

Tiziano. Belluno L'ultimo atto

Ragioni e linee guida di un evento

Lionello Puppi

La mostra dedicata all'*ultimo atto* della vicenda umana e artistica di Tiziano – questa mostra: che vuol essere *insolita* – si dipana da palazzo Crepadona in Belluno alla storica residenza della Magnifica Comunità in Pieve di Cadore, agganciati da un capillare itinerario per i luoghi segnati, e *civilizzati*, dalla lunga presenza dei pittori Vecellio, forgiati nella fucina dello stesso Tiziano o ammaestrati dalla sua lezione: ed è itinerario puntualmente illustrato in un volume complementare a questo catalogo. La dialettica, dunque, tra sedi espositive – dove sono raccolti e ragionati opere pittoriche e grafiche significative dell'attività del Maestro nel rapporto con la bottega e i collaboratori durante gli ultimi lustri della sua vita, e documenti di svariata natura che ne illuminano i contesti – e *luoghi* di un territorio storico educato e connotato da *fuochi* di cultura visiva di stampo vecelliano, testimonia il senso dell'iniziativa, e ambisce a rivendicarne un aspetto peculiare di originalità. Non si tratta solo, infatti, della *prima volta* di un ritorno espositivo d'ampio respiro (la mostra dei pittori Vecellio a Belluno nel 1951, ispirata ed animata da Francesco Valcanover, non può esserne considerata più che un illuminato auspicio) di Tiziano nelle sue terre – quel Cadore trasfigurato, grazie alle sue suggestioni, da "paese ruinoso" (com'è stato ben detto) a *Titian's Country*; e trasbordato, nell'ordine dei linguaggi visivi, da marginalità friulane (il Patriarcato d'Aquileia), tirolesi e di Carinzia, alla sfera del Rinascimento veneziano –; né della sfida, non intenzionale ma obiettiva, che un'accoppiata di *piccoli* centri (Belluno e Pieve) rivolge al monopolio che di simili iniziative s'arrogano i *grandi* centri. Si tratta, soprattutto, di un'occasione che, programmaticamente, ricusando la logica, in ultima analisi sterile e autoreferenziale oggi di moda del mero allineamento di *icone* consacrate e quindi irrevocabili, in realtà prestabilite e interminabilmente riproposte, vuol penetrare, rappresentandone la peculiarità con l'eloquente evidenza del confronto di materiali testuali, paratestuali e contestuali, nelle profondità intricate dell'estrema congiuntura dell'incomparabile vicenda tizianesca, tormentata da drammatiche tensioni e contraddizioni esistenziali, culturali, artistiche. Al fine: esercizio, concreto ed articolato, di una proposta metodologica che pretende d'essere innovativa, impalcando la mostra non già una sequenza inerte e in-significante di occasioni meramente contemplative, ma, in prospettiva scientifica e - soprattutto - didattica ed educativa, un *laboratorio* dinamico e aperto; che il suo catalogo rispecchia, consegnando ad ogni futuro approfondimento della conoscenza di Tiziano e dell'irradiazione nel tempo della sua *presenza* storica, testi e documenti spesso inediti, ritrovati, rivisitati. E nasce, di fatto, la mostra, da una preparazione di lunga lena, da anni di minuziosa ricerca (una cui prima meta è rappresentata dal saggio *Sul per Tiziano* di chi scrive, apparso nel 2004), dispiegata attraverso esplorazioni archivistiche originali e revisioni del *corpus* sin qui consacrato e scontato dell'opera del Maestro, e confrontata con gli esiti di capillari indagini materiali non invasive su reperti pittorici significativi, che, superando lo stallo della mera individuazione di pentimenti e stati conservativi, in cui per lo più s'arrestano siffatte esplorazioni, mirano a trarre "importanti informazioni sulla prassi esecutiva", "costanti e differenze nei metodi di lavoro", tali da autorizzare non aleatorie discriminazioni, all'interno dell'officina tizianesca, nella "gestione delle forme" (Gianluca Poldi).

sotto l'Alto Patronato
del Presidente
della Repubblica Italiana

promotori
Provincia di Belluno
iniziativa realizzata nell'ambito
dell'accordo di programma tra
Regione del Veneto, Provincia
di Belluno e Comune di Belluno

con il Patrocinio
del Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

con
Regione del Veneto
Comune di Belluno
**Magnifico Comune
di Pieve di Cadore**

con il Patrocinio
del Ministero
della Pubblica Istruzione

**Magnifica Comunità
di Cadore**
**Comunità Montana
Centro Cadore**
**Fondazione Centro
Studi Tiziano e Cadore**

**Soprintendenza per il
Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico
per le province di Venezia,
Padova, Belluno e Treviso**

con il fondamentale sostegno di
**FONDAZIONE
Cariverona**

con la collaborazione di
Dolomiti Turismo
**Consorzio Belluno
Centro Storico**
Consorzio Dolomiti

Condotta nell'ambito delle *centrali* specializzate delle Università di Venezia e di Verona, della Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico, etnoantropologico del Veneto Orientale e del neo costituito Centro Studi Tiziano e Cadore, siffatta ricerca – val la pena di soggiungere e di sottolineare – trascende, dunque, la stessa scadenza, espositiva sia costruendo il suo catalogo come strumento necessario di riflessione e di studio, sia impostando un seguito che dovrà approdare alla duplice meta della compilazione di un *corpus raisonné* dell'opera pittorica e grafica tizianesca e di un *codice diplomatico* di tutta la documentazione esistente (sul modello di quello raffaellesco del Golzio nella revisione dello Shearman), ma, frattanto, si concretizzerà nella pubblicazione – si spera, prima della chiusura della mostra – delle edizioni critiche della corrispondenza epistolare del Vecellio, del *Breve Compendio* della sua vita apparso come di Anonimo nel 1622 e della biografia inserita dal Ridolfi nelle *Maraviglie dell'Arte* stampate nel 1648: fonti, queste ultime, preziose – e ciò già in mostra viene opportunamente enfatizzato – per l'apporto di carte spesso non più reperibili e di notizie tramandate da una tradizione orale poi rapidamente dissolta.

Dicevamo, d'anzì, delle inquietudini e dei tormenti dell'*ultimo atto* dell'avventura tizianesca (“tutto ciò che è grande”, asserisce Platone, “è nel pericolo”: anzi, puntualizza Heidegger, “nella tempesta”); e son le preoccupazioni brucianti del Maestro e del Patriarca, il quale, avviandosi ai settant'anni, cerca di ingegnarsi, come il vecchio Ezechia, a “mettere ordine alle cose della sua casa” (Panofsky). Se è consapevole, e banditore, del suo destino di “pittore divino” cui l'aveva consegnato l'amico e sodale Pietro Aretino al cospetto dell'autoritratto riprodotto dal Britto (e lo attesta nella propria *impresa* attraverso la metafora visiva dell'orsa che trae la *forma* del cucciolo dall'ammasso *informe* che aveva partorito, e nel *motto* “Natura potentior Ars”), tuttavia il disbrigo di mille faccende pratiche lo attende, che intersecano l'esercizio dell'attività artistica con l'aggiustamento degli affari in Cadore. E son il perseguimento del controllo del Consiglio (anzi: del “Senatus”, siccome lo definivano i “molti gentiluomini onorati Dottori, Cavalieri, Avvocati eccellenti, gran copia di Notari” che lo componevano) della Magnifica Comunità, in virtù della creazione di notai consentita dal decreto con cui, sin dal 1533, Carlo V lo aveva eletto conte palatino; il commercio redditizio del legname e l'ambizione di garantirsi una sorta di monopolio assicurandosi la gestione del deposito in Venezia – a San Francesco della Vigna – che la Serenissima, all'atto della dedizione del 1420, aveva assegnato al *popolo* cadorino; il rovello per la restituzione di prestiti cospicui alla stessa Magnifica Comunità, che diviene devastante allorché il Fisco veneziano lo incastra, e multa, per evasione fiscale (Luca Trevisan). Quali, e quanto imprescindibili, di simili tensioni siano gli ingranaggi, che significano il legame profondo e conflittuale con la terra di origine, emerge infine, e si rappresenta, nella sezione espositiva di Pieve, da esplorazioni apposite – che indirettamente illuminano la figura straordinaria del pioniere degli studi cadorini e tizianeschi, Taddeo Jacobi -, prodighe di esiti nuovi e sorprendenti (ma ero per dire, e non a sproposito, sensazionali) i quali, d'ora in avanti, non potranno più essere elusi, o sorvolati (Antonio Genova, Silvia Miscellaneo, Alessandro Sacco). Chiariscono tra l'altro, infatti, la rivendicazione, da parte di Tiziano, se non proprio dell'esclusiva, di un primato dei pittori usciti dalla sua famiglia nella *civilizzazione* figurativa del Cadore, di cui s'è detto qui in esordio, e che agisce sin ben addentro il sec. XVII. Ed è un impegno, quest'ultimo – o, meglio, un progetto –, inaugurato dalla decorazione a fresco del coro della Chiesa arcidiaconale di Pieve (ove i Vecellio del ceppo da cui il Maestro era uscito, tenevano una cappella e lui, prima del 1566, l'aveva ornata di una pala nella quale si era ritratto): purtroppo cancellata all'inizio dell'Ottocento, era stata eseguita tra il 1566 e il 1568, in obbedienza a un intento corale di omaggio mariano, e su cartoni autografi, dai discepoli Marco Vecellio ed Emanuele Amberger, e qual significato programmatico rivestisse, nell'ottica del rapporto stretto di Tiziano con la sua patria, si sbalza dal ritrovamento della documentazione archivistica originale, e dal recupero di uno schema del suo impianto visivo.

Il capitolo introduttivo della mostra, e del catalogo, disegna i contorni domestici, e gli orizzonti, degli anni avanzati dell'esistenza del Maestro: i libri delle letture più consuete, così da adombrare i lineamenti della biblioteca che dovette ben esser assemblata in scaffali sparsi per le stanze dell'incredibile casa- *atelier* al Biri Grande; reperti archeologici (Irene Favaretto); tessuti, drappi, tappezzerie tanto amati (giusta una commovente lettera al Duca d'Alba: che si può leggere nell'originale); oggetti di vetro, di cristallo e di ceramica: cose alluse da materiali cinquecenteschi (prestiti dalle maggiori collezioni archeologiche e *d'arte decorativa*) a evocar l'arredo di quella straordinaria residenza di umanista autentico (ha perfettamente ragione Augusto Gentili), ospitale a conviti – ove s'imbandivano, tra mille altre squisitezze, arrostiti o stufati dei ricercatissimi “galli salvaticchi del Cadore”, e si libavano vini del podere di Col di Manza – e a civili conversazioni, allietati da concerti di clavicembali, arpicordi, cornetti. Chè di musica (M.Elena Biggi Parodi) Tiziano sapeva, e se ne diletta: se, ci narra l'Aretino, poteva eseguir un ritratto in cambio, proprio, di un arpicordo fabbricato da Alessandro degli Organi (e potrebbe esser quello che assocerà, in svariate versioni, all'iconografia di Venere in quanto dea del piacere auditivo, a partir dal 1548), dovette aver confidenza con Adriano Willaert e con Andrea Gabrieli, brani dei quali, anche inediti, costituiscono il sottofondo sonoro del suggestivo spazio espositivo centrale: un'invenzione *magica* del talento di Mario Botta, al quale è stata affidata la progettazione dei percorsi della mostra. Obbedendo, a tal riguardo, alla convinzione che la distribuzione degli *oggetti* convocati a costituirla non poteva, né doveva, risolversi nel loro semplice e silenzioso schieramento paratattico sulle pareti delle stanze e dei corridoi di palazzo Crepadona, ma imponeva d'essere interpretata e comunicata attraverso un *gesto*, consapevole ed eloquente, d'invenzione architettonica *ad hoc*.

Ruota, il capitolo introduttivo, intorno ai documenti della morte e del funerale frettoloso di Tiziano, delle celebrazioni monumentali postume col tentativo abortito d'impalcarle di Antonio Canova e quello riuscito di Luigi Zandomenighi – della cui *macchina* funeraria ai Frari, ispirata da un canovaccio di esequie imbastito dal Ridolfi, s'è voluto suggerire il possibile bozzetto – e, accanto a ritratti e autoritratti (Silvia Gazzola), delle prime testimonianze di un *immaginario* e dei preludi della storiografia (Charles Hope). Largo campo, però, s'è voluto lasciare alla materia del fare concreto: le *polveri* di quei colori che il Vecellio perseguiva e sceglieva con ostinazione insieme caparbia e sapiente, e che son stati individuati, sia sulla base di elenchi per il loro acquisto redatti dal figlio Orazio (Mancini), sia grazie alle *informazioni* raccolte grazie alle mentovate analisi scientifiche delle opere (Gian Luca Poldi): ed una circostanziata campionatura s'è ritenuto di proporre entro contenitori piramidali in vetro appositamente confezionati. Quindi, via via scandendo, i *contesti* appunto degli “alti pensieri” che tormentano gli anni e le peripezie del lungo, ultimo atto, revocando in dubbio le certezze giovanili e dell'età matura: ed è anzitutto, alla luce della pubblicazione dei decreti tridentini (Goldfart) e nel venir meno di complici dello stampo dell'Aretino e di Ludovico Dolce, il rinnovarsi del *milieu* dei frequentatori più assidui, con l'emergere della presenza dell'enigmatico Giovanni Mario Verdizzotti. In quest' occasione, la sua figura, e il suo ruolo accanto a Tiziano, vengono per la prima volta estesamente documentati (Favilla, Rugolo): dotato di una personalità che, per tempo, aveva impressionato il Dolce e il Vasari, Giovanni Mario appare misteriosamente accanto al Maestro (forse per apprendere l'arte: constatiamo che fu disegnatore raffinato e illustratore penetrante e squisito di libri) e presso di lui si insedia, assumendo le funzioni di segretario diligente e capace di sbrigar faccende che Orazio non era in grado di sostenere, a cominciare dalla stesura delle lettere in stile *cortegiano* indirizzate dal Maestro ai destinatari più titolati (ma si materializza a Brescia, e proprio accanto ad Orazio, in un momento delicato delle trattative per il pagamento dei “quadroni” della Loggia). Federico Zuccari – che lo incontrò nel corso del suo primo soggiorno lagunare – lo ritiene esperto ineguagliabile della materia dei colori; Sperone Speroni gli chiede all'indomani della morte del Maestro un elogio di Tiziano: che, purtroppo, più non si ritrova.

Fu suggeritore delle “poesie” degli ultimi anni? Sembra certo, comunque, che, con il suo insediamento al Biri Grande, le porte della residenza – *atelier* più volentieri s’aprissero a giovani desiderosi d’assistere al lavoro del vecchio pittore per apprenderne l’arte (il candiotto Doménikos Theotocópoulos; il fratello di Alonso Sanchez Coello, Jeronimo), o, più semplicemente, per dialogar con lui e cavarne un’alezione più ampia e profonda. Potrebbe essere accaduto con l’adolescente Torquato Tasso (Andrea Emiliani); ed è certamente il caso, sorprendente sino a provarsi sconcertante, di Vincenzo Scamozzi (Lucia Collavo) che si muove per la bottega, vi coglie trattenute repliche di quadri eseguiti, e rimessi, per la committenza asburgica; acquista stampe e, lui poco più che venticinquenne, conversa col vegliardo ultraottuagenario. Sarà stato colpito, il patriarca, dell’intelligenza febbrile di quel giovane affamato di antichità, dalla sua erudizione classica, archeologica e letteraria? Nei giorni di quei singolari incontri Tiziano stava di sicuro applicandosi alla *Pietà* desinata alla sua sepoltura, e ne impostava l’evento su un *compiuto* (né mai era accaduta in precedenza tanta *compiutezza*) sfondo architettonico d’ordine rustico. Certo, ispirandosi al *Libro straordinario* di Sebastiano Serlio; ma: attenzione. Se, infatti, con l’architetto bolognese Tiziano aveva avuto la grande dimestichezza attestata dall’Aretino (e dal Brucioli, che convoca entrambi, nel 1537, a dialogar sull’arcobaleno), dopo la partenza di Sebastiano per la corte di Francia, dove morirà nel 1554, ne doveva aver smarrito ogni contatto. Il *Libro straordinario*, per giunta, era uscito a Lione nel 1551, ed era sì stato *copiato* a Venezia in ben otto edizioni, impresse dai fratelli Sessa tra il 1557 e 1568, che avevano suscitato l’attenzione degli *addetti ai lavori*, molto probabilmente per l’antivitruvianesimo professatovi dal Serlio e per una difesa della licenziosità che, auspicava l’autore, “per avventura sarà grata a più di uno”, giacché le “cose fuori delle regole” fissate appunto da Vitruvio, “lo quale ne’ suoi scritti non puote antivedere tutti gli accidenti”, e fatte “per capriccio”, lungi dall’esser “barbaric[he]”, si “mostra[no] gratios[e]” e “piaceranno più che le regolari”. Che, nella formazione dello Scamozzi, lo studio della trattatistica serliana abbia costituito un momento fondante, è dato dimostrato, ed acquisito, dalla paziente compilazione dell’*Indice copiosissimo delle cose più degne che si trovano per tutti i libri d’architettura del Serlio* posta a corredo da “Messer Vincenzo Scamozzi” all’edizione di *Tutte l’Opere d’Architettura* di Sebastiano che “Francesco de’Franceschi” stamperà nel 1584: un repertorio ragionato di ben trentotto pagine a piccoli caratteri che postula una lunga preparazione, molto probabilmente già in atto nel 1574. E, allora, la scelta tizianesca di imperniare le immagini della *Pietà* su quell’edicola così irrimediabilmente “licentiosa” – e così idealmente affine all’ “estilo desornamentado” che la fabbrica dell’Escorial, di cui il Vecellio doveva comunque ben sapere, veniva informando– non potrebbe esser scaturita da conversazioni con il giovane Scamozzi?

Abbiam indietro notato come quest’ultimo acquisti dal Maestro almeno una stampa, e ciò apre al primo dei due nuclei su cui si impernia la mostra. Tra la fine del 1566 e il 4 febbraio 1567, Tiziano chiede, ed ottiene, dal veneto Senato *copyright* per le stampe ch’egli aveva “dissegnato, et fatto intagliar” – da un Cornelis Cort e, in sua assenza, da altri specialisti all’uopo assunti -, e per quelle che si riservava di “dissegnar di tempo in tempo”; contestualmente, sollecita l’interesse di possibili acquirenti inviando *campioni* ad Alessandro Farnese, Filippo II, Margherita d’Austria, e *arruola* agenti in grado di piazzar quella produzione sui mercati nordici, e, in particolare, di Anversa: il ritrovamento a tal proposito della celeberrima epistola del Lampsonio, mai più letta nell’originale da oltre un secolo e mezzo a questa parte e – ritrovata – esibita in mostra, è di qualche significato. Organizza, insomma, Tiziano un’*officina* produttiva complessa – che lo vede, non tanto nel ruolo di inventore, quanto di editore delle immagini da incidere e stampare – i cui meccanismi (e il rapporto con i disegni autografi e di bottega) trovano spazio di illustrazione d’ampiezza e circostanziata puntualizzazione sinora – stimo – mai date, sia in mostra che in catalogo (Maria Agnese Chiari Moretto Wiel), e risaltanti dalla specularità con l’altro nucleo portante dell’esposizione (e del catalogo): l’organizzazione e la distribuzione del lavoro, con l’identificazione degli addetti designati, nella parallela *officina* pittorica, costituiti in *equipe* stabile.

E son il figlio Orazio – che ne controlla e gestisce l'efficienza – il secondo cugino Marco Vecellio, il patetico Valerio Zuccato, lo spregiudicato pupillo tedesco Emanuele Amberger, di cui vien esposta la sola opera autografa certa finora rintracciata (un piccolo disegno conservato ad Augusta), accanto a cose *autonome* degli altri collaboratori (Giorgio Tagliaferro). Non è per caso, se solo si ponga mente attenta, che la richiesta di privilegio per la stampe, coincida suppergiù con l'offerta che Tiziano, per tramite dell'ambasciatore von Dornberg nel novembre 1568, fa a Massimiliano II di "poesie" che altro non son che *repliche* di soggetti già in precedenza trattati. Tiziano, sul mercato artistico locale e internazionale, deve contrastare la concorrenza di *ateliers* efficientissimi e già ampiamente affermati (Tintoretto, Veronese, Bassano) e di altri, minori ma non meno ingombranti. Inoltre, deve supplire alle inadempienze, nei pagamenti delle opere consegnate negli anni alla corte di Spagna; alle mancate riscossioni di pensioni e prebende, già faticosamente ottenuti. E' consapevole, Tiziano, che, di lui, si ricerca il *nome* (termini e modi della commissione di Guidobaldo II per una *Madonna della Misericordia* sono, in quest'ottica, emblematici). Come, pubblicando le incisioni si preoccupa di obliterare la mediazione determinante di Cort, affinché, sola, restasse asserita la sua paternità delle immagini confezionate, così nella produzione pittorica, organizza l'ultima bottega in quanto capace d'essere quanto più possibile *mimetica*; ma, a gradi variabili di personale intervento, ne è parte attiva, quando non avochi interamente a sé l' "accanimento sulla tastiera del colore" (Bettini) e s'apre, pertanto, il *bucò nero* indicato da Enrico M. Dal Pozzolo. La mostra (e il catalogo) ne arrischiano il sondaggio su casi eloquenti e impressionanti, e tuttavia, sin qui e perlopiù, emarginati dagli Studiosi: e non mancano sorprese, nel momento in cui, con prepotenza, si profila la questione dell'autografia. Che non viene aggirata o elusa (Augusto Gentili; Grigore Arbore Popescu), ma affrontata in risposta all'esigenza critica e metodologica – a dirla con Shlovskij – "di smontare e rimontare il congegno" per capire, ma con mente libera dal condizionamento della rincorsa, interminabile, all'autografia assoluta, ch'è mito di matrice idealistica e romantica, oggi strenuamente difeso dai grandi Musei e dalle mostre - evento per ragioni di potere culturale e d'esteriore prestigio, o dal mercato artistico, per motivi, ancor più ricusabili, di lucro.

S'è premesso che l'esposizione dell'*ultimo atto* di Tiziano, e il catalogo che la serve, programmaticamente rifiutano di condurre e abbandonarvi chi la visiterà (e lo leggerà) alla paralisi di una contemplazione afasica o alla vertigine di un gioco autoreferenziale; e ambiscono di contro, ad accompagnarlo all'interno di un dinamico, e tempestoso magari, *laboratorio* di storia. Perché ne possa uscire non già frastornato e però – alla fin dei conti – rassicurato, ma – e nell'inquietudine – con domande.

