV-1181-4709

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *La Gloria o Il trionfo della Trinità*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1181-4709

Misure: cartoncino mm 765 x 537, foglio tagliato lungo i margini, mm. 535 x 380

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: “1566”. Mezzo cancellato in basso a sinistra: “Tizio”. A penna a sinistra verso il centro: “Titianus Inv.” Al centro: “Cun privilegio”. A penna a destra verso il centro: “Cornel. Cort. f.” A destra: “Titianus”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l’incisione a sinistra: “Il Paradiso di Tiziano in cui si rimarcano li ritratti dell’Imperator Carlo quinto, e quello del pittore”.

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata ad un paio di millimetri dal segno della lastra ed incollata su cartoncino. Seguendo l’elenco di stati dell’incisione proposto ma da Maria Agnese Chiari⁶⁰⁷, l’esemplare bassanese si può definire un secondo stato cui sono state aggiunte da un anonimo autore le due iscrizioni a penna. L’opera è inoltre presente anche nel catalogo di Rigon⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 102*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., p. 411

⁶⁰⁸ B57 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 32-33



Il Pentecoste di Giovanni in una armoniosa ristrettezza dell'ingegnere Carlo Jannet, a quella del pittore

Coll. Rem. XLIV-1182-4710

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Il martirio di San Lorenzo*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1182-4710

Misure: cartoncino mm 765 x 540, foglio mm 505 x 360, lastra 505 x 353

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso al centro sulla graticola: “TITIANUS INVENT. AEQVUES CAES.”
Più sotto a sinistra verso il centro sopra il margine: “Cun preuel. 1571”. A destra: “Cornelio cort fe”. Sul piedistallo della statua: “INUICTISS. PHILIPPO/HISPANIARUM REGI/ D”

Iscrizioni su cartoncino: Sopra l’incisione: “Tiziano Vecellio”. Sotto l’incisione al centro: “Il martirio di S. Lorenzo”.

Commento: La stampa è in ottime condizioni, molto inchiostata, ritagliata a circa tre millimetri dai margini della lastra ed incollata su cartoncino. L’esemplare è presente nel catalogo dell’esposizione a cura di Ferdinando Rigon⁶⁰⁹. Secondo le indicazioni date da Moretto Wiel⁶¹⁰ si conoscono due stati dell’incisione sulla base delle iscrizioni presenti: l’esemplare di Bassano sarebbe dunque un primo stato.

⁶⁰⁹ B56 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 32

⁶¹⁰ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 107*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 414-416



Il martirio del Cora

Coll. Rem. XLIV-1183-4711

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *San Girolamo leggente nel deserto*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1183-4711

Misure: cartoncino originale mm 767 x 540, cartoncino ritagliato mm 326 x 540, foglio mm 310 x 275, lastra (parte figurativa) mm 291 x 256

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso al centro verso destra: “Cun privilegio” A destra: “Titianus Inventor / 1565

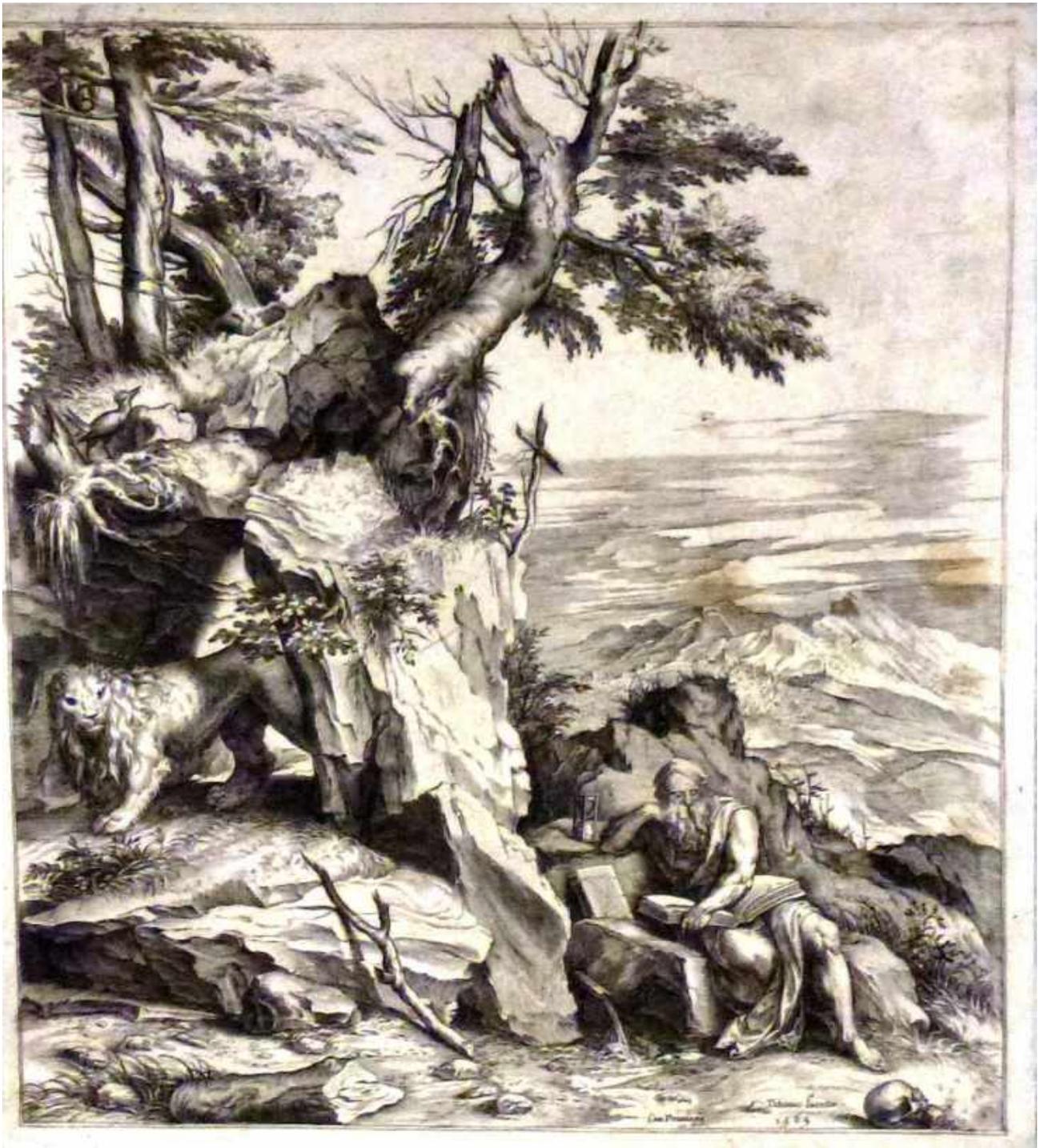
Iscrizioni su cartoncino: Sopra l’incisione: “Tiziano Vecellio”. Sotto l’incisione in basso a destra: “Cornelis Cort sc.”

Commento: La stampa è in discrete condizioni, ritagliata a circa tre millimetri dal segno della battuta ed incollata su cartoncino. L’esemplare è presente nel catalogo di Rigon⁶¹¹ che però non fornisce particolari informazioni sullo stato dell’opera. Seguendo le informazioni sui sette stati dell’incisione fornite da Sellink⁶¹² e Moretto Wiel⁶¹³, l’esemplare di Bassano è individuabile come un secondo stato dell’incisione, per la presenza dell’indicazione del privilegio.

⁶¹¹ D13 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 53

⁶¹² N. 120 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, III, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000, p. 162

⁶¹³ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 101*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 410-411



Coll. Rem. XLIV-1183-4712

Autore: **[Luca Bertelli], da Tiziano**

Anno: post 1566

Titolo: *Il martirio di San Pietro martire*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1183-4712

Misure: cartoncino mm 767 x 540, foglio smarginato, mm 440 x 343, lastra (parte figurata) mm 420 x 340

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso: "TITIANVS. VECCELLIVS. EQVES. CAES. PIO. V. PONT. MAX. FACIEBAT / Lucae Bertelli Formis.

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l'incisione centrale: "Primo pensiero della gran tavola del S. Pietro Martire che era in S. Gio. e Paolo in Venezia". A destra: "Corn. Cort sc."

Commento: La stampa è in discrete condizioni, ritagliata a circa tre millimetri dal contorno ed incollata su cartoncino. L'opera è presente nel catalogo di Rigon⁶¹⁴ che al Bertelli attribuisce l'edizione della stampa mentre, riprendendo quanto sostenuto dall'anonimo autore delle scritte sul cartoncino, continua ad attribuire al Cort la realizzazione dell'incisione. Moretto Wiel⁶¹⁵ indica l'esemplare bassanese come un secondo stato, riprende l'attribuzione dell'edizione a Luca Bertelli ma non mantiene l'attribuzione dell'intaglio della stampa a Cornelis Cort.

⁶¹⁴ *D14* in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p.53

⁶¹⁵ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 108*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., p. 416



Coll. Rem. XLIV-1184-4713

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: post 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1184-4713

Misure: cartoncino originale mm 754 x 534, cartoncino tagliato mm 417 x 534, foglio 382 x 274, lastra mm 367 x 265

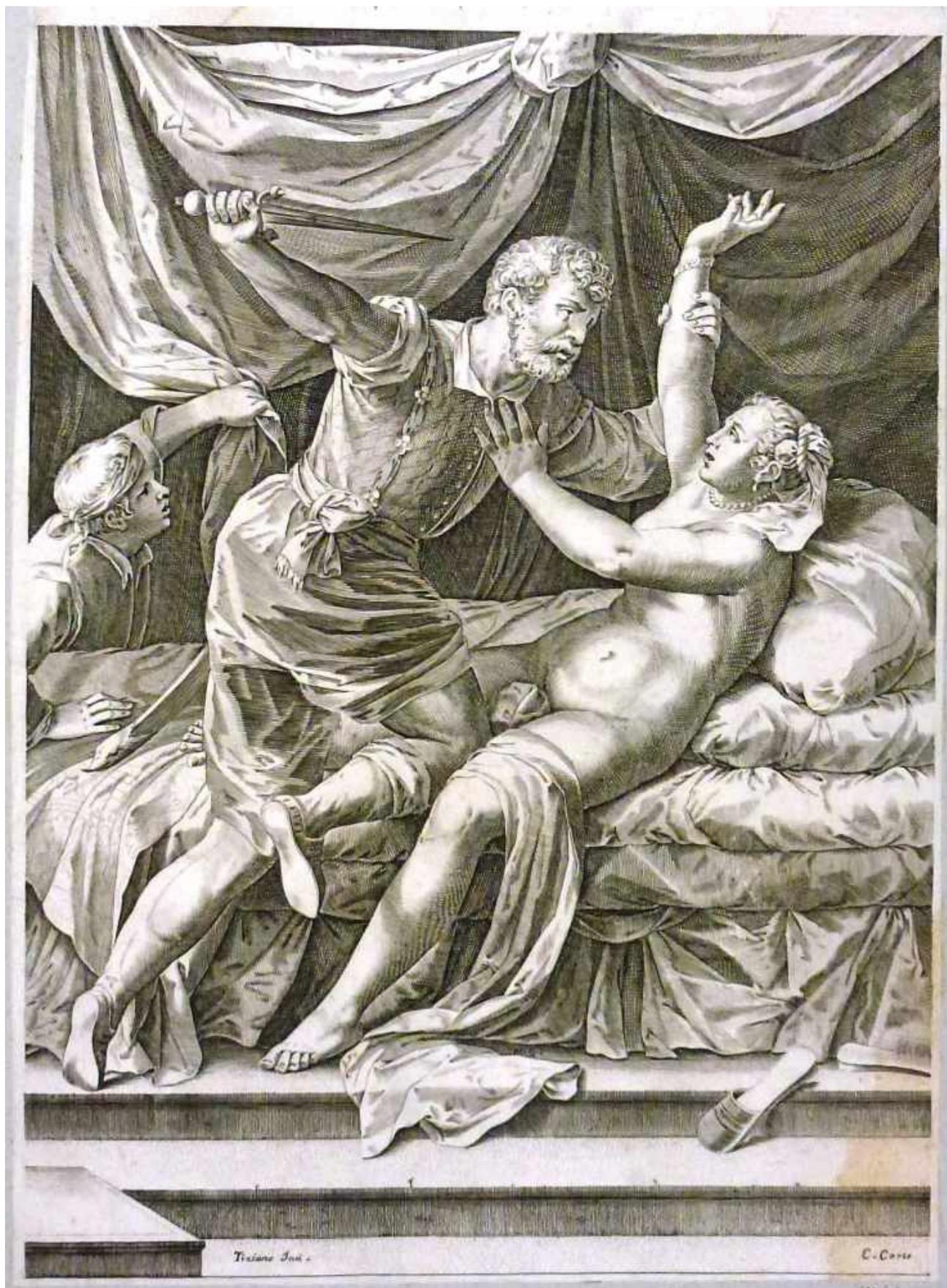
Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso a sinistra: "Tiziano Inci.". A destra: "C. Corte". Sull'ultimo gradino nella piega del pannello poco leggibile: "M.G.F."

Iscrizioni su cartoncino: Sopra l'incisione: "Tiziano Vecellio". Sotto l'incisione a destra: "Copia"

Commento: La stampa è in discrete condizioni, ritagliata a circa tre millimetri dal contorno ed incollata su cartoncino. L'opera è presente nel catalogo di Rigon⁶¹⁶ che indica nuovamente l'opera come copia in controparte del successivo numero di catalogo.

⁶¹⁶ B54 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 31



Coll. Rem. XLIV-1184-4714

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1571

Titolo: *Tarquinio e Lucrezia*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1184-4714

Misure: cartoncino originale mm 754 x 534, cartoncino tagliato mm 337 x 534, foglio 381 x 273, lastra mm 378 x 271

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso sulla ciabatta a sinistra: “Cornelio Cort fe. / 1571”. A sinistra in basso: “Cun Privilegio”. A destra: “Titianus inven.”

Iscrizioni su cartoncino: Sotto l’incisione centrale: “Tarquinio e Lucrezia”

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata a circa tre millimetri dal contorno ed incollata su cartoncino. L’opera è presente nel catalogo di Rigon⁶¹⁷ che indica la stampa come un primo stato e come tale è indicata anche da Sellink⁶¹⁸ e Moretto Wiel⁶¹⁹ proprio nell’analisi dell’esemplare della Collezione Remondini.

⁶¹⁷ B53 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 31

⁶¹⁸ N. 191 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, I, op.cit., p. 81

⁶¹⁹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 128*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 429-430



Coll. Rem. XLIV-1185-4715

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Tizio o Prometeo incatenato*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1185-4715

Misure: cartoncino originale mm 769 x 524, cartoncino ritagliato mm 416 x 524, foglio smarginato, mm 385 x 315

Tecnica: bulino

Iscrizioni: In basso sul fronte della roccia: “Cornelio cort.fe. / Titianus”. Sul lato della roccia: “1566”, più sotto: “Cun Privilegio”

Iscrizioni su cartoncino: Sopra l’incisione: “Tiziano Vecellio”. Sotto l’incisione centrale: “Tizio”

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata a filo della figurazione ed incollata su cartoncino, presenta qualche macchia lungo il contorno. L’opera è presente nel catalogo di Rigon⁶²⁰ che però non fornisce molte informazioni sull’esemplare della stampa. Riprendendo l’elenco di stati proposto da Sellink⁶²¹ e ripreso da Moretto Wiel⁶²² è possibile definire l’esemplare bassanese come un secondo stato.

⁶²⁰ B40 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 26

⁶²¹ N. 190 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, III, op.cit., p. 78

⁶²² M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 104*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 412-413



Coll. Rem. XLIV-1185-4716

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1565

Titolo: *Ruggero che libera Angelica*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Museo Biblioteca Archivio di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1185-4716

Misure: cartoncino originale mm 769 x 524, cartoncino ritagliato mm 353 x 524, foglio smarginato, mm 305 x 450

Tecnica: bulino

Iscrizioni: A sinistra in basso: “Cun Privilegio”. In basso verso il centro: “1565”. A destra in basso: “Titianus Cornelio cort. fe.”

Iscrizioni su cartoncino: nessuna

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata all'interno del segno della battuta ed incollata su cartoncino. L'opera è presente nel catalogo di Rigon⁶²³, il quale però non si sofferma molto sullo studio dell'esemplare preferendo occuparsi della stampa in generale. Maria Agnese Chiari⁶²⁴, descrivendo esattamente l'esemplare di Bassano ed inserendolo nei tre stati noti della stampa, nota come l'opera sia da ritenersi un terzo stato, in ragione della supposta esistenza di uno stato precedente all'ottenimento del privilegio. Questa ipotesi giustifica l'iscrizione presente nell'esemplare che fa riferimento al privilegio ma non spiega la contemporanea presenza della data del 1565, cioè un anno prima della concessione del privilegio stesso. Seguendo invece la precedente proposta di

⁶²³ C10 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp.38-39

⁶²⁴ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 97*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, op.cit., pp. 407-408

stati fatta da Sellink⁶²⁵, date le scritte presenti nell'esemplare, la stampa della Collezione Remondini sarebbe da considerare un secondo stato.



⁶²⁵ N. 192 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, III, op.cit., p. 85

Coll. Rem. XLIV-1186-4717

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1566

Titolo: *Diana e Callisto*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Musei civici di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1186-4717

Misure: cartoncino mm 764 x 420, foglio mm 445 x 370, lastra 440 x 365

Tecnica: bulino

Inscrizioni: A sinistra in basso: “Cun Privilegio”. In basso verso il centro: “Titianus”. All’angolo di destra in basso: “1566”

Inscrizioni su cartoncino: Centrale sotto l’incisione: “Diana e Callisto”. A destra sotto l’incisione: “Cornelio Cort. sc”

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata a qualche millimetro dai margini ed incollata su cartoncino. L’opera è presente nel catalogo di Rigon⁶²⁶. Tre sono gli stati conosciuti della stampa indicati da Sellink⁶²⁷ e ripresi da Moretto Wiel⁶²⁸. Tra questi l’esemplare della Collezione Remondini si può riconoscere come un primo stato in ottime condizioni e ben inchiostro.

⁶²⁶ B42 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., pp. 26-27

⁶²⁷ N. 189 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, III, op.cit., p. 75

⁶²⁸ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 80*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., pp. 397-398



Coll. Rem. XLIV-1187-4718

Autore: **Cornelis Cort, da Tiziano**

Anno: 1572

Titolo: *I Ciclopi o La fucina di Vulcano*

Collocazione: Gabinetto disegni e stampe, Musei civici di Bassano, Coll. Rem. XLIV-1187-4718

Misure: cartoncino mm 765 x 502, foglio smarginato mm 418 x 400gori

Tecnica: bulino

Inscrizioni: A sinistra in basso su un blocco di pietra: “EX ARCHE / TYPO PALLATII / BRIXIENSIS / 1572”. Al centro sul muro di pietra: “Cum Privilegio”. Centrale in basso sul muro di pietra: “Cornelio cort. fe”. Sopra la scritta a penna: “Tiziano”.

Inscrizioni su cartoncino: Sopra l’incisione: “Tiziano Vecellio”

Commento: La stampa è in ottime condizioni, ritagliata a filo della figurazione ed incollata su cartoncino. L’opera è presente nel catalogo di Rigon⁶²⁹. Gli stati conosciuti della stampa ed indicati da Sellink⁶³⁰ e ripresi da Moretto Wiel⁶³¹ sono due. L’esemplare della Collezione Remondini si caratterizza, dunque, come un secondo stato data la presenza dell’indirizzo di Cornelis Cort mentre è da considerare successiva l’aggiunta in penna del nome di Tiziano.

⁶²⁹ D7 in F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano* [...], op.cit., p. 48

⁶³⁰ N. 209 in M. SELLINK, *Cornelis Cort (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*, III, op.cit., p. 117

⁶³¹ M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Scheda di catalogo n. 106*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, op.cit., p. 414



Bibliografia:

Fonti manoscritte:

Marcello Oretti, *Notizie dei professori del disegno*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, MS. B 123 C. 187.

Fonti a stampa:

LAMPSONIO (ALLART-MORENO) 2018:

D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», n. 20 (2018), pp. 271-290

ALGAROTTI 1764:

F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, presso Marco Coltellini, 1764², p. 47.

ARETINO (PERTILE-CAMESCA) 1957-1960:

P. ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, ed. a cura di F. PERTILE, E. CAMESASCA, II, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960, p. 340.

BAGLIONE (FARA) 2016:

G. BAGLIONE, *Intagliatori*, Roma, 1642, ed. note ed introduzione a cura di G.M. Fara, Pisa, Edizioni delle Normale, 2016, p. 27.

BALDINUCCI (BOREA) 2013:

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, ed. critica a cura di E. Borea, Torino, Giulio Einaudi editore, 2013.

BARTSCH 1803-1821:

A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XII, Vienna, J.V. Degen imprimerie, 1811, pp. 25, 82, 91-92, 126-127, 137-138, 140, 144, 152-153.

A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XIII, Vienna, J.V. Degen imprimerie, 1811, pp. 70-71.

A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienna, J.V. Degen imprimerie, 1813, pp. 61-65, 67-68, 103-111, 119-120, 129-130, 237-239, 249, 255, 275-283, 520-521, 531.

A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVI, Vienna, 1848, chez Pierre Mechetti, pp. 77-83, 93-101, 122-123, 175-181, 191-193, 205-208, 214, 226-227, 234-235, 244, 248-251, 255-258, 261-262, 278-282.

BASAN 1767:

F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Parigi, chez De Lormel, Saillant, Durand, Deissant, 1767, pp. 40-41, 72, 105, 146-147, 205-206, 338.

F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, II, Parigi, chez De Lormel, Saillant, Durand, Deissant, 1767, pp. 422, 508-509, 529-530.

BELLORI (BOREA) 1976:

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. critica a cura di E. Borea, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976.

BORGHINI (NESTENUS-MOUCKE) 1730

R. BORGHINI, *Il Riposo*, rist. anast., Firenze, per Michele Nestenus e Francesco Moucke, 1730, pp. 428-429.

BOSCHINI 1674:

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, apresso Francesco Nicolini, 1674, pp. 12, 105.

BOSCHINI (PALLUCCHINI) 1966:

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia, 1660, ed. critica a cura di A. Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1966, pp. 332-333, 381.

CARO 1821:

A. CARO, *La Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa*, in *Dicerie di Annibal Caro e di altri a' re della virtù*, Venezia, Calveley Hall, 1821, p. 45.

DÉZZALIER d'ARGENTVILLE 1762:

A.J. DÉZZALIER d'ARGENTVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Parigi, chez De Bure, 1762², p. 203.

DOLCE 1553:

L. DOLCE, *Le trasformazioni di M. Ludovico Dolce*, Venezia, appresso Gabriele Giolito Ferrari, 1553, p. 91

DOLCE (BAROCCHI) 1960:

L. DOLCE, *Dialogo di Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma. Volume primo*, ed. con commento a cura di P. Barocchi, Giust. Laterza & figli, Bari, 1960, pp. 141-206.

EVELYN 1755:

J. EVELYN, *Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, seconda edizione, Londra, stampata presso J. Payne al Pope's Head in Pater Noster Row, 1755, pp. 48-67, 86-87.

FÉLIBIEN 1725:

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, III, Trevoux, de l'imprimerie de s.a.s, 1725, p. 63.

FULIN 1882:

R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», n. 23 (1882), p. 181.

GORI GANDELLINI 1771:

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, I, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1771, pp. 81, 149-150, 245-246, 249, 319-323.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, II, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1771, pp. 32, 171-172, 244, 367.

GORI GANDELLINI (DE ANGELIS) 1808-1816:

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, I, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1808, pp. 256-261.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, V, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1808, pp. 169, 178-181.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VI, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1809, pp. 163-164.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VII, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1810, pp. 64-66, 276-277.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, VIII, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1810, pp. 42-43, 276-277.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, X, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1812, p. 23.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XIV, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1816, p. 11.

G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, seconda edizione a cura di L. De Angelis, XV, Siena, dai torchi d'Onorato Porri, 1816, pp. 30-31, 51, 80-81.

HEINEKEN 1771:

K.H. von HEINEKEN, *Idée generale d'une collection complete d'estampes*, Lipsia e Vienna, 1771, chez Jean Paul Kraus, pp. 135-136, 154-155, 173.

HEINEKEN 1778-1790:

K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, I, Lipsia, chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1778, pp. 240, 244.

K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, II, Lipsia, chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1788, p. 89, 277, 645.

K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, III, Lipsia, chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1788, pp. 130-149, 543, 545, 578-579.

K.H. von HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, IV, Lipsia, chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790, pp. 341-359.

HUBER 1787:

M. HUBER, *Notices générales des graveurs, divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, Dresda-Lipsia, chez J. G. I. Breitkopf, 1787, pp. 348-351.

HUBER-ROST 1797-1808:

M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, Zurigo, chez Orell, Gessner, Fuesslin, et Comp., 1800, pp. 51-52, 56, 109-111, 123-124, 151-159, 165-167, 175, 208-210.

M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, V, Zurigo, chez Orell, Gessner, Fuesslin, et Comp., 1800, pp. 124-125.

LE COMTE 1699:

F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, I, Parigi, chez E. Picart, N. Le Clerc, 1699.

F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, II, Parigi, chez E. Picart, N. Le Clerc, 1699, pp. 172, 259.

F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, Parigi, chez E. Picart, N. Le Clerc, 1699, pp. 26, 31-32, 73.

LOMAZZO (KLEIN) 1974:

G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590, ed. a cura di R. Klein, 2 voll., I, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974.

MALVASIA (PERICOLO-CROPPER) 2017:

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678 ed. critica di Lorenzo Pericolo, introduzione, traduzione, e note di Naoko Takahatake, con l'edizione critica delle note alla *Felsina Pittrice* di Roger de Piles a cura di Carlo Alberto Girotto, con il supporto di Mattia Biffis e Elizabeth Cropper, vol. II, parte II, tomo I, Turnhout, Brepols, 2017

MARIETTE 1851-1860:

P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, V, Parigi, 1851-1860, pp. 24-32, 302-337.

P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ed.a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaoglon, VI, Parigi, 1851-1860, pp. 60, 310-311.

MARIETTE 1969:

P.J. MARIETTE, *Notes Manuscrites sur les Peintres et les Graveurs*, Parigi, 1740-1770 in *Les Grandes Peintres*, I, Ecole d'Italie, Parigi, 1969, p. 290.

MAROLLES 1666:

M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, chez Frederic Leonard, 1666, pp. 23-24, 26-27, 33, 41-42, 53.

MAROLLES 1672:

M. de MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce: avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës*, Parigi, de l'Imprimerie de Jacques Langiois, 1672, p. 14.

MÜNTZ 1890:

E. MÜNTZ, *Les Archives des Arts, recueil des documents inédits ou peu connus par Eugène Müntz, Conservateur de l'école des beaux-arts*, Paris, Librairie de l'art, 1890, pp. 69-70.

ORLANDI 1704:

P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704, pp. 137, 318, 334.

PAPILLON 1766:

J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, I, Parigi, chez P. G. Simon, 1766, pp. 159-161, 230, 238.

J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, II-III, Parigi, chez P. G. Simon, 1766.

PINO (BAROCCHI) 1960:

P. PINO, *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548 ora in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma. Volume primo*, ed. con commento a cura di P. Barocchi, Bari, Giust. Laterza & figli, 1960, pp. 93-138.

De PILES 1699:

R. de PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages*, Parigi, chez François Muguet, 1699, pp. 259-260.

TIZIANO (PUPPI-HOPE) 2012:

L. PUPPI, C. HOPE, *Tiziano: L'epistolario*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 9-17, 284-285, 296-297, 325-326.

REMONDINI 1803:

G. REMONDINI, *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli*, Bassano, 1803.

RIDOLFI (HADELN) 1914-1924:

C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Giovan Battista Sgava, 1648, edizione critica a cura di D. von Hadeln, I, rist. anast. (Berlino 1914-1924) Roma, Società multigrafica editrice Somu, 1965, pp. 151-210.

SANDRART 1683:

J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus Autoris. Francofurti apud Michaëlis ac Johan. Friderici Endterorum Haeredes, & Johan. de Sandrart, 1683, pp. 161-163, 196, 232-233.

STRUTT 1785-1786:

J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, I, Londra, Printed by J. Davis, for Robert Faulder, New Bond Street, 1785-1786, pp. 72-73, 167, 176, 219-221, 301.

J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, II, Londra, Printed by J. Davis, for Robert Faulder, New Bond Street, 1785-1786, pp. 166-167, 277-278, 380-381, 389-390.

TIZIANELLO (PUPPI) 2009:

TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1662)*, ed. a cura di L. Puppi, Milano, 2009, pp. 13-92.

VAN MANDER 1884-1885:

C. VAN MANDER, *Le livre des peintres*, ed. critica e traduzione di H. Hymas, I, Parigi, Imprimerie de l'art, 1884-1885, pp. 181-182 .

VASARI (BETTARINI-BAROCCHI) 1966-1987:

G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 155-174.

G. VASARI, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, V, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 3-25.

G. VASARI, *BENEDETTO DA ROVEZZANO scultor fiorentino* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, pp. 285-289.

G. VASARI, *MICHELANGELO BONARROTI FIORENTINO pittore, scultore et architetto* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 3-141.

ZAMBONI 1778:

B. C. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia, presso Pietro Vescovi, 1778, pp. 78-79, nota 35.

ZANETTI 1733:

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733, pp. 186, 383.

Critica:**BENVENUTI 1976:**

F. BENVENUTI, *Tiziano incisore e i suoi tempi*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 1-39.

BOREA 2009:

E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 1 vol. di testo e 3 di illustrazioni, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, I, pp. 63-68, 95-97, 144-146, 159-164.

BROWN 1999:

B.L. BROWN, *Schede di catalogo nn. 124, 136*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 460-461, 484-485.

BURY 2001:

M. BURY, *The print in Italy, 1550-1620*, Londra, The British Museum Press, 2001.

BASEGGIO 1844:

G. BASEGGIO, *Intorno tre celebri intagliatori in legno vicentini memoria di Giambattista Baseggio*, Bassano, Tipografia Baseggio, 1844.

CALLEGARI 2018:

C. CALLEGARI, “*Istorie sì bene intese e sì bene composte*”. *Riflessioni intorno alle “invenzioni” di Schiavone*, in *Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Fondazione Giorgio Cini – Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 31 marzo – 2 aprile 2016), a cura di C. Callegari e V. Mancini, Venezia, lineadacqua edizioni, 2018, pp. 11-25

CHIARI MORETTO WIEL 1982:

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1982, pp. 5-73.

CHIARI MORETTO WIEL 2007:

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno ed incisione, in Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 171-183.

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Schede di catalogo nn. 68, 76, 78, 80, 93, 97, 98, 100-111*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 388, 394, 396, 397-398, 406, 407-409, 410-417.

CROWE, CAVALCASELLE 1881:

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *The life and times of Titian. With some account of his family*, I-II, Londra, John Murray, 1881².

DALLA COSTA 2019:

T. DALLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 127-177

DAL POZZOLO 2006:

E.M. DAL POZZOLO, *La “bottega” di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in «Studi Tizianeschi», n.4 (2006), pp. 53-98.

DAL POZZOLO 2007:

E.M. DAL POZZOLO, *Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 145-162.

D'AMICO 1980:

R. D'AMICO, *N. 180*, in *Catalogo Generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca di Bologna. Gabinetto delle stampe. Sezione V. Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, 1980, Associazione per le Arti "Francesco Francia", p. 47.

DILLON 1995:

G. DILLON, *L'incisione nel Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia di Venezia, Temi, L'arte II*, a cura di R. Pallucchini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 487-520.

DREYER 1980:

P. DREYER, *Sulle silografie di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza editore, 1980, pp. 503-511

ERICANI 2007:

G. ERICANI, *Tiziano nelle collezioni grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007- 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 185-187.

FRASCAROLO, PELLEGRINI 2013:

V. FRASCAROLO, E. PELLEGRINI, *L'ombra di Tiziano: L'Annunciazione che visse più volte*, in «Studiolo», n. 10 (2013), pp. 92-108.

HOPE 2007:

C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 37-41.

INFELISE- MARINI 1990:

Remondini. Un editore del Settecento, catalogo della mostra (Bassano, 26 Maggio- 20 Settembre 1990) a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano, Electa, 1990.

IVANOFF 1977:

N. IVANOFF, *Tiziano e la Critica d'Arte dal 500 a oggi*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», anno XV, vol. 15, 1977, n. 1-2, pp. 3-13.

KARPINSKI 1994:

C. KARPINSKI, *Il "Trionfo della Fede": l'affresco di Tiziano e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in «Arte Veneta», 46, 1994, n. 1, pp. 7-13.

LÜDEMANN 2016:

P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016, pp. 13-249

MANCINI 1998:

M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, in «Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXV (1998).

MAURONER 1943:

F. MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1941.

MEIJER 1999:

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 a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 498-505.

B.W. MEIJER, *Schede di catalogo n. 152,162*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 542-525, 544-545.

MONACO 2018:

A.M. MONACO, *Schiavone pittore e incisore. Topoi consolidati e fortuna critica tra Sei e Settecento*, in *Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Fondazione Giorgio Cini – Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 31 marzo – 2 aprile 2016), a cura di C. Callegari e V. Mancini, Venezia, lineadacqua edizioni, 2018, pp. 81- 93.

MURARO-ROSAND 1976:

M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 43-156.

MURARO 1978:

M. MURARO, *Grafica tizianesca*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1978, pp. 127-149

MURARO 1980:

M. MURARO, *Tiziano e le anatomie del Vesalio*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza editore, 1980, pp. 307-316.

OBERHUBER 1980:

K. OBERHUBER, *Titian woodcuts and drawings: some problems*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza editore, 1980, pp. 523-528.

OLIVATO 1980:

L. OLIVATO, «*La Submersione di Pharaone*», in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza editore, 1980, pp. 529-537.

PALLUCCHINI 1969:

R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969.

PANOFSKY 1969:

E. PANOFSKY, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York University Press, 1969.

PANOFSKY (GENTILI) 1992:

E. PANOFSKY, *Tiziano: problemi di iconografia*, trad. di M. Folin, postfazione di A. Gentili, Venezia, Marsilio, 1992.

PEDROCCO 2000:

F. PEDROCCO, *Tiziano*, Milano, Rizzoli, 2000.

POPE-HENNESSY 2004:

J. POPE-HENNESSY, *Tiziano*, Milano, Electa, 2004.

POZZA (PUPPI) 2012:

N. POZZA, *Tiziano*, ed. a cura di L. Puppi, Angelo Colla Editore, Costabissara, 2012.

PUPPI 2004:

L. PUPPI, *Su Tiziano*, Milano, Skira, 2004.

REARICK 1976:

Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo, introduzione e catalogo a cura di W.R. REARICK, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Cataloghi, n. 45), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976.

RIGON 1981:

F. RIGON, *Introduzione*, in *Nicolaes Berchem. Incisore e inventore. 1620-1683. Stampe dalla Collezione Remondini*, catalogo della mostra (Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa, Luglio- Ottobre 1981), catalogo a cura di G. Dillon, introduzione di F. Rigon, nota tecnica di G. M. Zilio, Bassano del Grappa, Vincenzi Editore, 1981, pp. 5-8.

RIGON 1977:

F. RIGON, *Tiziano. Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano. Incisioni. Disegni. Tele*, catalogo della mostra (Bassano, Museo Civico, 18 dicembre 1976 – 6 febbraio 1977), a cura di F. Rigon, Bassano, Grafiche Tassotti, 1977, pp. 3-60

ROSAND 1993:

D. ROSAND, *Tiziano. "L'arte più potente della natura"*, Milano, Electa/Gallimard, 1993

SELLINK 1999:

M. SELLINK, *Scheda di catalogo n.31*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 254-255

SELLINK 2000:

M. SELLINK, *Cornelis Cort*, Part I-II-III, The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2000

TAGLIAFERRO 2006:

G. TAGLIAFERRO, *La bottega di Tiziano: un percorso critico*, in «Studi Tizianeschi», vol. IV (2006), pp. 16-52.

TAGLIAFERRO 2007:

G. TAGLIAFERRO, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno – Palazzo della Magnifica Comunità, Pieve di Cadore, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, settembre 2007, pp. 163-183.

TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI, MARTIN 2009:

G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 ore, 2009, pp. 3-426.

URBINI 2009:

S. URBINI, *1508-1516, circa. Ugo, Tiziano e gli intagliatori di hystorie a Venezia*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Loggia di primo ordine di Palazzo dei Pio, Carpi, 12 settembre-15 novembre 2009), a cura di M. Rossi, Carpi, 2009, pp. 51-59.

S. URBINI, *Schede di catalogo nn. 11-12 in Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Loggia di primo ordine di Palazzo dei Pio, Carpi, 12 settembre-15 novembre 2009), a cura di M. Rossi, Carpi, 2009, pp. 112-115.

VAN DER SMAN 1999:

G.J. VAN DER SMAN, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 151-159.

G.J. VAN DER SMAN, *Schede di catalogo n. 179*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 588-589.

VILLA 2013:

Tiziano, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo – 16 giugno 2013), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

Sitografia:

<< <https://www.britishmuseum.org/collection> >>

<<<https://www.metmuseum.org/art/collection>>>

<<<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken>>>

<<<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/ab487f25-d5e4-4eae-b3a4-dc9fc347b05f>>>

A. GIACHERY, *Stefano Mozzi Scolari «stampadore e miniatore di stampe di rame» nella Venezia del Seicento: vita, attività, eredi*, in «Bibliothecae.it», vol. I, n.1-2 (2012), pp. 93-120. << <https://bibliothecae.unibo.it/article/view/5691> >> (08/10/2020)

Ringraziamenti

A conclusione della trattazione, penso sia necessario dedicare almeno una pagina per ringraziare tutte le persone che hanno contribuito alla realizzazione di questo elaborato e, più in generale, al compimento del mio percorso.

Il primo ringraziamento va al professor Giovanni Maria Fara per essere stato, con estrema attenzione, pazienza e cordialità, costante fonte di consigli, suggerimenti e confronto lungo non solo tutte le complesse fasi di ideazione, studio e realizzazione di questa ricerca ma più in generale durante una buona parte della mia carriera universitaria. Allo stesso modo rivolgo la mia gratitudine al professor Walter Cupperi per l'interesse rivolto a questo lavoro.

Un grazie di cuore lo rivolgo anche alla dottoressa Sara Rodella che durante il tirocinio presso il Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Castelvecchio ha saputo essere guida, fonte di informazioni e preziosi consigli. Ugualmente rivolgo un sentito ringraziamento a Marco De Paoli del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa per la gentilezza e la disponibilità mostrate durante le lunghe ore passate a studiare alcune incisioni della Collezione Remondini.

Tutti questi sforzi sarebbero stati vani senza il continuo supporto della mia famiglia. A mia madre, Alessandra, a mio fratello, Tommaso, e a mio padre, Tiziano, una serie di grazie: per aver più volte letto e corretto questa ricerca, per la pazienza dimostrata durante tutto questo periodo, per avermi insegnato a vedere ed amare la bellezza fin da piccolo e per aver sempre creduto in me. Grazie, insomma, per avermi reso la persona che sono.

Infine non posso non ringraziare i compagni di mille avventure, amici da sempre o quasi, che sono stati per tutto questo periodo sostegno, sprono, sollievo e sfogo. A Marco, Francesca, Sonny e Francesco: grazie. Ogni altra parola è solo superflua.

